EL ROMANCERO



Tradición y pervivencia a fines del siglo XX

Fundación Machado y Universidad de Cádiz

82-14.09
COL
rom



EL ROMANCERO. TRADICIÓN Y PERVIVENCIA A FINES DEL SIGLO XX

Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero
(Sevilla - Puerto de Santa María - Cádiz,
23 - 26 de Junio de 1987)

Edición al cuidado de: Pedro M. Piñero
Virtudes Atero
Enrique J. Rodríguez Baltanás
María Jesús Ruiz

FUNDACIÓN MACHADO - UNIVERSIDAD DE CÁDIZ
1989

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ
3743543588

Primera edición: 1989

© Fundación Machado, 1989
I.S.B.N.: 84-86773-09-3
© Universidad de Cádiz, 1989
I.S.B.N.: 84-7786-015-7

Depósito legal: CA-809/89

Fotocomposición: Editorial Guadalmena. (95) 470 57 36. Alcalá de Guadaira
Imprime: INGRASA. Industrias Gráficas Gaditanas, S.A. - Hércules, 13 - CADIZ

EL ROMANCERO. TRADICIÓN Y PERVIVENCIA A FINES DEL SIGLO XX

PRESENTACIÓN

Este volumen recoge las ponencias y comunicaciones presentadas en el *IV Coloquio Internacional del Romancero* que se celebró en el Puerto de Santa María (Cádiz), del 24 al 26 de junio de 1987. La organización y patrocinio corrió a cargo de la Fundación Machado, y fuimos sus directores Virtudes Atero y yo mismo, con la colaboración de Diego Catalán, Jesús A. Cid, Flor Salazar y Ana Valenciano, del Seminario Menéndez Pidal, y de Luis Suárez, Concejal de Cultura del Ayuntamiento del Puerto de Santa María. María Soledad Bonet, Esperanza Galindo, Karl Heisel, Antonio J. Pérez Castellano, Enrique Rodríguez Baltanás, Mª Jesús Ruiz y Carmen Tizón fueron los responsables de una buena parte de las muchas tareas organizativas que requiere un congreso internacional de esta clase. Gracias al esfuerzo de todos ellos fue posible la celebración de este coloquio que reunió por cuarta vez a muchos de los miembros que forman la nutrida familia de estudiosos del Romancero, y que, desde julio de 1971 en que se celebró el primero, se ha venido congregando para dar cuenta de los progresos científicos, análisis resultados y de la investigación de este género poético tradicional.

Las Consejerías de Presidencia, de Educación y de Cultura de la Junta de Andalucía, la Diputación de Cádiz, los Ayuntamientos de Sevilla y el Puerto de Santa María, el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de Cádiz, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, y la firmas Luis Caballero, S.A. y Fernando A. de Terry, S.A. aportaron generosamente su ayuda para que se llevara a cabo este encuentro científico. Queremos dejar en estas páginas el testimonio de nuestra gratitud a estas instituciones y entidades.

Junto a las áreas de estudio habituales en los congresos anteriores, los organizadores de éste añadieron dos nuevas: una se ocupó de la exposición y estudio de la situación del romancero en Andalucía, otra, de la persistencia peculiar del género entre las minorías gitanas de esta zona meridional. Se pretendió, de este modo, destacar el romancero del Sur peninsular, tradicionalmente ausente -o casi- de coloquios pasados, y así incorporarlo, de pleno derecho, al del resto de las zonas romancísticas panhispánicas, que han acaparado la mayoría de los trabajos de campo y casi todos los estudios hasta fechas muy recientes. Este olvido -o abandono- si bien más llamativo en la parte occidental, ya que la oriental había sido atendida, durante años, por el Profesor Alvar y algunos de sus discípulos.

En lo que se refiere al romancero conservado por los gitanos, y que se mantiene, las más de las veces muy fragmentado, con la melodía de determinados palos del flamenco entre varias familias de cantaores de las provincias de Sevilla y Cádiz, creemos que se ha dado un paso firme para su estudio posterior, estudio, sin duda alguna, de cierta urgencia y tratamiento especial.

La conferencia inaugural estuvo a cargo del Profesor Antonio Sánchez Romeralo, y tuvo lugar el día 23 de junio en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla, donde se celebró el acto oficial de apertura. Los congresistas se trasladaron luego al Puerto de Santa María, en cuyo castillo de San Marcos, que fue la sede del Coloquio por gentileza de don Luis Caballero, comenzaron, el día 24, las sesiones de trabajo con el siguiente orden: área 1ª: *Poética y método de análisis del romancero tradicional y la balada europea,* sesión presidida en la sala A por Ana Valenciano, y en la sala B por Jesús A. Cid; área 2ª: *El romancero tradicional en los siglos XV y XVI*, presidida por Ruth H. Webber; área 4ª: *El romancero andaluz*, presidida por Francisco Márquez Villanueva; área 3ª: *Panorama de la exploración de la tradición oral moderna en castellano, catalán, gallego, portugués y judeoespañol (1980-1986)*, presidida en la sala A por Aurelio González, y en la sala B por Suzanne H. Petersen, y área 6ª: *El romancero de Ultramar*, presidida por Beatriz Mariscal de Rhett.

La clausura se celebró en la Diputación de Cádiz, y la conferencia de cierre la dictó el Profesor Paul Bénichou.

El libro que ahora presentamos ha conservado la distribución de los trabajos según el orden numérico de las áreas, que tuvieron que adaptarse en su exposición a las necesidades organizativas del Congreso, y su contenido se ha enriquecido ahora, de modo notable, con el trabajo de Diego Catalán, que a última hora no pudo asistir, y con la bibliografía exhaustiva (1984-1987) que nos ha enviado Samuel G. Armistead, que, por enfermedad, tampoco pudo estar con nosotros. Enrique Rodríguez Baltanás y Mª Jesús Ruiz han elaborado los índices -de primeros versos y de títulos- que cierran el volumen de estas actas. Todos los autores han tenido la oportunidad de modificar sus trabajos, añadir las notas y corregir las primeras pruebas de imprenta -en algunos casos también las segundas, e incluso terceras-, con lo que los textos han ganado en precisión científica y han tenido una más ajustada redacción.

Al rememorar aquellos días gratos vividos en el Puerto de Santa María en los comienzos del esplendoroso verano gaditano, se nos empaña el recuerdo con la noticia de la muerte de nuestra amiga y colega Mercedes Díaz Roig, que se nos fue en el verano de 1988. Ahora, al inicio de esta primavera ha fallecido Joseph. H. Silverman, después de una larga enfermedad que le impidió asistir a este Coloquio. Han sido unas pérdidas irreparables y sentidas por la gran familia de los estudiosos del romancero, de la que ellos eran miembros entusiastas y destacados.

Siguiendo una política editorial ya habitual en la Fundación Machado, estas *Actas* aparecen en coedición con el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, dirigido por el Profesor Juan A. Pérez Bustamante, a quien agradecemos su decidida colaboración.

Con otros agradecimientos queremos cerrar estas líneas de presentación: a todos los asistentes que respondieron a la convocatoria de esta Fundación presentando sus trabajos, y también a aquellos que, por motivos diversos, no pudieron preparar ponencias o comunicaciones, pero que enriquecieron las sesiones de estudio con sus intervenciones en las discusiones y nos apoyaron con su presencia. Y a las Consejerías de Cultura y Educación de la Junta de Andalucía, así como a la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, que nos han ayudado con subvenciones en la publicación de estas *Actas* del *IV Coloquio Internacional del Romancero.*

Sevilla, abril de 1989

Pedro M. Piñero Ramírez
Presidente de la Fundación Machado

CONFERENCIA INAUGURAL

Presencia de la voz en la poesía oral

Antonio Sánchez Romeralo

1. Oralidad/escritura, tema de actualidad

El positivismo filológico y las corrientes individualistas en los estudios medievales de nuestro siglo nos han dejado, con su exigencia de rigor textual, hermosos frutos. ¿Quién podría negarlo? Por otra parte, la ambición de rigor basada en el texto escrito ha conducido, a veces, a una visión deformada de esa misma realidad que se pretendía esclarecer. Nacidos y educados en una cultura moldeada por la escritura y la tipografía, resulta difícil pensar el «texto» oral desde la oralidad, tendemos inevitablemente a pensarlo -cabría decir a *verlo*- desde la perspectiva de la escritura, que es, históricamente, la nuestra. Cuando ponemos la atención en la «literatura» medieval, y nos preguntamos por los «textos» orales -el positivismo filológico llegaba a preguntarse por los «textos» orales originales- corremos el peligro de pensar el «texto» oral, simplemente como un texto que *no se ha escrito*. Ya hablar de «textos» y «literatura» orales es un indicio de esta dificultad de arrancarnos del mundo de la *letra* (poblada de grafismos que se ven) para sentir el «texto» oral, cuya forma de percepción sensorial es el oído. (Error semejante al que nos lleva a hablar de las culturas *i-letradas o pre-letradas*, definiéndolas por algo de cuya existencia no tuvieron conocimiento ni sospecha. Tiene razón Walter Ong cuando dice que eso es como explicar la fisiología del caballo a partir del motor del automóvil)[1].

La interacción oralidad-escritura es un fenómeno que está recibiendo creciente atención. Referido a los siglos XII al XVI es un fenómeno complejo y curioso: no tenemos acceso a otros «textos orales» que a aquellos que, por unas u otras razones, y con mayor o menor fidelidad o reinterpretación, alguien *escribió* en un pergamino o un papel; pero la escritura, que, en esas hipotéticas instancias, podría haber sido la fedataria de la oralidad, raramente revela su función -las colecciones paremiológicas son, en esto, una excepción-; con ello, la escritura sólo da fe de su propia existencia, afirma su presencia corporal y realísima, mien-

[1] *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres y Nueva York, Methuen, 1982, pp. 12-13.

tras silencia la otra, que ella suplanta y devora, negándola. Se comprende que, desde una perspectiva *documental*, el texto escrito se presente como la única realidad segura, mientras queda la oral sólo en sospecha, y contemplada -por exigencias de rigor- con cierto cauto y juicioso escepticismo. Esta es la razón de la indigencia en que la oralidad ha vivido, de sólito, en los estudios medievales, con respecto a esa hermana menor, voraz, maravillosa fraticida, que es la escritura; olvidados de la presencia poderosa, realísima también, de la voz durante siglos y siglos.

Cuando empieza a imponerse la escritura esa presencia y poder no acaban; comienza entonces una vida de interdependencia e interrelación de la que ambas, la escritura y la voz, resultarán afectadas. Hasta el siglo XII, a la voz corresponde la esfera del poder, y a la escritura, el saber (un saber escrito que todavía se expresa en latín); a partir de ese siglo, la situación se invierte, pasa el poder a la escritura, mientras a la voz le queda reservada la transmisión viva del saber en las escuelas y universidades[2]. Zonas enteras de la vida social, artesanal y familiar quedarán todavía, por mucho tiempo, fuera de la acción de la escritura. Brian Stock, que en su libro *The Implications of Literacy* estudia el impacto de la escritura en las sociedades europeas de los siglos XI y XII, advierte, sin embargo, que en la sociedad medieval y en los comienzos de la edad moderna sólo llegó a existir una pequeñísima minoría («a tiny minority») que fuera realmente letrada (es decir, que pudiera efectivamente leer y escribir), en medio de una mucho más extensa mayoría para quien la comunicación sólo era posible oralmente[3]. (En realidad, la política de extensa alfabetización, impulsada por los gobiernos -para hacer funcionar la máquina social en un medio crecientemente invadido por la escritura-, es un fenómeno que comienza en el siglo XIX, limitado a una elemental alfabetización y algo de aritmética, cosas que no pusieran en peligro el orden jerárquico social ; y con la atención puesta en los medios urbanos, quedando la vida rural, en amplias zonas, desatendida)[4].

Ciertas posiciones de la crítica literaria dominantes en nuestro siglo, desde los formalistas rusos y los lingüistas y críticos del «Círculo de Praga», pasando por el «New Criticism», hasta llegar al estructuralismo en sus variadas manifestaciones, tampoco favorecieron la comprensión de lo oral. No podían hacerlo con su énfasis en el *texto* como un todo autónomo, *context-free*, desligado de su autor y su contexto, y con aquella marcada preferencia por el acercamiento puramente sincrónico al texto artístico (aunque hoy se tienda a superar la oposición sincronía-diacronía, viéndolas -Barth, Todorov, Kristeva...- como dos perspectivas complementarias). Porque el *texto* oral, es por su propia naturaleza un texto en un contexto (nunca *context-free*), y, necesariamente, intertextual e histórico.

En las últimas décadas, por uno de esos movimientos pendulares que, periódicamente, experimentan los gustos, intereses y preocupaciones de los hombres, y que tal vez constituya la forma propia de avanzar del conocimiento y del arte -quizás sea la dinámica propia

[2] Paul Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, París, Presses Universitaires de France, 1984, pp. 60-61.

[3] *The Implications of Literacy: Written Languages and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1983.

[4] Véase M.T. Clanchy, *From Memory to Written Record: England, 1066-1307*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1979.

del acontecer humano-, un nuevo y creciente interés por el fenómeno de la oralidad ha ido surgiendo, paralelamente, en zonas diversas de la ciencia y las humanidades: la lingüística, la antropología, la sociología, el folklore, la historia del pensamiento, de las religiones, del derecho, la historia y la crítica literaria. Por otro lado, recientes investigaciones sobre la psicodinámica de la *noesis* (la «intuición intelegible») oral y los procesos culturales derivados, han puesto de relieve la relación antitética entre escritura y oralidad, dos modalidades que afectan a zonas profundas del comportamiento mental[5]. Al interés general por el fenómeno de la oralidad histórica y presente -en aquellas sociedades que viven aún en un régimen de *oralidad* predominante-, ha venido a sumarse este interés por la dicotomía oralidad-escritura, de especial interés y promesa en los estudios de la poesía y cultura medievales. En la historia y la crítica literaria, una serie de descubrimientos e investigaciones ha estimulado también nuestra comprensión de la oralidad medieval.

1. El descubrimiento de las jarchas (en 1948), y su estudio, en medio de una exigente, animada polémica[6], han fortalecido las tesis de Menéndez Pidal sobre la existencia de una antigua lírica de tradición oral popular, tesis hoy generalmente aceptada[7].

2. Las investigaciones de Milman Parry, proseguidas por Albert Lord, sobre el carácter formulaico de la *Iliada* y la *Odisea*, y los trabajos de campo de ambos autores en Yugoslavia, que cristalizaron en la colección de textos sureslavos, *Serbo-Croatian folk-song*, publicada por Lord en 1951[8], y el libro fundamental de éste, *The Singer of Tales*, de 1960[9], defendiendo la composición oral de los textos homéricos, basada, no en la memorización de

[5] Véase Walter J. Ong, "Text as Interpretation; Mark and After", *Oral tradition in Literature*, (ed. John Miles Foley) Columbia, University of Missouri Press, 1986, pp. 147-169.

[6] Un panorama de estos estudios, en Margit Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México, 1975; y en Richard Hitchcock, *The Kharjas: A Critical Bibliography*, Londres, Grant & Cutler, 1977. Para un examen del más reciente estado de la cuestión en torno a las jarchas, consúltese la siguiente bibliografía: Peter Dronke, "Nuevas observaciones sobre las jaryas mozárabes", *El Crotalón*, 1 (1984), 99-114; Richard Hitchcock, "The fate of the Kharjas: A Survey of Recent Publications", *British Society for Middle Eastern Studies Bulletin*, 12 (1985), 172-190; Michel García, "La revanche des dominés? L'hypothèse des *Kharjas mozarabes*", *Les discours des groupes dominés (domaine Ibérique et Latino-Américain), Actes du colloque organisé à la Sorbonne par le Grimesrep* (23, 24, 25 enero, 1986), *Cahiers de l'UFR d'études ibériques et latino-américaines*, 5 (1986), 13-21; Samuel G. Armistead, "Pet Theories and Paper Tigers: Trouble with the *kharjas*", *La Corónica*, 14, 1 (otoño 1985), 55-70; del mismo autor, "A Brief History of *Kharja* Studies", *Hispania*, 70:1 (marzo 1987), 8-15.

[7] Véase Alan D. Deyermond, "Lyric Traditions in Non-Lyrical Genres", *Studies in Honor of Lloyd A. Kasten*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1975, p. 40.

[8] *Serbo-Croatian folk-songs; texts and translations of seventy-five folk songs from the Milman Parry collection, and a morphology of Serbo-Croatian folk melodies* (ed. B. Bartók y A. Lord) Columbia University Studies in Musicology, Vol. VII, New York, 1951; ver también Albert B. Lord, ed., *Serbo-Croatian Heroic Songs*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1953 (edición y traducción a cargo de Lord de la colección de Milman Parry, en varios tomos, todavía en curso de publicación.)

[9] *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1960.

los versos, sino en el uso de un amplísimo repertorio de fórmulas[10] y temas[11] con los que el cantor va construyendo la canción en el momento de la *performance* (actuación, representación) oral. La influencia de las «tesis oralistas» fue extraordinaria por los años 70, como muestra un artículo del mismo Lord, de 1975 («Perspectives on Recent Work on Oral Literature»)[12], en estudios vinculados a áreas tan varias cultural, histórica y geográficamente, como la serbo-croata, rusa, albana, griega moderna, turca, persa, centroasiática, africanas diversas, ugarítica, sumeria, sánscrita, china, bíblica, griega homérica, bizantina, griega medieval, francesa, inglesa o irlandesa medievales. En cuanto a la española medieval, basta leer los panoramas trazados por Magnota[13], Faulhaber[14], Deyermond[15], o Miletich[16], para hecerse cargo de la intensa actividad desplegada desde bases «oralistas»[17].

El oralismo a lo Parry-Lord nunca sirvió para explicar la forma en que vive el romance en la tradición oral moderna, donde la *performance* supone siempre la existencia de un texto memorizado, a partir del cual se van produciendo las variantes. Su aplicación al estudio de la épica medieval romance, y específicamente al *Cantar de Mio Cid (CMC)*, tampoco resultó satisfactoria para muchos estudiosos, dada la insuficiente frecuencia formulaica en el texto, insatisfacción que llevó a Stephen Gilman a plantear «la cuestión fundamental de si existe sólo una clase posible de composición oral para la poesía narrativa... o si no habrá una pluralidad de especies»[18]. Desde otros supuestos, y por diversas razones, las «tesis oralistas» han sido sometidas a una intensa revisión, de la que fue un significativo ejemplo el artículo de Ruth Finnegan, «What is Oral literature Anyway?», publicado en un volumen todo

---

[10] La última definición de *fórmula* en Parry ("Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making: Homer and Homeric style", *Harvard Studies in Classical Philology*, 41 (1930), p. 272), aceptada *verbatim* por Lord *(The singer of Tales*, pp. 4, 30) es: "un grupo de palabras que es empleado regularmente, dadas unas mismas condiciones métricas, para expresar una determinada idea esencial".

11. Para el sentido de "tema", puede verse el artículo de Margaret Chaplin, "Oral Formulaic Style in the Epic: A Progress Report", en Alan D. Deyermond, ed., *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, London, Tamesis, 1976, pp. 11-20.

[12] Publicado en Joseph J. Duggan, ed., *Oral Literature*, New York, Barnes and Noble, 1975, pp. 1-24.

[13] Michel Magnota, "Per Abat y la tradición oral o escrita en el *Poema del Cid*":Un ensayo histórico-crítico (1750-1972)", *Hispanic Review*, 43 (1975), 293-309; *Historia y bibliografía de la crítica sobre el "Poema de Mio Cid" (1750-1971)*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1976.

[14] Charles B. Faulhaber, "Neo-traditionalism, Formulism, Individualism, and Recent Studies on the Spanish Epic", *Romance Philology*, 30 (1976), 83-101.

[15] Alan D. Deyermond, "*The singer of Tales* and Medieval Spanish Epic", *Bulletin of Hispanic Studies*, 43 (1965), 1-8; "Tendencies in *Mio Cid* Scholarship, 1943-1973", en *"Mio Cid" Studies*, (ed. A. D. Deyermond) London, Tamesis, 1977, pp. 13-47.

[16] John S. Miletich, "Hispanic and South Slavic Traditional Narrative Poetry and Related Forms: A Survey of Comparative Studies (1824-1977)", en *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord*, (ed. John M. Foley) Columbus, Ohio, Slavica Publishers, 1981, pp. 375-389; "The quest for the "Formula": A Comparative Reappraisal", *Modern Philology*, 74 (1976), 111-123.

[17] Un excelente, reciente, más comprensivo examen del estado de la cuestión en torno a los estudios sobre el *Cantar de Mio Cid* puede encontrarse en el artículo de Ruth H. Webber, "The Cantar de Mio Cid: Problems of Interpretation", *Oral Tradition in Literature*, (ed. J.M. Foley) Columbia, University of Missouri Press, 1986, pp. 65-88.

[18] Stephen Gilman, "The Poetry of the *Poema* and the Music of the *Cantar*", *Philological Quarterly*, 51 (1972), 6-7.

él interesante para el tema, *Oral Literature and the Formula*, de 1976[19]. El impacto de esas tesis sobre el fenómeno de la oralidad y sobre el interés suscitado por éste ha sido, en todo caso, muy importante.

3. *La morfología del cuento*, de Vladimir Propp, publicado en 1928, pero no *descubierto* hasta muchos años después, tras su traducción al inglés, en Estados Unidos, en 1958, ha sido otra influencia importante. Los estudios posteriores de Lévi-Strauss, Greimas o Claude Brémond, y los de Barthes, Todorov y Genette sobre el relato, influirán, de alguna manera, en la orientación de determinados estudios sobre el Romancero[20].

En fin, entre la multitud de estudios teóricos o aplicados de carácter antropológico, social, lingüístico, cultural, religioso, jurídico o literario, importantes sobre el tema de la oralidad y sobre el problema que presenta la oposición oralidad-escritura, recuérdense, entre otros muchos, los trabajos, citados, más bien, a manera de ejemplo, de Jack Goody[21], Geneviève Calame-Griaule[22], Heda Jason[23], Ruth Finnegan[24], M.T. Clanchy[25], Eric A. Havelock[26], Brian Stock[27], Werner H. Kelber[28], Jan Vansina[29], Dennis Tedlock[30], y los, centralmente importantes, de Walter Ong[31] y Paul Zumthor[32]. He aquí que, tras un largo período de escepticismo y desinterés, la oralidad como fenómeno histórico y cultural -en el más amplio

---

[19] *Oral Literature and the Formula* (eds. Benjamin A. Stolz y Richard S. Shannon) Ann Arbor, Center for the Coordination of Ancient and Modern Studies, 1976. Véase el artículo de Ruth Finnegan en las pp. 127-166, y la discusión y aclaraciones de Albert Lord en las pp. 175-176.

[20] Puede verse la huella de Propp, y otros estudiosos del relato, desde una perspectiva semiótica, en los trabajos de Diego Catalán y sus discípulos y colaboradores en torno a la estructura narrativa del Romancero oral. Véase, especialmente, el volumen *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico: Catálogo general descriptivo* (CGR.1.A.), Madrid, Seminario Menéndez Pidal - Gredos, 1984.

[21] *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968; y *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

[22] *Ethnologie et Langage: La parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard, 1965; y "Pour une étude de gestes narratifs", *Langages et cultures africaines: Essais d'ethnolinguistique réunis et presentés par Geneviève Calame-Griaule*, Paris, François Maspero, 1977, pp. 303-359.

[23] "A Multidimensional Approach to Oral Literature", *Current Antropology*, 10:4 (oct. 1969), 413-426.

[24] *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, London, Cambridge University Press, 1977.

[25] *From Memory to Written Word: England 1066-1307*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979.

[26] *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1982.

[27] *The Implications of Literacy*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1983.

[28] *The Oral and the Written Gospel: The Hermeneutics of Speaking and Writing in the Synoptic Tradition, Mark, Paul, and Q*, Philadelphia, Fortres Press, 1983.

[29] *De la tradition orale: Essai de méthode historique*, "Annales du Musée Royal de l'Afrique Central", *Sciences humaines*, no. 36, Tervuren, Musée Royale, 1961.

[30] *The Spoken Word and the Work of Interpretation*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1983.

[31] *Orality and Literacy*, London and New York, Methuen, 1982; *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, New Haven, Yale University Press, 1967; y el ya aludido artículo "Text as Interpretation: Mark and After", de 1986.

[32] *Essai de poétique médiévale*, Paris: Éditions du Seuil, 1972; "Pour une poétique de la voix", *Poétique*, 40 (1979), 514-524; *Introduction à la poésie oral*, Paris, Éditions du Seuil, 1983; y *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, libro ya aludido, de 1984.

sentido del término- ha pasado a ser tema de actualidad y general atención. Por lo que hace a los estudios medievales, hoy puede decirse, con Paul Zumthor, que la cuestión de la oralidad es ya menos una cuestión de hecho (que exija reconstrucción y prueba) que una cuestión de *interpretación*[33].

2. Dignidad de la palabra hablada

Estábamos olvidados de la voz humana como dimensión de la poesía medieval, como dimensión también de los textos poéticos medievales conservados por la escritura, los únicos en que aún puede resonar, para un oído atento, la voz que les dio el ser, restos de una realidad oral viva, compleja y numerosa, que nos ha llegado seguramente empalidecida y alterada. Con esto hablo ya, no tanto de oralidad, como de *vocalidad*, del cuerpo físico de la voz, más que de la palabra en cuanto portadora de sentido; del «aspecto corporal» de los textos medievales; para decirlo otra vez con palabras de Paul Zumthor, de «su modo de existencia en tanto objetos de percepción sensorial»[34].

Estábamos olvidados de la poderosa, omnímoda presencia de la voz durante miles de años; presencia única, durante cuarenta o cincuenta milenios en la humana, vital actividad de comunicación y transmisión de técnicas y saberes. ¿Hará falta recordar que la escritura, esa prodigiosa advenediza, no apareció entre los hombres hasta hace cinco o seis mil años? Todavía Sócrates, en el *Fedro* platónico, desconfía de la escritura y la ve como un peligro, porque sustituye la sabiduría verdadera por una *apariencia* de sabiduría: «Pues este invento dará origen en las almas de quienes lo aprendan al olvido, por descuido del cultivo de la memoria, ya que los hombres, por culpa de su confianza en la escritura, serán traídos al recuerdo desde fuera, por unos carácteres ajenos a ellos, no desde dentro, por su propio esfuerzo»[35]. La sabiduría verdadera es, para Sócrates tanto como para Platón, la sabiduría interior, la que el pensamiento encuentra dentro de uno mismo, con ayuda de la *memoria*. Para los griegos, pensar, saber y *hablar* fueron siempre operaciones estrechamente unidas; las cosas importantes se pensaban siempre mejor a través de preguntas y respuestas, en alguna forma de diálogo. En el *Sofista*, Platón va a definir el pensamiento como un diálogo interior. Por su parte, la *memoria* va a ser, antes que la escritura, y después, compitiendo con ella, durante siglos, la gran depositaria del saber, lo que requirió un sistema eficaz de organización mnemónica que asegurase la conservación y pronta actualización de lo sabido. Ritmos, estructuras, recurrencias, antítesis, asonancias, aliteraciones, epítetos, proverbios, fórmulas, las necesidades de la memoria van a determinar el orden del discurso, la estructura misma del lenguaje[36]. En cuanto a la poesía, recuérdese que, en la *Teogonía* de Hesiodo, Mnemósina, diosa de la memoria, era -no por casualidad- la madre de las Musas.

---

[33] Zumthor, *La poésie et la voix*, p. 11.

[34] Zumthor, *La poésie et la voix*, p. 12.

[35] Sócrates pone estas palabras en labios de Thamus, rey de todo Egipto, pero concuerda con ellas a continuación. Véase el texto en la edición y traducción de Luis Gil de *El Banquete, Fedón, Fedro*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 375. No deja de ser elocuente, por otra parte, que para atacar a la escritura, tuviera Platón que recurrir a *escribir* el ataque.

[36] Véase Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1966.

En la Edad Media, en el siglo XIII, los dominicos, por necesidades de la predicación, van a ser los grandes impulsores de un *Ars memoriae*, destinado a abrazar todos los saberes, y a manifestarse en el discurso humano en actos de enunciación. Dante, al frente de la *Vita nova*, proclamará: «En aquella parte del libro de mi memoria, antes de la cual poco se podría leer, se encuentra una rúbrica que dice: *Incipit vita nova*. Bajo esa rúbrica están escritas las palabras que es mi intención reunir en este librito...». Los dos órdenes medievales de cultura, el de la escritura y el de la voz, aparecen unidos en la metáfora. Las palabras que se propone *reunir* (escribir) el poeta va a ir a encontrarlas -o, «al menos, su sentido», añade- en el metafórico libro de la memoria. Resulta interesante que el verbo usado para aludir a la composición de un libro sea *reunir*, porque «reunir», «recoger» es el sentido primario del término *legein* (λεγειν), con que los griegos significaban la operación de «hablar», «decir», «contar (una historia)»; *logos* (λογος), el sustantivo derivado de *legein*, habría sido en sus orígenes -así pensaba Heidegger- algo como el «resultado de una cosecha», después de «haber (o haberse) recogido». Con el tiempo, ya lo sabemos, el *logos* llegará a ser un vocablo central en la filosofía griega y, más tarde, en la cristiana: por una parte, «palabra», «discurso», «verbo», «habla»; por otra, «concepto», «pensamiento», «razón». No es extraño que en el griego, como antes en el viejo lenguaje de que procede el sánscrito, los vocablos *palabra y decir (brahman, logos)* conservaran -como recuerda Ortega- un valor sagrado. Si las palabras escritas son como cosas que se pueden ver ahí, puestas en la superficie plana de la tabla, el pergamino o la página, las palabras enunciadas por la voz son hechos, sucesos. La palabra hebrea *dabar* y el término árabe *hadith* significaban al mişmo tiempo «palabra» (*hadith*: «narración»; «conversación») y «suceso»[37]. La palabra hablada, la voz, es una fuerza, una energía, algo que *ocurre*, una presencia física. El Cristianismo recoge la herencia griega[38]. pero va a introducir una realidad radicalmente nueva, el *logos* como Hijo de Dios, es decir, Dios: «En el principio era el *logos* y el *logos* estaba en Dios, y el *logos* era Dios», dirá el comienzo del Evangelio de San Juan[39]. Para la teología cristiana, el *logos* no va ser ya un principio abstracto, inmanente, o un intermediario inteligible en la formación del mundo, sino un ente trascendente, creador y comunicativo: Dios mismo, la palabra y la razón de Dios, y también la Verdad. El hombre -animal que tiene *logos* (palabra y razón)- para conocer la verdad y para encontrar a Dios, tiene que entrar dentro de sí, ensimismarse: *Noli foras ire, in te redi, in interiori homine habitat veritas*, dirá San Agustín. Volvemos a encontrarnos en el lugar de la memoria, como en Platón, como en el Dante; la memoria será para San Agustín el alma

---

[37] En la versión griega de los *Setenta*, la palabra hebrea *dabar* viene traducida por *logos*. *Dabar* aparece con frecuencia como *palabra de Dios*; así, en el Salmo 33:6: "Por la palabra de Yavé fueron hechos los cielos, / y todo su ejército, por el aliento de su boca". Para los significados de "hadith", y "al- hadith" (la *Tradición*, transmisión oral de lo que el Profeta dijo o hizo, o aprobó tácitamente de lo que otros dijeron o hicieron en su presencia) véase *The Encyclopaedia of Islam*, ed. B. Lewis *et al.*, Vol III, Leiden, E.J. Brill y London, Luzac & Co., 1971, pp. 23-
[28] Agradezco las referencias a la palabra "hadith" a mis colegas James T. Monroe y Samuel G. Armistead.
[38] Para los griegos, el *logos* fue ya la razón universal, el principio inteligible del decir, que es, al mismo tiempo, la "ley" de todas las cosas (Heráclito); el principio activo, viviehte e inagotable de la Naturaleza (los estoicos); o un intermediario inteligible en la formación del mundo (Platón).
[39] Traducido al latín como: *In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum.*

misma en tanto que recuerda[40]. De donde *logos* (palabra y razón) y la *memoria* (piedra angular de la oralidad) constituirán lo propio y esencial del ser hombre[41]. Esta es la razón histórica, metafísica y teológica, del imperio y la dignidad de la palabra hablada (corporeizada en la voz), y de la cultura modalizada por ella, a lo largo de la Edad Media[42].

3. La poesía y la voz

Decíamos antes que el texto escrito está hecho de palabras que se nos ofrecen como cosas *puestas* en él, sobre su superficie, exentas y autónomas. Por eso, las palabras -esas cosas- se pueden trasladar de un texto a otro, copiarlas -y a esta operación se entregaron con ahínco los *scriptores* medievales-, lo que nos lleva, siempre que nos enfrentamos con la realidad histórica medieval, a preguntarnos por los textos «originales»[43]. En lengua inglesa se dice que el texto escrito es *context-free*, porque en él las palabras -aunque nos refieren a sonidos o fonemas, y carezcan de sentido si esa relación no puede establecerse , vocal o mentalmente- se encuentran aisladas del amplio contexto en el que, a diferencia suya, la palabra oral se produce y se comunica. La palabra hablada incide siempre en una situación que no es simplemente verbal, sino un presente existencial, del que la palabra es *parte* y que ella, en

---

[40] Una operación la de recordar que no es una más entre las facultades del alma, porque el alma recuerda *en tanto que es*.

[41] En tiempos modernos, Bergson definirá al hombre como "el ser que tiene memoria", así como Aristóteles lo había definido como el animal que tiene *logos*.

[42] La situación de la oralidad y la escritura en lo religioso a lo largo de la Edad Media europea es mixta. Las tres religiones mayores son religiones de *Libro* -la Biblia, los Evangelios, el Corán- pero, en las tres, los libros sagrados son recopilación de la palabra viva de Dios, hablando por sí mismo o a través de sus santos y profetas. En la Europa cristiana medieval, coexisten dos Cristianismos, uno, popular, trasmitido por la palabra, compuesto de prácticas, creencias, oraciones de las más diversas procedencias y antigüedad (con mezcla de prácticas y creencias paganas). (Ver Etienne Delaruelle, *La pieté populaire au moyen âge*, Torino, 1975); y otro, el "oficial", apoyado en las *Escrituras*, pero con amplia cabida de tradiciones orales (Paul Zumthor, *La poésie et la voix*, p. 97). Todavía en tiempos del Concilio de Trento, de las dos posiciones en pugna, la protestante se apoya más en *El Libro (sola scriptura)*, aunque complementada con la predicación (oral); la católica defiende la legitimidad de las *Escrituras* y de la *Tradición* ("sine scripto traditionibus ab ipsius Christi ore ab Apostolis acceptae"), tradiciones no escritas recibidas por los apóstoles de la misma boca de Cristo. En los comienzos de los textos escritos del Cristianismo, San Pablo representaría la posición "oralista" ("La letra mata, el espíritu da vida" (2 *Corintios*, 3:6); "Sois carta de Cristo, expedida por nosostros mismos, escrita no con tinta, sino con el Espíritu de Dios vivo; no en tablas de piedra, sino en las tablas de carne que son vuestros corazones" (2 *Corintios*, 3:3); "La fe viene por la predicación, y la predicación, por la palabra de Cristo" (*Romanos*, 10:171). San Marcos, al escribir su evangelio, no transcribe *verbatim* el *kerygama*, la predicación y la proclamación de la "buena nueva" por Cristo, tal y como viviría en la oralidad en su tiempo; al escribir el evangelio, tuvo que hacer con esa materia oral una labor fundamentalmente interpretativa que destacase la relevancia del texto para el hombre presente -su presente- porque ya el viejo *kerygama* no podía funcionar con la eficacia que había tenido en las primeras predicaciones de los apóstoles; el trabajo operado aquí por la escritura para revitalizar la materia oral era de naturaleza fundamentalmente hermenéutica, intentada desde un nuevo contexto existencial. Véase el libro de Kelber, *The Oral and the Written Gospel*; y el comentario a este libro por Walter Ong en su ya citado artículo "Text as Interpretation: Mark and After", pp. 150-161.

[43] Sabemos que esa operación en los *scriptoria* medievales se realizaba, extensamente, con ayuda de la voz, mediante la práctica de la *pronunciatio*, como, por otra parte, muestran los textos (distorsiones textuales, cambios en la narración, alteraciones en los signos gráficos, que sugieren el dictado) (H.J. Chaytor, *From Script to Print: An Introduction to Medieval Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1945. Por estas y otra diver-

alguna medida, modifica. Por eso, las palabras habladas sólo dicen lo que dicen cuando *son dichas*, «cuando funcionan en la acción humana que es decir»; y, por eso, su significado real depende de quién lo dice, y a quién se dice, y cuándo se dice y cómo se dice. «Lo cual» -recuerda Ortega- «equivale a advertir que el significado auténtico de una palabra depende, como todo lo humano, de las circunstancias»[44].

Como en la común operación de hablar, la palabra poética oral sólo adquiere su significado real y completo en la escena vital en que esa palabra se recita o se canta. Este es el hecho decisivo, y determinante, del que parte todo aquello que, estructural y verbalmente, define a la poesía oral, a todos los niveles de la comunicación; es decir, desde la perspectiva de todos los factores constitutivos del proceso lingüístico (hablante, mensaje, oyente, contexto, contacto, código) y de las correspondientes funciones básicas de la comunicación verbal (emotiva, poética, conativa, referencial, fática, metalingüística), para decirlo en términos de Roman Jakobson[45]. La naturaleza y el funcionamiento de la poesía oral están condicionados por el hecho de consistir en palabras enunciadas por la voz de un cantor o recitador, en un tiempo específico y en un lugar determinado, para ser oídas y entendidas -aunque el cuerpo físico de la voz pueda llegar a ser más importante que el sentido que la voz pretende transmitir- por unos oyentes a quienes el emisor nunca puede dejar de tener *presentes*. El texto oral es siempre un texto *contextualizado*.

1. De este hecho -su contextualidad- procede el carácter necesariamente «fragmentario» del texto oral, fragmentario porque no llena por completo su espacio semántico, porque no es un texto semánticamente saturado[46]. Esa economía semántica encuentra correlación expresiva en la sintaxis, que Dámaso Alonso llamó «suelta», que es la propia de la oralidad, caracterizada por el amplio uso de oraciones desligadas, sin nexos de enlace, dejando a la entonación la expresión de la relación interna entre las oraciones del período, o recurriendo al nexo *que* (y al *y*) para expresar una diversidad, poco matizada, de relaciones; la construcción del discurso a base de unidades breves y sueltas, como levantadas una a una, según

---

sidad de razones, Walter Ong considera que las culturas "manuscritas" continuaron siendo, en gran medida,. culturas de *oralidad* ("oral- aural"): los manuscritos no eran fácilmente legibles; sus contenidos tampoco eran fácilmente relocalizables; los lectores tendían a confiar a la memoria los contenidos que más importaban, operación facilitada por la lentitud de la lectura, que solía hacerse vocalmente, en alta o baja voz, aunque la lectura se hiciera en soledad, y por el hecho de que la disposición morfológica y sintáctica del texto continuó por mucho tiempo siendo la propia de la oralidad, con su organización mnemónica propicia a la recordación y la actualización de lo aprendido. Todavía en los comienzos de la imprenta, se prolonga esta situación, como muestra la extraña disposición tipográfica de las portadas que, todavía en el siglo XVI, revelan mayor atención al sonido, que a lo visual de las palabras, a diferencia de lo que ocurrirá después, una vez que la imprenta va creando un nuevo tipo de lector, para quien la lectura es, sobre todo, un acto visual (Walter Ong, *Orality and Literacy*, pp. 19-21).

[44] José Ortega y Gasset, "Del Imperio Romano", *Obras Completas*, 5ª ed., vol. VI, Madrid, Revista de Occidente, 1961, p. 55.

[45] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale: Les fondations du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, pp. 213-220; *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 352-360; *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 32-40.

[46] Paul Zumthor, *Introduction a la poésie orale*, p. 56.

corresponde a la inmediatez de emisión y recepción propia del discurso oral[47]. Dámaso Alonso expresó esta realidad contraponiendo la sintaxis del *CMC* con el de la *Crónica General*: «donde el *Poema* opera por simple yuxtaposición, echa mano la *Crónica* de un complicado sistema de conjunciones». «El tipo juglaresco está siempre más próximo de la realidad hablada, de donde se nutre»[48].

2. Su funcionamiento en el contexto propio de la poesía oral tiende a hacer de ésta un bien común, de grupo,*res omnium*, cosa de todos, no apropiable por ninguno. La voz une y exalta el sentido de comunidad, lo que en el acto vital de la dicción o el canto se siente como común y propio. Cuando don Quijote (cuya locura le vino -aclaración puramente incidental- «del mucho leer») reprende a Sancho el uso abusivo de refranes, contesta a éste: «por Dios, señor nuestro amo (...), que vuesa merced se queja de bien pocas cosas. ¿A qué diablos se pudre de que yo me sirva de mi hacienda, que ninguna otra tengo, ni otro caudal alguno, sino refranes y más refranes?»[49] Ese caudal -refranes, canciones, saberes- trasmitido por la voz y conservado por la memoria hasta hacerse inmemorial -de donde le viene, precisamente, su prestigio, el prestigio de lo *antiguo*[50]- es de todos los miembros del grupo y, en él, los padres se lo *dejan* a los hijos. «La preferencia popular por este verbo para designar el legado, la transmisión hereditaria» -decía Pedro Salinas- «es digna de atención; en ella se puede encontrar el carácter distintivo de la cultura iletrada. Es de todos, a nadie pertenece en rigurosa

---

[47] Véase lo que se dice, a propósito de la lengua poética de la lírica de tradición oral en mi libro *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid, Gredos, 1969, pp. 180 y ss.

[48] Dámaso Alonso, nota 117 a su ed. (con Emilio Lorenzo) del libro de Walter von Wartburg, *Problemas y métodos de la lingüística*, Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española, 1951, pp. 153-154. La observación fue desarrollada posteriormente por Antonio M. Badía Margarit, en "Dos tipos de lengua cara a cara", en *Homenaje a Dámaso Alonso*, Vol. I, Madrid, Gredos, 1960, pp. 115-139.

[49] *Quijote*, II, LXIII.

[50] En el excelente libro de M.T. Clanchy, *From Memory to Written Record*, se documenta el siguiente hecho histórico: En 1127, un mandamiento de Enrique I de Inglaterra ordena a un jurado, formado por 12 hombres de Dover y 12 de Sandwich, decidir una disputa económica que afecta a dos iglesias. Los jurados son descritos como veinticuatro ancianos, de buen juicio, de muchos años y capaces de dar buen testimoninio ("mature, wise seniors of many years having good testimony"). La fórmula empleada al dar fe de los hechos, jurando sobre los Evangelios, se basa en la antigüedad de su conocimiento: "(This) I have received from my ancestors, and I have seen and heard from my youth up until now, so help me God and these Holy Gospels" (p. 233). Los hábitos de comportamiento establecidos durante siglos de oralidad "legal" permanecen, a pesar del creciente uso del documento escrito. Pasó mucho tiempo antes de que el documento escrito -que, en sus comienzos, en la mayoría de los casos, no aparece fechado ni firmado, ni se copiaba en registros para futura referencia- llegara a inspirar confianza. Antes del uso del documento escrito, la verdad de un hecho o transacción se establecía mediante declaraciones personales de hombres fidedignos, y, si el caso era muy antiguo, se preguntaba a los más ancianos y juiciosos sobre lo que podían recordar, como en el caso citado. Al comenzar el uso del documento escrito, hay casos en que la verdad de la palabra fundada en la memoria sirve para contrastar la exactitud de lo consignado en el documento. Las *citaciones* para comparecer ante los tribunales ingleses eran servidas, hasta entrado el siglo XIII, no mediante un papel escrito sino por la voz del oficial encargado de esta función (oficiales que un documento de 1248 llama *criatores*, "pregoneros"). En Londres y otras ciudades muy pobladas, la citación se hacía por medio de la campana (que así se convertía en garantía de que la citación había sido efectivamente servida) (Clanchy, p. 220). El énfasis permaneció, pues, por mucho tiempo, en oir el sonido de una voz o una campana, no en *ver* un documento.

propiedad ya que ninguno puede guardarla más allá de su memoria, que con él muere. Se la *dejan* los mayores a sus descendientes, no se la *dan* porque no es suya. La forma esencial de esa tradición está, pues, en ese ir *dejándola* unos a otros, tipo de actividad inevitablemente hereditaria»[51]. Frente a la tradición letrada, que -dijo T.S. Eliot- «no se puede heredar y que si uno la quiere tiene que ganársela con árduo esfuerzo», la iletrada la heredan todos los miembros de la comunidad, aunque, por supuesto, no todos la recuerden con la misma prontitud y oportunidad ni sepan usarla con igual inteligencia o gracia. (Esa *facilidad* debía pesar en el ánimo de los letrados que, como el Marqués de Santillana, la oponen, menospreciándola, a la suya, lograda con tanto estudio y esfuerzo)[52].

3. De su doble naturaleza comunal y hereditaria procede su inevitable *actualidad*. La tradición no puede envejecer: no puede haber conflicto entre presente y pasado, porque la tradición va silenciosamente dejando en el olvido lo que ya no sirve y por eso no se dice ni se practica, quedando ella siempre joven, y en la creencia de que es antigua. (De aquí la sinrazón de preguntarse por los textos orales «originales»). Es este el sentido más profundo de la *variación* y de la *apertura* del texto oral. Por medio de la versión, el grupo social comunica consigo mismo[53]. (La escritura, en cambio, fija; las antiguas creencias aparecen conservadas en textos, lo que si, por una parte, hace posible el estudio histórico del pasado, por otra, engendra el escepticismo, no sólo en cuanto a las creencias antiguas descalificadas por el presente, sino por las del presente mismo, y por la seguridad del conocimiento humano, en general.) Jack Goody y Ian Watt emplean el expresivo término «organización homeoestática», tomado de la biología, para referirse a esta perenne puesta al día que el grupo social en régimen de oralidad lleva a cabo con el lenguaje; una «organización» que, por otra parte, rige en todas las áreas de la tradición cultural oral[54]. Junto a la función social de la memoria hay que situar la no siempre recordada función social del olvido.

4. La naturaleza comunitaria de la poesía oral -en el doble sentido de *vivir en* la memoria común y de *servir para* el uso en comunidad- se refleja en la textura de la obra de muchos modos. El sentido vocal de recurrencia que domina la dinámica del discurso (asonancias, aliteraciones, estribillos, refranes, paralelismos, repeticiones de toda clase...) es uno de ellos. El cantor se apoya en las recurrencias para levantar su discurso en la creación, recreación, o actualización de lo memorizado ; pero la recurrencia es también una constatación de la existencia del público, usada para facilitar su comprensión, retener su atención (el oyente *espera* la recurrencia), y para pedir su colaboración (la función de la *vuelta* en la glosa, y del *estribillo* o *refrán*, así se ha solido explicar). Son, en este sentido, recursos al servicio de la

---

[51] Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, 3ª ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962, p. 120.

[52] Aunque hoy sabemos también que dichas actitudes de menosprecio son comunes en las *Artes* de retórica del siglo XV, y tiene mucho de "topos" retórico, que no exluye el interés de los cultos por esa misma poesía que pretenden desdeñar.

[53] Paul Zumthor, *La poésie et la voix*, pp. 89, 107-108.

[54] Jack Goody y Ian Watt, "The Consequences of Literacy", en *Literacy in Traditional Societies*, pp. 30-31.

función participativa (que Malinowski llamó *fática*) de la lengua. (Otros elementos de esa función fática son el uso de presentativos, del tipo de «bien oiréis lo que decía» o «que no vi*di*estes atal», de redundancias y digresiones, preguntas retóricas de toda clase, abundancia de vocativos, etc.).

5. Es una tupida red de correspondecias que, al tejerse y destejerse, engendran equivalencias y oposiciones, mientras van erigiendo una especie de «arquitectura propia por encima del relato», como dijo Leo Spitzer refiriéndose al romance. «En el nivel profundo donde se constituyen las propiedades epistemológicas de la palabra viva (por oposición a la escritura), todo enunciado es espontáneamente repetitivo»[55]. Semántica y fónicamente, la palabra dialoga consigo misma[56].

6. Esta organización -como un ritual- de la palabra, no impide su libertad. Por eso, el verdadero perfil de la poesía oral se destaca mejor en el fluir del discurso que en *el texto*. Comparando el discurso de la juglaría con el de la clerecía, la diferencia de los dos mesteres es notable. La estrofa en el segundo es un molde a llenar -y qué duda cabe que poetas como Berceo lo llenaron muy bien, *ce bijou*, y que extrajeron hermosos efectos de la pugna entre la palabra que busca su propio espacio y una forma que le cierra el paso (lo propio de todas las formas cerradas); los versos de Berceo: «los nomnes son revueltos, graves de acordar, / non los podemos todos en rimas acoplar» denotan ese esfuerzo. El discurso del *CMC*, y el del Romancero, es otra cosa; aun descansando en un vasto sistema de apoyaturas y recurrencias, resulta imprevisible, lo recibimos como en un hacerse *conforme se va diciendo*, como si fuera un tejido en su tejerse (en tiradas o hiladas puestas una a una); forma de discurso -diríamos- propia de la oralidad, de una poesía cuyos comportamientos lingüísticos se han formada en el presente de la vocalidad. Si la escritura permite volver sobre los pasos del discurso para rehacerlo o destruirlo, en la oralidad lo dicho, dicho queda: «palabra y piedra suelta no tiene vuelta». Esto que hace de todo texto oral un texto único, irrepetible y, una vez dicho, indestructible -fuera de lo contingente y del tiempo- es también la razón de ser del sentido dramático de temporalidad presente que el discurso del Romancero comunica --como ocurre en el «hecho teatral»- con su recurrencia al diálogo y al discurso directo, y a las formas verbales durativas del imperfecto cuando cuenta cosas pasadas.

7. La asonancia y el anisosilabismo son rasgos propios de la oralidad, en donde la inminencia de la voz no da tiempo ni ocasión para la consonancia -más exigente y menos apta para la repentización, o para llenar los huecos dejados por la memoria; y donde la voz se encarga de ajustar palabra y ritmo. La poesía oral, de cualquier clase que sea, es siempre rima asonante; gran acierto ese de la asonancia, que la poesía española oral o escrita, empleará intensamente, inventada, seguramente, en el cultivo de la oralidad (los poetas cultos del si-

---

[55] Paul Zumthor, *La poésie et la voix*, p. 81.

[56] En ese comportamiento puede haber un elemento lúdico (el juego de la palabra), juego que, como toda enunciación oral, se complementa en el gesto (movimiento corporal). Lo gestual, cualquiera que sea su intención comunicativa, es -como la voz- una dimensión del texto oral.

glo XV la considerarán *rima imperfecta*, propia de tiempos rudos, «por que entonces no guardavan tan estrechamente las observaciones del trobar», según precisa Juan del Encina)[57]. Sobre el cuento de las sílabas, la poesía oral comenzó sin prestar atención a la regularidad silábica, como el *CMC*, como la lírica antigua de tradición oral, donde, simplemente, las sílabas *no se cuentan*, y el decir va guiado por un cierto sentido de recurrencia, sabiendo que en algún momento -pero no *a tiempo fijo*, no *a sílaba contada*- la palabra tiene que volver atrás, al encuentro de algo que quedó dicho, cerrando una frase anterior y casando con ella, generalmente mediante rima (y en ese caso, siempre, asonante). A ese movimiento lo llamaba yo movimiento *binario*: digo *A* y añado *B*[58]. El movimiento binario, no basado en una concepción silábica, sino rítmica, domina el decir poético oral, y también el proverbial. En algunas formas poéticas orales, como el romance, la copla y la seguidilla, al haber regularizado la medida de sus versos (por influencia de la escritura, seguramente, ayudada, en el caso del romance y de la copla, por el ritmo propio del octosílabo tan afín al ritmo de la lengua- «el pie métrico sobre el que camina toda la lengua española, prosa o verso», para decirlo con palabras de Juan Ramón Jiménez)[59], el movimiento binario (rítmico) coexiste junto a una rigurosa concepción silábica octosílaba (muy pegadiza al oído del hispano-hablante). Que el romance en sus comienzos no era isosilábico, ya lo denunció Santillana, y lo muestran los ejemplos más antiguos fijados en la escritura. De cualquier modo, el verso del romance, el de la copla, el de la seguidilla, el del villancico antiguo -en toda su variedad formal- es un verso fuertemente rítmico, que se puede bailar, y de hecho se baila. «El metro es medida que tiende a separarse del lenguaje; el ritmo jamás se separa del habla porque es el habla misma», dice Octavio Paz en *El arco y la lira*, y en una nota de ese mismo escrito admite la posibilidad de que algunos metros sean medidas inconscientes, al menos ciertos casos, y que el octosílabo español sería uno de ellos[60]. El lenguaje, dejado en libertad, tiende a ser ritmo. «Como si obedeciesen a una misteriosa ley de gravedad, las palabras vuelven a la poesía espontáneamente (...) La prosa es un género tardío, hijo de la desconfianza del pensamiento ante las tendencias naturales del idioma»[61]. El ritmo es, seguramente, anterior al lenguaje; y por la poesía, más cercana de los orígenes que la prosa, comienzan todas las literaturas en todas las lenguas[62]. Cuanto más cerca está una poesía de la lengua hablada, más cerca

---

[57] *Cancionero de Juan del Encina*, Madrid, Real Academia Española, 1928, Cap. VII: "De los versos y coplas y de su diversidad", fol. V, r.

[58] *El villancico*, pp. 143

[59] Juan Ramón Jiménez, "El romance, río de la lengua española", leído en el Paraninfo de la Universidad de Puerto Rico el 23 de abril de 1954, en acto de conmemoración cervantina, y publicado, muerto ya el poeta, en *La Torre*, 26 (abril-junio 1959), 11-54.

[60] Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, pp. 70-71, y nota 1.

[61] Octavio Paz, en *El arco y la lira*, p. 68.

[62] Muy brevemente, quiero recordar aquí la connotación negativa con que aparece, a veces, la escritura en los textos épicos y en el Romancero. En un artículo de Thomas Montgomery, publicado en *La Corónica*, 15:2 (1986-1987), 179-185, se recogen algunas de estas instancias en el *CMC*, el *Cantar de los Siete Infantes de Lara*, y las *Mocedades de Rodrigo*. La más siniestra de todas es la carta de Ruy Veláquez a Almanzor, pidiéndole la decapitación de Gonzalo Gustioz, el confiado portador de la traidora misiva, y de sus siete hijos. En el Romancero, el comienzo del romance de Bernardo del Carpio, "Con cartas sus mensajeros el rey al Carpio envió; / Bernaldo,

está de sus orígenes y de sus raíces naturales. La historia de la poesía puede describirse como un movimiento oscilatorio entre el acercamiento y el alejamiento de esas raíces. Porque la escritura -volvemos a retomar el tema- nunca ha podido sofocar, enteramente, la voz humana. Intermitentemente, pero afirmando su presencia, la palabra hablada, vocalizada, ha vuelto y vuelto, para renovar y revitalizar la poesía escrita. Pensemos en el Romancero, «río de la lengua española» para Juan Ramón Jiménez, por donde ha discurrido tanta poesía desde sus orígenes, pasando por los siglos áureos, hasta el nuestro, «maravilloso siglo romancesco» -decía Pedro Salinas- que «completa y perfecciona el destino de esa forma poética»[63]. Lo mismo cabe decir de la canción lírica. Pero el fenómeno es más hondo: la historia de la poesía moderna es la historia de una rebelión contra una palabra que se había alejado de la voz, rebelión que unas veces se ha manifestado como una vuelta a las formas poéticas populares de tradición oral, y otras, más radicalmente, optando por la lengua de la calle, la voz caliente, viva otra vez, haciéndose oir, imponiendo su fuerza y su verdad.

como es discreto, de traición se receló; / las cartas echó en el suelo..." muestra idéntica desconfianza hacia una escritura, posiblemente, indescifrable, y portadora de males. Portadoras de males son también las cartas ("tintas venían de dentro, de fuera escritas con sangre") que, en otro conocido romance, anuncian a Doña Alda la muerte de su Roldán.

[63] Pedro Salinas, "El romancismo y el siglo XX", *Estudios hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington*, México, Imprenta Nuevo Mundo, 1952, pp. 449-500.

I. POÉTICA Y MÉTODOS DE ANÁLISIS DEL ROMANCERO TRADICIONAL Y LA BALADA EUROPEA

PONENCIA

El campo del Romancero. Presente y futuro

Diego Catalán

Cuando en 1971 el Seminario Menéndez Pidal, de la Universidad Complutense de Madrid, en colaboración con el *Center for Iberian and Latin American Studies* de la *University of California*, San Diego, organiza en Madrid el «Primer Coloquio Internacional sobre El Romancero en la Tradición Oral Moderna»[1], el romancero, en sus más variadas áreas de investigación, era aún un territorio escasamente frecuentado por los críticos de la literatura o por los estudiosos de la etnografía. El ritmo de renovación doctrinal en el campo era tan lento que la reedición[2] de un ensayo metodológico de Ramón Menéndez Pidal de 1920[3], reelaborado críticamente por Diego Catalán y Alvaro Galmés en 1950[4], suscitaría una toma de posición adversa de Daniel Devoto en 1955[5], una réplica de Catalán en 1959[6], y una contrarréplica de Devoto en 1969[7]. Y la publicación en 1951 de un estudio con planteamientos, por entonces inusitados en el romancero, como el de Ruth House Webber[8], podía, en cierto modo, caer en el vacío. Sin embargo, a lo largo de los años 60, el predio del romancero, antes casi

[1] Cuyos resultados pueden verse en D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez Romeralo, eds., *El romancero en la tradición oral moderna. 1er Coloquio Internacional*, "Romancero y Poesía Oral" 1, Madrid: SMP y Rectorado Univ. Complutense, 1972.

[2] R. Menéndez Pidal, D. Catalán y A. Galmés, *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, RFE-Anejo LX, Madrid: CSIC, 1954.

[3] R. Menéndez Pidal, "Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método", *RFE* VII (1920), pp. 229-338. (Puede también leerse en la reed. incluida en sus *Estudios sobre el romancero*, Madrid: Espasa Calpe, 1973, 217-323).

[4] D. Catalán y A. Galmés, "La vida de un romance en el espacio y en el tiempo (1950)", en *Cómo vive un romance*, pp. 143-301.

[5] D. Devoto, "Sobre el estudio folklórico del romancero español Proposiciones para un método de estudio de la transmisión tradicional", *BHi* LVII (1955), 233-291.

[6] D. Catalán, «El "motivo" y la "variación" en la transmisión tradicional del romancero», *BHi* LXI (1959), 149-182.

[7] D. Devoto, «Un no aprehendido canto. Sobre el estudio del romancero tradicional y el llamado *método geográfico*", *Abaco* I (1969), 11-44.

[8] R. H. Webber, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad* UCPMPh XXXIV, [1951], 175-278.

reservado a los viejos maestros Ramón Menéndez Pidal y Antonio Rodríguez Moñino, había comenzado a ser invadido por un variado grupo de estudiosos que, procedentes de áreas geográficas y del saber dispares, comenzaban a remover la tierra. Estos nuevos críticos son hoy de sobra conocidos, y su contribución, directa o indirecta, al «Primer Coloquio» convirtió a aquel pequeño simposio (en su versión ampliada impresa de 1972)[9] en un acto de solidaridad con la creación poética oral y en una inesperada ceremonia de «comunión» entre investigadores unidos por una misma «fe», aunque separados por sus particulares «creencias».

Desde los años 1971-72 a los años 1977-79, en que se celebró en Davis, California, el «Segundo Coloquio Internacional» (organizado por la University of California) y en que se imprimieron en Madrid (por el Seminario Menéndez Pidal) las actas del mismo[10], y desde esos años a 1982, en que se trasladó del Colegio de México a la Universidad Autónoma de Madrid (por causas extra-académicas) el «Tercer Coloquio Internacional»[11] «la familia» de los investigadores del romancero (tanto oral como letrado) creció espectacularmente; y aunque los lazos de parentesco erudito entre los varios individuos de ella no fueran estrechos, todos sus miembros continuaron dándose el apoyo fraterno que en las sociedades humanas sólo suele prosperar en las etnias marginadas.

Aunque soy el primero en preciar y celebrar esa solidariad y fraternidad que hemos venido cultivando (y creo que el Seminario Menénez Pial, en todo lo que le han permitido sus exiguas estructuras, ha desarrollado en todos esos años una política ejemplar de colaboración abierta) el comportamiento como «clan» de los estudiosos del romancero ha contribuido y contribuye a la perpetuación de algo graye: una patente debilidad científica en las publicaciones sobre esta parcela del saber, si las consideramos en conjunto.

Gracias a Samuel G. Armistead, que ha enriquecido las versiones impresas de los Coloquios Internacionales Segundo y Tercero con dos impresionantes bibliografías comentadas sobre la «Hispanic Ballad in Oral Tradition»[12], sabemos que desde 1971 a 1982 vieron la luz 954 contribuciones de mayor o menor tamaño relacionadas con nuestro campo.

Llegar a reunir, leer y dar noticia del contenido de tantas y tan dispersas publicaciones (en medio de los quehaceres docentes, investigadores, administrativos y vitales de cada día) es esfuerzo que hoy sólo son capaces de llevar a término maestros con la pasión por el

---

[9] Citada en la n.1.

[10] A. Sánchez Romeraldo, D. Catalán y S. G. Armistead, *El romancero hoy: Nuevas fronteras. 2º Coloquio Internacional*, "Romancero y Poesía Oral" 2, Madrid: SMP y Gredos, 1979; D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez Romeraldo, *El romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional*, "Romancero y Poesía Oral" 2, Madrid: SMP y Gredos, 1979; D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez Romeraldo, *El romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional*, "Romancero y Poesía Oral" 3, Madrid: SMP y Greos, 1979; S. G. Armistead, D. Catalán y A. Sánchez Romeraldo, *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*, "Romancero y Poesía Oral" 4, Madrid: SMP y Gredos, 1979.

[11] A causa de la crisis económica, que obligó al gobierno mexicano a exigir de diversos organismos la renuncia a toda una serie de proyectos culturales.

[12] S. G. Armistead, "A Critical Bibliography of the Hispanic Ballad in Oral Tradition (1971-1979)", *El romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*. pp. 199-348 y "Bibliografía crítica del Romancero (1979-1983)" que se publicará como parte de las actas del "Tercer Coloquio Internacional sobre Romancero y otras formas poéticas tradicionales", Madrid: SMP, Universidad Complutense y Colegio de México, 1989.

saber, la capacidad de trabajo y el juicio de un Armistead. Todos estamos en deuda con él por su generoso apoyo a la creación de unas estructuras de conocimiento esenciales para el estudio del romancero y de la balada. Pero si cito ahora aquí sus bibliografías es para disentir de su optimista evaluación de la situación de los estudios sobre el campo del romancero y para tomar distancias respecto a lo que parece excesivamente benévola reseña de muchísimos libros y artículos que, de haber versado sobre un área de estudios menos «marginal» que la del romancero, habrían recibido por parte del propio Armistead una consideración crítica más exigente[13].

Y es que la integración del romancero (y de la poesía oral en general) en el campo de la Literatura no puede decirse que sea un hecho enteramente consumado. Es cierto que las creencias artísticas de tradición oral han ganao credibilidad como objeto de investigación, y que atraen a muchos (en parte, por lo que todavía tienen de «exóticas» para las gentes de letras). Pero siguen siendo territorio para incursiones esporádicas, para «sefaris» científicos de los sabios procedentes de las áreas más céntricas de la Literatura o de la Etnografía; y, en cuanto esos sabios se ausentan, tierra vacía, donde quien quiera cultiva a su aire.

El subdesarrollo de nuestro territorio se manifiesta de continuo en cualquier tipo de publicaciones. Citaré, como ilustración, algunos casos ejemplares de ésta última década.

En 1982 un semiólogo de la talla de Cesare Segre vuelve sus ojos al romancero y publica en *Ecdotica e testi ispanici* una sugestiva comunicación bajo el título «Strutturazione e destruturazione nei *Romances*»[14]. Al contraponer sus propuestas a la «metodologia oggi dominante» toma como únicos términos de referencia de esa metodología de «hoy» los estudios, a que arriba aludíamos, de Menéndez Pidal (1920) y Catalán y Galmés (1950), reunidos en *Cómo vive un romance* (1954), y la polémica entre Devoto y Catalán (1955-1959). Ni la más mínima referencia (exceptuada una alusión, hecha al paso, a trabajos de Di Stefano[15]) a la bibliografía sobre la poética del romancero de los años 60 y 70: Bénichou 1964, 1968, 1975[16]; Do Nascimiento 1964, 1966, 1972[17]; Catalán 1970, 1971, 1972, 1975, 1976, 1978, 1979[18]; Petersen 1972, 1976, 1978, 1979[19]; Diaz Roig 1976, 1977, 1979[20]; House Webber

---

[13] Tal es mi impresión al comparar sus benevolentes juicios sobre los trabajos relativos al romancero con sus exigentes y polémicas críticas a publicaciones referentes a la épica medieval o a las *jardyas*.

[14] *Ecdotica e testi ispanice*. Atti del Convegno Nazionale della Associazione Inspanisti Italiani. Verona 18-19-20 giugno 1981. (Verona: Università di Padova, 1982), pp. 9-24.

[15] En la p. 10. Por el contexto, creo que piensa básicamente en *Sincronia e diacronia nel Romanzero (Un esempio de lettura)*, (Pisa: Università, 1967) y no en artículos posteriores: "Marginalia sul *Romanzero*" en *Miscellanea di Studi Ispanici* (Pisa, 1968), pp. 139-178 y (Pisa, 1969-70), pp. 1-31; "Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del Romancero", en *El Romancero en la trad. oral* (1972), pp. 277-296; "Un exordio de romances", en *El Romancero hoy: Poética* (1979), pp. 41-54.

[16] P. Bénichou, "Variantes modernas en el romancero tradicional: sobre la *Muerte del Príncipe D. Juan*", *RPh* XVII (1963-64), 235-252; *Romancero judeo-español de Marruecos* (Madrid: Castalia, 1968); *Creación poética en el romancero tradicional* (Madrid: Gredos, 1968); "El romance de la muerte del príncipe de Portugal en la tradición moderna", *NRFH* XXIV (1975), 113-124.

[17] B. do Nascimento, "Processos de Variação do Romance", *Revista Brasileira de Folclore* IV (1964), 59-125; "As Seqüencias Temáticas no Romance Tradicional", *Revista Brasileira de Folclore* VI (1966), 159-190; "Eufemismo e Criação Poética no Romanceiro Tradicional", en *El Romancero en la trad. oral* (1972), 233-275.

1978, 1979[21]; Mariscal de Rhett 1978, 1979[22]; Cid 1979[23],...etc. No creo que, de haber leído estos trabajos representativos de la metodología de los sucesores de Menéndez Pidal, Segre hubiera planteado su trabajo de 1982 en la misma forma. Es más, me parece inconcebible que hubiera decidido ignorar las propuestas teóricas presentes en el capítulo sobre «El análisis semiótico» incluido en *El romancero hoy: Poética* (1979)[24], que tan relacionadas están y tan deudoras son respecto a su «Analisi del racconto» en *Le strutture e il tempo* (1974)[25]. Un desinterés similar sobre el progreso de los estudios en otro campo de la literatura hubiera sido inconcebible.

Otro ejemplo. Un maestro de la crítica textual como Germán Orduna, que ha descrito cuidadosamente 62 manuscritos cronísticos (y cinco impresiones anteriores a 1600) como paso previo a la edición crítica de las *Crónicas de los Reyes de Castilla* del Canciller Pero

---

[18] D. Catalán, *Por campos del romancero* (Madrid: Gredos, 1970); "Hacia una poética del Romancero oral moderno", *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Salamanca, Agosto de 1971*, ed. E. de Bustos (Salamanca: Consejo General de Castilla y León y Universidad de Salamanca, 1982), 283-295; "El romance tradicional, un sistema abierto" en *El Romancero en la trad. oral* (1972), 181-205; "Análisis Electrónico de la creación poética oral", en *Homenaje a Antonio Rodríguez-Moñino, 1910-1970* (Madrid: Castalia, 1975), pp. 157-194; "Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto. El modelo 'Romancero'", en *Utilización de ordenadores en problemas de lingüística* (Madrid: Univ. Complutense, 1976) [=*Rev. de la Universidad Complutense 25*, núm. 102], pp. 55-77; "Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario y la noción de apertura", en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, ed. A. Carreira *et al* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978), pp. 245-270; "Análisis simiótico de estructuras abiertas: El modelo 'Romancero'", en *El Romancero hoy: Poética* (1979), 231-249.

[19] S. Petersen, "Cambios estructurales en el Romancero tradicional" en *El Romancero en la trad. oral* (1972), 167-179; "El mecanismo de la variación en la poesía de transmisión oral: Estudio de 612 versiones del romance de *La Condesita* con ayuda de un ordenador", Diss. Univ. Wisconsin (Madison, 1976); "Representación cartográfica de datos complejos mediante ordenador" en *Utilización de orden. en probl. de ling.* (1976), 205-219; "A Computer-aided Study of the Problematic Relationship between Rhyme and Lexical Stability in the Traditional Hispanic Romancero", en *Ballads and Ballad Research (Selected Papers of the International Conference on Nordic and Anglo-American Ballad Research, Univ. of Washington, Seatle, May 2-6, 1 977)*, ed. P. Conroy (Seattle: Univ. of Washington, 1978), pp. 88-100; "Computer-generated Maps of Narrative Affinity", en *El Romancero hoy: Poética* (1979), 167-228.

[20] M. Diaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna* (México D. F.: El Colegio de México, 1976); *El romancero viejo* (Madrid: Cátedra, 1976); "Palabra y contexto en la recreación del romancero tradicional", *NRFH*, XXVI (1977), 460-467; "Sobre una estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas" en *El Romancero hoy: Poética* (1979), 121-131.

[21] H. Webber, "Prolegomena to the Study of the Narrative Structure of the Hispanic Ballad" en *Ballads and Balla. Res.* (1978), pp 221-230; "Ballad Openings: Narrative and Formal Function" en *El Romancero hoy: Poética* (1979), 55-64.

[22] B. Mariscal de Rehtt, "La balada occidental moderna ante el mito: Análisis semiótico del romance La muerte ocultada", Ph. D. diss. University of California, San Diego, 1978; «The Modern European Ballad and Myth: A Semiotic Approach". *El Romancero hoy: Poética* (979), 275-284.

[23] J. A. Cid, "Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: El traidor Marquillos, cuatro siglos de vida latente", *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras* (1979), 281-359.

[24] *El Romancero hoy: Poética* (1979), 229-318. Reune trabajos de D. Catalán, F. Romero, B. Mariscal de Rhett, K. D. Lamb, C. Steel, M. Mizrahi Morton y S. Robertson.

[25] C. Segre, *Le strutture e il tempo* (Torino: G. Einaudi, 1974), pp. 3-77. La deuda es explícitamente reconocida en mi artículo programático "Análisis simiótico de estructuras abiertas: El modelo 'Romancero'", que encabeza los estudios citados en la nota anterior, p. 232, n.1.

López de Ayala[26], al enfrentarse con «Una versión del romance de *Las señas del esposo* en Buenos Aires (1983)», decide publicarla, comentada, en *Incipit*[27], y no cree preciso enterarse de que el *corpus* documental de ese poema accesible a los investigadores comprende unos 400 textos manuscritos (además de una serie de impresos), que convendría haber tenido en cuenta para ponderar lo que representaba en la tradición su versión bonaerense. La indiferencia respecto a lo sabido alcanza a los propios «clásicos» del romancero, pues de haberlos tenido sobre la mesa, Orduna nunca habría afirmado que la frase, recordada por su propia madre,

la que más lloraba era la hija de genovés,

«indudablemente no es un verso de romance», pues el propio Menéndez Pidal, en su *Romancero hispánico* (Madrid, 1953)[28], se había, precisamente, detenido a comentar la presencia de ese verso en algunos textos procedentes de Tenerife:

pero la que más lloraba era la hija el genovés,

verso heredero de los que ya incluía la versión del romance publicada en el s. XVII:

sobre todo lo llorava la hija del ginoves;
todos dizen a una voz que su enamorada es[29].

Por otra parte, cuando el «Hispanic Seminary of Medieval Studies» de Madison, Wisconsin, edita en 1982 un volumen dedicado a los *Romances Tradicionales de Castilla y León*, de la autoría de dos populares folkloristas, Joaquín Díaz y Luis Díaz Viana, esperaríamos encontrar, según se anuncia en el prólogo, «una muestra variada de la tradición romancística aún vigente en nuestras tierras», acompañada de un estudio actualizado de la misma. Pero no es ése el caso. Los 30 romances seleccionados son, en su casi totalidad, representativos del nivel de tradición más superficial y menos característico del «saber» de los grandes trasmisores del romancero castellano-leonés: 10 temas religiosos (alguno claramente no romancístico), 1 canto de boda (que no es romance), 5 romances «infantiles», y, los 14 temas restantes, romances bastante comunes en cualquier área de la tradición, de los que la documentación previamente reunidad abarcaba centenares de «textos»: *Gerineldo, La condesita, El conde Niño, Tamar, Conde Claros en hábito de fraile, El quintado y la aparición, La hermana cautiva*, etc. . ., entre los más viejos, *La difunta pleiteada, La rueda de la fortuna y los presagios del labrador, La hermana avarienta, Celos y honra*, etc. . ., entre los de carácter «vulgar» de origen mas tardío.

Ante este muestrario, los medievalistas y demás lectores de las publicaciones del

---

[26] G. Orduna, "Nuevo registro de códices de las *Crónicas* del Canciller Ayala" *CHE* LXIII-LXIV (1980), 218-255, LXV-LXVI (1981), 155-206.

[27] *Incipit*, III (1983), 197-200.

[28] R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico* (Madrid: Espasa Calpe, 1953) II, pp. 356-357 (y n. 110).

[29] En el pliego suelto *Nueve romances, el primero de Lucrecia, el segundo del Padre Santo. . . compuestos por Juan de Ribera y con licencia impresos, año de 1605* (véase Gallardo, *Ensayo* IV, col. 98-99).

«Seminary» crearán seguramente que en Castilla y León no perviven hoy romances como: *El moro que reta a Valencia y al Cid, Las quejas de doña Urraca, La penitencia del rey Rodrigo, La muerte del maestre Santiago, Don Manuel y el moro Muza, La merienda del moro Zaide, La muerte del príncipe don Juan, El saco de Roma, Testamento de Felipe II, Testamento de Felipe III, Marquillos, Gaiferos rescata a Melisendra, Belardo y Valdovinos, Mocedades de Montesinos, Mocedades de Gaiferos, La caza de Celinos, Espinelo, La mujer de Arnaldos, Aliarda, La esposa de don García, Alabárase don Félix, Conde Alarcos, El moro cautivo, El veneno de Moriana, La noble porquera, Silvana, La muerte ocultada, Una fatal ocasión, La Gallarda, La Serrana de la vera, Los soldados forzadores*, etc. Y, sin embargo, versiones de estos romances, cuyo interés (desde cualquier perspectiva de estudio que elijamos) es patente, siguen siendo asequibles en las memorias de los trasmisores de saber romancístico de Castilla y/o León y han sido recogidas (e, incluso, publicadas) en los últimos años. Por otra parte, el estudio que acompaña a los textos se limita a unas anotaciones que no pretenden profundizar en el análisis de las estructuras de los romances comentados, ni atienden al conjunto del *corpus* reunido a través de la exploración de campo de las varias subtradiciones, ni tienen presente la bibliografía crítica particular sobre cada uno de ellos. El folklorismo regionalista de los años 80 no parece creer necesario superar los niveles de erudición de los pioneros de fines del s. XIX y principios del s. XX.

Al saber escogido para ilustrar al subdsarrollo del campo de los estudios romanceriles obras de admirados maestros y colegas de la filología o de jóvenes folkloristas a quienes repetidamente he dado muestra de amistad[30] confío en conseguir despersonalizar el objeto de mi crítica. Todos debemos culparnos por haber prolongado un estado del campo científico demasiado acrítico y receptivo a «contribuciones» que, en otros territorios del saber, sus propios autores habían retenido por considerarlas demasiado incompletas o inmaduras.

Personalmente doy por concluida esa etapa de la invetigación sobre el romancero y la poesía oral, que todos los aquí presentes -y algunos notables ausentes- contribuímos a hacer posible, y sugiero a mis colegas que, de aquí en adelante, nos exijamos más los unos a los otros. El consenso sólo es productivo en ciertas coyunturas. Sin un esfuerzo crítico y una mayor selectividad, el campo del romancero seguirá siendo un territorio reservado, en general, a la labor de estudiosos comarcales, que dominarán numéricamente el panorama bibliográfico con obras desprovistas de los cimientos metodológicos y teóricos exigibles en cualquier publicación científica, y abierto a las incursiones de «aficionados» de las más varias procedencias, que colorearán la bibliografía del romancero con sus contribuciones improvisadas más o menos preceptivas, pero ignorantes, por lo común, de lo ya hecho y lo por hacer.

---

[30] Mi conocimiento de la actividad científica de Luis Díaz data desde los tiempos de su tesis doctoral vallisoletana, pues tuve el honor y el placer de participar en su doctoramiento. Posteriormente, tomé parte en los ciclos de conferencias organizados por Joaquín Díaz en Valladolid y él, a su vez, invitado por mi, ha disertado en el primero y en el cuarto *Cursillo Teórico práctico sobre la Investigación del Romancero Oral* en Segovia (1980) y en León (1985). El trabajo de Luis Díaz Viana, *La tradición oral castellana* (Valladolid, 1981), lleva un prólogo mio "Introducción a los estudios tradicionales de Luis Díaz Viana" pp. 5-7, donde recordé, con calurosos elogios, la doble actividad de colectores y propagandistas del romancero tradicional en que ambos hermanos se habían empeñado y en que tan notoria fama han alcanzado (juntos y por separado).

La discusión en el seno del Seminario Menéndez Pidal sobre cómo superar tan insatisfactoria situación de los estudios sobre el romancero oral nos ha llevado a revisar en profundidad planes y objetivos en la etapa final del proyecto «Description, editing and analysis of the Pan-hispanic romancero as a model of open-structured narratives» (DEAPHR), en cuya realización hemos empleado los años 1978 a 1988. El cambio de política que aquí propongo afecta, de una forma mayor o menor, a cada uno de los principales aspectos de la investigación realizada en este campo de trabajo. Creo de interés compartir con nuestros posibles críticos esas inquietudes.

En torno a la exploración de las fuentes orales del Romancero

La creciente actividad recolectora de los últimos decenios, apoyada por la grabadora y el coche privado, ha puesto de manifiesto una gran paradoja: Si bien la tradición oral se halla en un peligro de extinción más cierto e inminente que nunca, aún va a ser posible para los investigadores de este fin de siglo duplicar varias veces el caudal de textos que, con gran trabajo, habían reunido sus antecesores durante siglo y medio de recolección a mano, viajando a pie o en transporte público[31]. En estos años 80 del siglo XX el más rico archivo del romancero no lo constituye ninguna biblioteca, pública o privada, sino la memoria colectiva de los cantores de romances esparcidos a todo lo ancho del mundo lingüístico hispano[32]. Mientras el hallazgo de nuevos textos de romances «viejos» a través de la exploración de fuentes escritas va siendo cada día más raro, en los últimos años las encuestas de los equipos del «Seminario Menéndez Pidal»[33] y sus colaboradores[34] han conseguido estupendas nuevas versiones, que nadie esperaba tener en mano, de romances viejos tan raros como *Lanzarote y el ciervo del pie blanco* (Jaén), *Gaiferos rescata a Malisendra* (León, Orense), *Durandarte envía su corazón a Belerma* (Austrias), *Valdovinos sorprendido en la caza* (Asturias),

---

[31] Sirvan de ejemplo algunos casos notorios que se me vienen a la memoria: En 1968 P. Bénichou logró espigar en diversas publicaciones 41 versiones del romance de la *Muerte del príncipe don Juan* (Cfr. *Creación poética* pp. 95-124), y por esas fechas en quince años después, en *El romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo (CGR)*, 3, Madrid: SMP y Gredos, 1983, pp. 367-433 se describen ya 265 (y desde entonces se han recogido muchas más). Hasta 1980 sólo se había recogido una versión peninsular de *Espinelo*; hoy contamos con ocho (siete de ellas estudio en "El romancero medieval", *El comentario de textos, 4; La poesía medieval*, Ed. A. Amorós, Madrid: Castalia, 1983, pp. 451-489; la octava surgió en tierras de Burgos, en el verano de 1984). De 1977 a esta parte el número de versiones de *La Gallarda* conocidas ha pasado 00 a 000.

[32] Según acertada observación de J. Antonio Cid en su comunicación al "Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero y otras Formas Poéticas Tradicionales" Madrid: Universidad Autónoma y Colegio de México, Diciembre de 1983.

[33] El "Seminario Menéndez Pidal", aparte de una breve encuesta realizada en tierras del Maestrazgo (Teruel, Castellón), inició en 1977 una serie, ininterrumpida hasta 1985, de grandes encuestas colectivas que le han permitido formar un archivo sonoro (ASOR) de millares de textos. Véase adelante, nota 37.

[34] Desde 1973 y, sobre todo, a partir de 1980, el "Seminario Menéndez Pidal" (gracias a sus "Cursillos Intensivos Teórico-prácticos sobre la Investigación del Romancero Oral" y sus cursos de doctorado, véase n. 36) creó una red de colaboradores externos que han contribuido muy eficazmente, por su cuenta, a la explotación del romancero castellano, portugués y catalán, tanto peninsular como insular, y de la balada vasca: F. Mendoza (Albacete), P. Ferré, A. M. Martins, V. Anastácio. J. J. Días Marques, (Portugal continental e insular), S. Rebés e I. Ruiz (Cataluña y Jaén), I. Juaristi, Koldo Biguri, Joseba Lakarra, María José Kerejeta, Gabriel Fraile, Blanca Urgell y Javier Ormazábal (Euzkadi), M. Trapero (Canarias), V. Raboso (Avila), F. Romero (Castellón, Segovia).

La muerte de don Beltrán (León), *La caza de Celinos* (Lugo, León, Burgos), *Las quejas de doña Urraca* (Zamora, Madeira), *Destierro del Cid* (Madeira), *El moro que reta a Valencia y al Cid* (Asturias, León) *Rodriguillo venga a su padre* (Madeira, La Palma, Asturias), *Afuera, afuera, Rodrigo* (Madeira), *El Cid pide parias al moro* (La Gomera), *Nacimiento del maestre de Santiago* (Segovia, León), *Merienda del moro Zaide* (Palencia, Santander, Lugo), *Isabel de Liar* (Lugo, Coruña), *Marquillos* (León), *Espinelo* (Zamora, Burgos), *El renegado y la Virgen* (La Gomera), *Virgilios* (El Hierro), *La mujer de Arnaldos* (León), *Alabárase don Félix* (León), *El Sacrificio de Isaac* (Palencia, León, Orense) *El bonetero de la traperia* (León, Asturias), etc...[35].

Hallazgos como estos dependen, muchas veces, de la suerte. Pero no hay duda de que el éxito de las campañas de recolección realizadas por el «Seminario Menéndez Pidal» entre 1977 y 1985 se relaciona, en buena parte, con algunos aspectos novedosos del programa de salvamento del saber tradicional inagurados por el proyecto DEAPHR: Los cursillos de preparación de nuevos investigadores (1980, 1981, 1982, 1985)[36] permitieron organizar grandes campañas de recolección colectiva en las que siete u ocho mini-equipos itinerantes (de composición variable) realizaban diariamente encuestas simultáneas durante una breve período de investigación intensiva (siete o diez días en cada campaña); de esta forma se consiguió cubrir, en un tiempo mínimo, grandes áreas de la tradición[37] y descubrir en ellas, si no a todos, sí a una mayoría de los mejores trasmisores de saber romancístico. Por otra parte, se exigió a los «monitores» de cada mini-equipo el conocimiento general previo del romancero

---

[35] Según hice notar en "El romancero de tradición oral en el último cuarto del s. XX", *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras* (1979), 217-256 (esp. 229, 239, 242) la reanudación de las grandes campañas de recolección de la Península por parte del "Seminario Menéndez Pidal" debió su impulso inicial al hallazgo fortuito de una versión leonesa de *Marquillos* (en Val de San Lorenzo, Maragateria) por parte de dos encuestadores primerizos, Juan Antonio Sánchez Belén y Dimas Mazarro, y de otra andaluza (procedente de Beas de Segura, Jaén) de *Lanzarote y el ciervo del pie blanco*, recogida (en Segorbe, Castellón) por Francisco Romero, también novel en el arte de la recolección. Ultimamente, la antropóloga norteamericana Martha Ellen Davis, sin conocimientos previos sobre el romancero, nos puso en la pista de la primera versión moderna de *El Cid pide parias al moro* (contaminada con *El renegado y la Virgen*), grabada en Chipude (La Gomera) para ejemplificar el canto con acompañamiento de chácaras y tambor.

[36] Bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura, del Instituto Nacional de Ciencias de la Educación, de la Diputación de Segovia y del National Endowment for the Humanities, el "Seminario Menéndez Pidal" organizó en 1980, 1981 y 1982 en Segovia (en el Colegio Universitario Domingo de Soto y en el Conservatorio de Música) tres Cursillos Intensivos Teórico-prácticos sobre la Investigación del Romancero Oral, con asistencia de unos treinta cursillistas en cada uno de ellos. En 1985 se ha celebrado el cuarto cursillo en la Universidad de León, gracias a una subvención del Comité Hispano-norteamericano y del apoyo de la Diputación y de la Universidad de León, con la participación de treinta y cuatro cursillistas.

[37] *Encuesta Norte-1977*: Santander, N. de Palencia, N. de León, Sanabria (Zamora) y Ancares (Lugo); *Encuesta Sur-1978*: Sierras de Cazorla y Segura (y áreas contiguas en Albacete, Murcia, Jaén y Granada); *Encuesta Norte-1979*: Fornela y valle alto del Sil; *Encuesta Norte-1980*: N. y O. de León, O. de Asturias (con breves incursiones por Orense, Zamora y Segovia); *Encueta Zamora 1981*: NO. de Zamora, NE. de León, SO. de León; *Encuesta Segovia 1982*: Segovia; *Encuesta Galicia 1982*: E. de Orense, S. de Lugo; *Encuesta Castilla 1984*: Burgos, E. de Palencia, O. de Soria; *Encuesta León 1985*: León. Además el "Seminario Menéndez Pidal" ha hecho varias otras encuestas de menor duración, con equipos más reducidos: en el NO. de Salamanca y SO. de Zamora, 1981; en Ciudad Real y áreas contiguas del S. de Toledo, E. de Badajoz y N. de Córdoba, 1982; en el centro y S. de León, 1984 y en La Gomera, 1985.

pan-hispánico y una familiaridad (a traves de un «manual de encuesta» *ad hoc*, previamente elaborado) con el repertorio regional, tanto en sus temas más comunes como en los más raros[38], y junto a esa preparación, un alto grado de respeto a la cultura ajena, propia del mundo rural de los informantes[39]. Con esos conocimientos y esa actitud, los equipos de encuesta pudieron presentarse súbitamente en los pueblos y aldeas cuya tradición se intentaba descubrir, sin necesidad de conocimientos sociales previos y sin recurrir a patrones o introductores de ningún tipo, y conseguir, en pocas horas, acceder a los veneros más ocultos de la tradición. El método ha funcionado satisfactoriamente tanto en Galicia, como en Castilla y León, como en La Mancha o en Andalucía. Mientras no ocurran cambios sustanciales en el gran archivo de las memorias populares, creo que puede seguir siendo útil para cubrir, en el menor tiempo posible, una amplia y varia geografía etno-cultural y, a la vez, conseguir acceso a las capas más profundas de la tradición, descubriendo a los mejores transmisores y, a través de ellos, los más raros especímenes del romancero.

Sin embargo, en futuras investigaciones de campo creemos que será preciso atender a la eliminación de dos secuelas del método recolector que entorpecen la ulterior conversión de los romances oídos y grabados en textos escritos fielmente representativos del «texto» almacenado en la memoria del portador de tradición:

La recolección mediante grabadoras tiene, ciertamente, la ventaja, sobre la recolección escrita, de permitir la recitación o canto sin pausas forzadas por la lentitud de la escritura y, en ese sentido, facilita la dicción del romance; pero impide, a menudo, que los encuestados logren del informante que aclare pasejes inaudibles en la grabación o que le hagan pararse a mejorar su recuerdo del texto memorizado cuando, en el curso de esa recitación o canto, parece haber cometido un *lapsus* u olvidado versos. De ahí que sea importante no conformarse con una sola exteriorización oral del texto que el informante posee en la memoria y dejarle tiempo para recordar mejor el romance que aprendió hace mucho tiempo y que tiene muy olvidado. La otra secuela, más que a la perfección de los textos recogidos, afecta a la compresión de los poemas como objetos literarios por parte de los colectores: Para romper rápidamente las barreras que separan a los encuestadores ciudadanos de los «archivos» vivientes en que se guarda el saber tradicional y descubrir a los buenos portadores de tradición resulta obligado tratar de extraer información de sujetos que no son trasmisores activos de ese saber; de resultas, en las grabaciones abundan los fragmentos y las versiones defectuosas dichas por personas que en su calidad de auditores de romances pueden ser testigos de la

---

[38] El conocimiento del repertorio más común y "superficial" propio de la tradición oral de una determinada región es el que permite establecer contacto con la población de "informantes" potenciales y definir, cara a los transmisores de tradición, el objetivo de la encuesta. Pero una familiaridad con los temas más raros que en el pasado se hallaban en la región o regiones colindantes, ayuda extraordinariamente a descubrir las capas más "profundas" del romancero regional, de las que sólo suelen dar testimonio los mejores depositarios de "saber" regional, aunque a veces puedan aflorar esporádicamente en recitadores de repertorio muy limitado.

[39] Los encuestadores no tienen necesidad de asumir una personalidad distinta de su condición de ciudadanos con cultura letrada para confraternizar con los transmisores de la cultura oral; pero sí es esencial acercarse a esa cultura ajena dejando ver que se aprecia, no como objeto curioso, sino por los valores que encierra, y que, en la situación de encuesta, el maestro es el informante y el aprendiz el colector. No obstante, cuanto más conocedor se muestre el aprendiz de lo que intenta recoger, con más gusto transmitirán los informantes, su saber tradicional.

tradición oral pero que en la comunidad a que pertenecen jamás pretenderían cantar, contar ni enseñar el romance a otros. Estos testimonios, aunque pueden ser útiles para detectar romances, versiones o variantes aún no documentadas (en ninguna parte, o en un determinado territorio) no deben confundirse con las verdaderas versiones de un romance.

Aparte de esta autocrítica respecto a los métodos recolectores de los equipos vinculados al Seminario Menéndez Pidal y al proyecto DEAPHR, creo necesario realizar una evaluación de conjunto de la cambiante relación entre los usuarios tradicionales del romancero y los buscadores de romances.

En los últimos decenios la exploración y recogida de materiales romancísticos ha dejado de ser una afición de unos cuantos investigadores y de algún que otro erudito local para convertirse en tarea de muchos y muy variados amantes de las tradiciones populares. La sensación de que las culturas orales están próximas a ser anegadas bajo las aguas de la cultura de masas, nacional o multinacional, unida a esa nostalgia por el pasado que suele acompañar a toda superación del mismo, ha generado, por todas partes, planes de «recuperación» de la literatura oral regional.

Acostumbrado a encuestar en los años 40, los efectos que en la tradición ha venido a tener la revalorización de los etnotextos por los medios de comunicación dirigidos a las masas y por los intérpretes de la canción me parecieron, inicialmente, una contribución muy positiva a la detención del proceso de desestima y olvido de la cultura tradicional por parte de sus habituales transmisores. Hoy todo el mundo comprende en los ámbitos rurales de España (e incluso de Portugal), que las «cosas antiguas» tienen valor y ya nadie se sorprende en las aldeas de que unos forasteros con apariencia ciudadana -nacionales o extranjeros- se interesen por recogerlas. Ni los guardias civiles detienen a los encuestadores, ni los sujetos informantes temen ir a la cárcel por cantar *Gerineldo, La mala suegra, Marianita Pineda* o *El cura y la criada*, ni tampoco sospechan que los encuestadores encubren, con sus extrañas preguntas sobre canciones antiguas, otros propósitos, cosas todas ellas que ocurrían a diario en los años 40. Por otra parte, el nuevo valor concedido a lo viejo indudablemente ayuda a su conservación y transmisión. Pero, pasados algunos decenios, me empiezan a preocupar varios aspectos negativos de la moderna «recuperación» de la literatura oral, sobre los que creo debemos meditar. El éxito del romancero interpretado por cantantes y grupos especializados en temas «populares» está generalizando versiones de romances estandarizadas, a costa de la tradicionales de cada comarca. Es cierto que lo mismo ocurrió, en el pasado, con algunas versiones «escolares» transmitidas a través de la letra impresa (*La Condesita* de Menéndez Pidal[40], *El conde Oliveros* del maestro Benedito[41], *Isabel de Liar* de Fernando

[40] La *Flor nueva de romances viejos* de R. Menéndez Pidal, desde sus primeras ediciones, logró introducir en la tradición oral algunas de sus versions facticias. Contribuyó a ello la inclusión de algunos de sus textos en antologías escolares muy utilizadas durante la República. En 1971-72 al publicarse el volumen V del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, los editores del mismo conocíamos ya 32 textos recogidos de la tradición oral basados en la versión pidalina de *La Condesita*. Hoy esa versión sigue recogiéndose, como un romance "viejo", más, en cualquier punto de la geografía tradicional.

[41] La versión divulgada por "Misiones pedagógicas" durante la República fue posteriormente apadrinada por la "Sección Femenina de Falange Española". Hoy ha conseguido desplazar, casipor completo, a las formas regionales del romance, eliminando, de resultas, el motivo central del "Amor más poderoso que la Muerte", esto

Llorca[42], etc. en España; o *Don Beltrán, Bela Infanta, Nau Catrineta* de Garrett-Braga en Portugal[43]; o *El conde Olinos* de Benedito continuado por el de *Las cien mejores poesías de la lengua portuguesa* en Puerto Rico)[44], y que el hecho en sí no es grave, pues la tradición de todos los tiempos ha sido capaz de absorber materiales de transmisión letrada. Pero los medios audio-visuales de acceso al público son hoy mucho más poderosos y eficaces que en el pasado, y la relación de las comunidades portadoras de «saber» romancístico con la cultura oficial urbana muy distinta también. Por tanto, es muy grande el peligro de que, como ya ha ocurrido en las comunidades sefardíes de la diáspora[45] o en la balada escandinava, o incluso en el corrido mexicano, las versiones «autorizadas» por el prestigio de la cultura oficial ciudadana no sólo reemplacen a las tradicionales, sino que cambien el modo de entender los modelos de la poesía heredada del pasado que compartían todos sus portadores y maten el propio proceso tradicional, haciéndo perder su esencial creatividad en el curso de la transmisión de los poemas de memoria a memoria.

También se están alterando, por influjo de los «mass media», los modelos de la poesía artesanal en cuanto canción. Los «intérpretes» cultos del romancero rehuyen en una mayoría de casos, el «estilo» tradicional y tratan de acomodar el canto de los romances a los hábitos musicales de un auditorio ciudadano, a la cultura (o culturilla) dominante. Su modelo de interpretación está empezando a hacer mella en los auditorios rurales: algunos transmisores del romancero local creen que las canciones dignas de ser registradas en cintas magnéticas deben ajustarse a los patrones estilísticos que difunden la radio y las grabaciones comerciales[46].

---

es, las transformaciones de los amantes en plantas, aves, etc, ausente en el arreglo de Benedito. No sabemos a partir de qué versión o versiones tradicionales nació el texto que hoy se ha convertido en "vulgata". El truncamiento del romance, la alusión a "la voz del conde Olinos" y los guardias de la reina suelen bastar para reconocer el origen libresco de las versiones. Algunas veces esa versión trunca de Benedito ha sido prolongada con finales también de origen libresco (de la *Flor nueva, de Las cien mejores poesías de la lengua portuguesa*).

[42] Como ocurre con toda versión libresca, la "ubicuidad" de un determinado fragmento de *Isabel de Liar* (con el curioso *incipit* "Soledad de la Calzada, soledad, triste de mí") del que aparecían versiones muy iguales en Málaga, en Navarra, en Santander y en Galicia nos llevó a sospechar que se trataba de una tradicionalidad anómala. El origen de esas versiones (muchas de ellas exteriores a la doble área catalana y gallega en que pervive realmente el romance) resultó, en efecto, ser una versión escolar para niños acogida por F. Llorca, en su libro *Lo que cantan los niños. Canciones de cuna, de corro, coplillas, adivinanzas, relaciones, juegos y otras cosas infantiles.* (Madrid: Llorca y Cia, 1914).

[43] La "estandarización" de ciertos romances portugueses como consecuencia del éxito de los romances de Almeida Garrett y de Theóphilo Braga es un hecho bien conocido de los estudiosos del romancero portugués. En *Don Beltrán* las versiones de raiz garrettiana se auto-denuncian por haber reintroducido el nombre de "don Beltrán" donde la tradición oral portuguesa hablaba de "Valdovinos".

[44] Sobre este curioso texto, compuesto a base de dos versiones librescas de origen tan distinto, véase D. Catalán, *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo* (CGR) 1A (Madrid: SMP y Gredos, 1984), pp. 33-34.

[45] Véase la comunicación de A. W. Hamos, "La crisis de la tradición romancística sefardí en los Estados Unidos: Una documentación analítica", al "Tercer Coloquio Internacional sobre Romancero y otras Formas Poéticas Tradicionales" (en prensa).

[46] Algunos cantores jóvenes imitan estilos de canto claramente no tradicionales por creerlos más apropiados para ser grabados. En otros casos, aspiran, simplemente, a obtener grabaciones del canto tan perfectas como las que se radian y, por tanto, devalúan las realizaciones que se acercan más a la práctica del canto oral.

También me preocupa la creciente comercialización, por parte de los nuevos aficionados al romancero, del «saber» adquirido a través de las encuestas. El hecho es tan llamativo que la reticencia de los informantes respecto a la explotación ajena de sus conocimientos es una realidad sociológica que hay ya que tener en cuenta en el curso de las encuestas[47]. En el pasado, los exploradores de la tradición oral y una mayoría de los transmisores naturales de los romances compartíamos la noción de que todo ese saber tradicional era patrimonio común (aunque algunos supieran más que otros), y al igual que Juan Ruiz respecto de libros como el suyo, decíamos con convencimiento:

> Nol neguedes su nombre nil dedes rrehertado,
> nol dedes por dinero vendido nin alquilado,
> ca non ha grado nin graçia el buen amor conplado.

Pero hoy la «buena canción» en la cinta, la radio y la televisión se vende. De ahí que sea preciso formular la pregunta ¿a quién corresponden los derechos de autor de una versión tradicional? Dado que nadie puede apropiarse la autoría de un texto y de una melodía pertenecientes al patrimonio cultural de una comunidad, el destino normal de una grabación o de su transcripción debe ser un archivo o fondo documental abierto a la consulta de cualquier interesado. Pero, si llega el caso de que un poema o una canción adquiere «precio» en el mercado, no me parece aceptable que, económicamente, se prescinda de los transmisores naturales de la tradición y que un colector pretenda haber «adquirido», de alguna forma, derechos de autoría respecto a la obra tradicional[48].

Los archivos memoriales y los archivos escritos. Los textos antes y después de su oralización.

La labor de salvamento del saber romancístico archivado en las memorias de la presente generación de depositarios de tradición (que quizá renuncie ya a su papel de transmisores) no concluye, claro está, en el acto de la encuesta. Es preciso garantizar la conservación y accesibilidad de los poemas tradicionales.

---

[47] La conciencia de que "lo viejo" tiene un renovado valor comercial está muy generalizada. Y nadie ignora que en las ciudades se puede ganar mucho con los medios de comunicación oral (radio, televisión, cassettes). La sospecha de que los encuestadores de romances *viven* comercializando la información obtenida plantea el problema del precio que puedan tener los informes. Dado que no existe, hoy por hoy, un precio de mercado para los romances (y menos para cada especial romance), el pago directo por la "mercancía" adquirida resulta entorpecedor para la labor de la explotación de la tradición y, puesto que no puede saberse de antemano el caudal romancístico que un informante atesora, tampoco es practico contratar informantes pagándoles por tiempo (según puede hacerse en las encuestas para un Atlas etnográfico-lingüístico, por ejemplo).

[48] Por el momento y a falta de un estudio de la cuestión, me parece muy aceptable la solución ensayada por José Manuel Fraile al entregar los derechos de venta de las cintas grabadas en Guadalix de la Sierra y reproducidas a través de Tecnosaga a los naturales del lugar. Otro caso de comercialización local, por parte de los miembros de un grupo rural de cantores tradicionales, es el de la cinta grabada en La Gomera por Los Magos de Chípude, *Chácaras y tambores de La Gomera*, producida por Martha Ellen Davis, actuando como coordinador Isidro Ortiz Mendoza (Distribuida por Sonolevante S. L.).

Para contribuir a ello, el Seminario Menéndez Pidal, a través del proyecto DEAPHR, ha creado el ASOR (*Archivo Sonoro del Romancero*), que aspira a dar acogida y poner a disposición de la investigación la mayor cantidad posible de textos romancísticos grabados procedentes de cualquier sub-área de la tradición pan-hispánica. Actualmente, los fondos más importantes del ASOR provienen de las encuestas organizadas por los investigadores del DEAPHR y sus colaboraciones; pero ha recibido ya inportantes donaciones de materiales sonoros recogidos por otros investigadores, y es de esperar que las ventajas para la investigación derivadas de la concentración de las fuentes de conocimiento en archivos especializados invite a otros colegas a depositar duplicados de sus grabaciones en el ASOR.

El ASOR se halla organizado por encuestas (a través de la identificación del equipo colector y de la fecha de recolección); pero, para que los romances grabados sean accesibles, se requiere el apoyo de unos materiales escritos: índices y transcripciones. Es a través de ellos como las versiones recogidas pueden identificarse y, en última instancia, consultarse. Actualmente, esos materiales escritos adjuntos al ASOR contienen ya la primera transcripción de casi la totalidad de sus fondos. Una parte de los fondos ha sido, además, transferida al AIER (*Archivo Internacional Electrónico del Romancero*), donde es de esperar que en un futuro se hallen almacenadas todas las transcripciones de los fondos sonoros, para así facilitar su accesibilidad y su utilización en ediciones y estudios.

Aunque la posibilidad de contar con una primera transcripción de los romances grabados en las encuestas de campo de este último cuarto de s. XX suponga una radical alteración del panorama «literario» (ya que no «bibliográfico») del romancero, esa etapa investigadora tampoco es suficiente para que el romancero procedente de los archivos memoriales resulte incorporable al *corpus* de la literatura hispánica: se requiere, antes, establecer el texto de las versiones recogidas, labor que está lejos de ser simple.

Ante todo, es preciso definir a qué «texto» se pretende llegar mediante el proceso editor. Frente a los presupuestos de los investigadores adeptos a otras concepciones de la poesía tradicional, los miembros del equipo investigador del Seminario Menéndez Pidal y su colaboradores más cercanos entendemos que el «texto» que hay que recuperar es el almacenado en la memoria de cada sujeto transmisor de saber tradicional y no, meramente, una ocasional manifestación de ese texto ocurrida en un acto de exteriorización oral («performance»). Los romances no se renuevan (como creen lo epígonos del «oralismo» harvardiano) a través de actos efímeros de expresión oral, sino durante el proceso de adquisición y «almacenaje» en las memorias de nuevos transmisores de saber tradicional. La experiencia recolectora lo comprueba con datos que creemos irrefutables. La poesía tradicional del romancero, más que «poesía oral» es «poesía de archivación memorística» y es este modo de procesamiento y almacenaje textualizado lo que le confiere sus propiedades esenciales. De ahí que el propósito de la actividad recolectora y editora vaya dirigido a alcanzar ese texto de la forma más completa y fiel posible.

No hay duda que entre ese texto memorizado y el editado se interpone el acto recolector que, al no haber sido perfectamente adecuado al propósito enunciado de descubrir el texto archivado en la memoria del portador de saber tradicional, falsea irremediablemente el objeto reconstruible. De ahí que todo texto editado sea, en principio, mejorable mientras sobreviva el informante de quien se obtiene y su memoria no decaiga.

Dejando a un lado la posibilidad de reentrevistar a los informantes, una vez que el paso del tiempo o las condiciones de la pesquisa cierren esa alternativa, el objeto de la investigación se reduce a interpretar los datos que proporcionan los materiales de campo o, en su defecto, las ulteriores reelaboraciones más próximas a ellos que están al alcance de los editores.

La publicación de los romances de la tradición oral moderna y los estudios sobre el romancero.

Cuando, en los albores del s. XX, Ramón Menéndez Pidal asume la tarea de fomentar a todo lo ancho del mundo hispánico la recolección de romances, inaugura una doble política en relación con las fuentes orales del romancero. De una parte, considera que el estudio del romancero debe realizarse a base de cuantas fuentes de información, escritas u orales, sea posible reunir. Por ello, sugiere a sus más cercanos colaboradores reservar los textos para una publicación global, científicamente ordenada y editada, en que se den a conocer y se estudien, todas las versiones de cada romance[49]. De otra, para que ninguna versión se «pierda», al quedar desconocida, promueve que los más remisos a desprenderse de sus textos los publiquen donde quiera que sea y con los comentarios que les plazcan, con tal que respeten escrupulosamente la versión obtenida de los informantes[50].

No es de extrañar, pues, que la bibliografía del romancero oral haya dejado, desde antiguo, bastante que desear. Salvo unas importantes, pero escasas, honrosas excepciones, los autores de contribuciones particulares al conocimiento del romancero carecían de altura científica, y sus artículos valieron sólo, desde que se escribieron, como depósitos de textos. Por otra parte, el afán de exhaustividad de Menéndez Pidal le llevó a posponer, decenio tras decenio, la edición del gran romancero planeado desde los primeros años del siglo[51].

Desaparecida la figura de Menéndez Pidal, el Seminario que lleva su nombre heredó, en cierto modo, su política, y Armistead y Silverman la transportaron, a su vez, al particular campo del romancero sefardí: Se siguió fomentando la edición de los materiales dispersos inéditos, se dio ayuda a nuevos encuestadores para que publicaran sus encuestas y se continuó haciendo propaganda de la importancia de recoger y dar a conocer cualquier texto conocido... y se siguieron reservando para su publicación en una obra completa y «científica» los grandes fondos propios.

---

[49] José Benoliel, Manuel Manrique de Lara, Pedro Lomba, Gerardo Jaime Núñez, Rafael García Plata, Tomás Navarro Tomás, Américo Castro, Federico de Onís, Matías Martínez Burgos, Alfonso Hervella, Alejo Hernández, Aurelio de Llano, Aurelio M. Espinosa, Juan Marqués Merchán, Francisco Salado, Josefina Sela, Eduardo Martínez Torner, Gloria Giner, Juan Tamayo y Francisco, Anibal Otero, Manuel Muñoz Cortés, Alvaro Galmés, Diego Catalán, Angeles Gasset "sepultan", en oleadas sucesivas, sus colecciones en el archivo pidalino del romancero en espera de la gran publicación programada por Ramón Menéndez Pidal.

[50] Según se deduce de su correspondencia con varios colectores.

[51] Desde sus primeras encuestas en 1900-1905, María Goyri y Ramón Menéndez Pidal pensaban ya en publicar la colección pan-hispánica que estaban reuniendo con ayuda de varios colaboradores y corresponsales (cfr. C. Michaëlis, *Estudios sobre o Romanceiro Peninsular. Romances velhos em Portugal*, Madrid: Cultura Española, 1907-1909. p. 7). En 1907 la correspondencia de Manuel Manrique de Lara con Menéndez Pidal alude a proyectos muy concretos de publicación conjunta del romancero (con detalles sobre casas editoriales, modo de imprimir las melodías, etc.) patrocinados por la Junta para Ampliación de Estudios, que tropezaron con dificultades pre-

Aunque el proceso de publicación de las grandes colecciones inéditas del romancero haya adquirido en tiempos post-pidalianos un ritmo más prometedor que en el pasado[52] (quizá porque nadie cree posible competir con «don Ramón» en longevidad), el desequilibrio científico, que descubríamos en las publicaciones de la primera mitad del s. XX referentes al romancero oral, persiste. Es cierto que tienden, poco a poco, a desaparecer los artículos destinados a dar a conocer al público erudito unas poquitas versiones, sin particular valor, recogidas en una determinada localidad o comarca, acompañadas de una bibliografía obsoleta y unos comentarios pseudo-científicos; pero muchos de los Romanceros que hoy se publican, aunque algo más ricos en textos, no pasan de ser colecciones de versiones «vulgatas» de los romances tradicionales más difundidos y de romances «de ciego», acompañadas de anotaciones y comentarios que no serían aceptables en otro campo de estudio algo más exigente que el nuestro.

Ante el peligro de una excesiva proliferación de publicaciones (siempre de algún interés, por los materiales inéditos que aportan, pero que tienden a rebajar el nivel científico del campo del romancero y a degradar la estimación del mismo desde el exterior), creo preciso proponer una política editorial más estricta:

1. Considerar desaconsejable, en la hora actual, la práctica de seguir imprimiendo libros «incompletos», cuyo solo interés para la comunidad científica sea el dar a conocer una colección particular de textos inéditos procedentes de cierta región (o regiones) del mundo hispánico. En adelante, el destino lógico de tales colecciones parciales debe ser su incorporación a bancos de datos internacionales de base electrónica que permitan el procesamiento estandarizado de los textos y su consulta por la comunidad científica.

2. Exigir, a través de la crítica, que los autores de Romanceros regionales se enteren del estado de conocimiento anterior a su personal actividad recolectora, y que los organismos dedicados al fomento de la cultura popular reclamen de ellos colecciones exhaustivas, en que se dé a conocer la tradición oral propia del área estudiada de un modo completo, esto es, en todos sus temas y en una selección científicamente realizada a partir de todas las versiones de cada tema hasta el presente recogidas por los varios colectores de ayer y de hoy.

3. Fomentar que las publicaciones sobre el romancero, aunque traten de una rama particular de la tradición, tengan una perspectiva crítica pan-hispánica, y combatir, como inaceptable científicamente, en este fin de siglo, la erudición de «campanario». Al mismo

---

supuestarias. En los años 30 el proyecto de una obra en varios volúmenes titulada *Epopeya y Romancero*, cuya publicación financiaba la Hispanic Society of America estaba tan avanzado, que se ensayan varios tipos de letra y formatos de página para la edición de los romances (Véase D. Catalán, "A propósito de una obra truncada de Ramón Menéndez Pidal en sus dos versiones conocidas, en R. Menéndez Pidal, *Reliquias de la poesía épica española. Acompañadas de Epopeya y Romancero I*, 2ª ed., Madrid: SMP y Gredos, 1980, pp. XIII-XV y láms. III y IV). En 1953 al publicar los dos tomos del *Romancero Hispánico* (Madrid: Espasa Calpe), Menéndez Pidal los concebía como un estudio de conjunto que debía preceder a la publicación de "todas las versiones coleccionadas, que ya ascendían a muchos miles"; pero en su espíritu luchaban ya los "antiguos entusiasmos juveniles" con "la melancolía con que Moisés al fin de sus días, desde la cumbre del monte Nebo, tendió la mirada sobre la fértil tierra prometida, sabiendo que no la disfrutaría él sino sus sucesores" (pp. X-XI).

[52] El *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* va en su volumen XII. Por su parte, S. G. Armistead y J. H. Silverman han emprendido la publicación de su colección inédita de romances sefardíes siguiendo un ritmo de trabajo que parece augurar una rápida conclusión de la ingente tarea.

tiempo, reclamar una cierta preocupación teórica de todos aquellos autores que hoy pretendan enriquecer con un nuevo «item» la ya excesivamente extensa bibliografía del romancero, y exigirles que no contribuyan a perpetuar nociones sobre la tradición oral basadas en divulgaciones de «estados de la cuestión» obsoletos.

4. Considerar imprescindibles que las publicaciones futuras tengan una base bibliográfica al día (sin olvidar las tesis y otras contribuciones divulgadas en microfichas) y, sobre todo, que, junto a los materiales romancísticos impresos, tengan presentes los fondos documentales conservados en archivos abirtos a los investigadores, según es de rigor en todas aquellas disciplinas en que la documentación inédita compite o supera en interés a la publicada.

5. Promover la colaboración internacional para crear, enriquecer y mantener archivos de carácter sonoro y archivos electrónicos de fácil consulta[53].

6. Seguir consierando que la poesía «baladística» de los pueblos de lengua española, portuguesa y catalana (y demás variedades lingüísticas íbero-románicas) debe ser publicada organizada por temas y de la forma más completa posible, reuniendo cuantos testimonios antiguos y modernos sean alcanzables a la investigación. De ahí que el Seminario Menéndez Pidal continúe concibiendo el *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, iniciado por R. Menéndez Pidal, como el objeto final de sus esfuerzos de colección y publicación de textos romancísticos, y que invite a los especialistas a cooperar en la edición de nuevos conjuntos integrales de textos dentro de esa serie[54].

Prioridades en la descripción y estudio de los romances. Texto y contexto. Relato y lenguaje figurativo.

Por urgente que sea la recolección de versiones y por muy esencial que nos parezca la edición de textos, reducir hoy a esas tareas la investigación del romancero contribuiría a prolongar el desconocimiento, por parte del público letrado, de las peculiaridades de la poesía de creación artesanal archivada en la memoria colectiva y transmitida oralmente. Las versiones editadas, convertidas en documentos escritos autónomos, seguirán siendo leídas por una mayoría de lectores de literatura como textos formal y semánticamente cerrados, sin atender a su carácter de manifestaciones evanescentes de un modelo dinámico, de un architexto carente de contornos fijos. No hay duda de que es preciso recoger y editar los poemas utilizando la información recibida de los depositarios de «saber» romancístico en un acto de encuesta, sin pretender mejorar la versión memorizada por el informante; pero, por otra par-

---

[53] Según comentamos más arriba, el Seminario Menéndez Pidal, con sede en el edificio de la "Fundación Menéndez Pidal" ha organizado un "Archivo Sonoro del Romancero" (ASOR) y ha iniciado un "Archivo Internacional Electrónico del Romancero" (AIER) como parte del proyecto DEAPHR ("Description, Editing and Analysis of the Pan-Hispanic Romancero", 1978-1988), de acuerdo con lo anunciado en el Segundo Coloquio Internacional. Véase *El Romancero hoy: Poética*, pp. 360-363 y *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, pp. IX-XIV (o XXXV-XXXIX).

[54] Ya en el volumen III del *Romancero Tradicional* pp. 6-7 indiqué que una obra con pretensiones de dar a conocer todos los textos antiguos y modernos del romancero pan-hispánico sólo podria completarse con la colaboración de investigadores varios. Desde entonces, la dirección de algunos volúmenes ha estado a cargo de colaboradores invitados (por ejemplo: A. Sánchez Romeralo en elcaso del vol. IX, B. Mariscal de Rhett en el caso del vol. XII).

te, resulta también esencial describir los poemas según se conservan archivados en el conjunto de las memorias de los usuarios tradicionales de ese «saber»[55].

Los intentos de sacar el romancero oral del ámbito literario, dando primacía a la consideración antropológica de los objetos romancísticos, han puesto de moda el denunciar la insuficiente información comúnmente recogida acerca de los «contextos» folklóricos en que los romances se «producen». La denuncia no me parece muy justificada, ya que, desde los primeros tiempos del redescubrimiento del romancero oral, los colectores se interesaron en anotar todos aquellos casos en que los romances en general (o algunos romances específicos) servían para acompañar determinadas actividades sociales, sea alegrando el trabajo (siega, cogida del azafrán, «filondoiros», esquileo, etc.), sea ritualizando una práctica festiva (petición de aguinaldo y fiesta del «reinado de mozos», bailes varios, rondas, juegos de niñas, fiestas religiosas o de origen pagano). Hoy esas actividades están casi todas periclitando o han desaparecido. Pero las noticias reunidas nos bastan para ver cómo la vinculación de un architexto romancístico a una función folklórica puede afectar a la estructura del poema, ya que consigue desplazar a un segundo plano la función narrativa del texto. Es el caso de algunas versiones de la *Muerte del maestre de Santiago* en Zamora y Segovia y de *La merienda del moro Zaide* en Asturias y Palencia, como resultado de la función petitoria de aguinaldo adquirida por esos romances[56], o el de *La infantina* en Aragón, transformada en ronda[57], o el de *El prisionero* en Burgos y Segovia, convertido en un componente de las marzas[58], o el de algunos romances de corro, o el de muchos romances sacros hechos oraciones. En tales romances el conocimiento del contexto folklórico es esencial para comprender la evolución sufrida por el texto, pues el romance, al ser utilizado en otro «género», deja de ser el objeto literario que era para convertirse en un objeto diverso.

Pero en una mayoría de casos, los romances no están vinculados a contextos folklóricos determinados, pues se cantan o recitan en cualquier momento, y no en actos públicos ritualizados[59], sino en el ámbito familiar, o entre amigos o compañeros. Su función narrativa es predomiante, por lo que el «contexto» del texto no hay que buscarlo en la ocasión, ni en el

---

[55] La recolección y edición de versiones de la tradición oral sigue siendo tarea urgente y esencial, pues es evidente que el patrimonio cultural del romancero está en vías de desaparición. Pero con esa tarea no se agota nuestro compromiso: como ha sido subrayado insistentemente, en tres momentos sucesivos de la crítica, por Menéndez Pidal, por Bénichou y por mí, sólo llegamos a conocer y a apreciar un poema tradicional en toda su complejidad significativa y en toda su belleza formal cuando comparamos unas con otras las varias versiones-objeto en que esa creación artesanal se manifiesta.

[56] Véase R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II; pp. 383-385 y D. Catalán, *Siete siglos de romancero* (Madrid: Gredos, 1969), pp. 95-98.

[57] Interrumpido tras las descripción de la hermosa doncella del árbol y rematado con la fórmula:

Ha bajado un ruiseñor con su dulce cantoría
con las alas le hacía aire con el pico le decía:
-Despiértate, dama hermosa, despierta, rosa florida,
una dama como vos no es razón que esté dormida.

[58] Y reducido, en consecuencia, al contraste entre la llegada de la estación del amor y la situación en que dice hallarse el cantor, con desaparición de la alusión al ave que, en el pasado, aún le cantaba al "prisionero", penetrando con su voz el silencio de su terrible soledad.

[59] Sobre el concepto de "ritualización", véase J. A. Cid, *Marquillos* (artículo citado en la n. 23), pp. 328-331.

público, sino en la cultura o saber tradicional de que estos textos son parte integrante. Y no tiene sentido, tampoco, primar la información o los comentarios y reacciones que puedan extraerse mediante un interrogativo *ad hoc* del individuo de quien se obtiene el texto, puesto que ese individuo reprensenta simplemente un eslabón entre los múltiples que han constituido la «cadena» de transmisores a través de la cual ha llegado el romance hasta el momento en que lo recogemos, adquiriendo a través de la colaboración sucesiva de todos los individuos el contenido narrativo y la forma de expresión que caracteriza a esa versión particular del poema. Las interpretaciones individuales de uno de sus cantores son mucho menos indicadoras de lo que la tradición ha entendido y entiende del romance que el análisis del juego de variantes e invariantes del *corpus* de versiones del romance en cuestión[60].

Salvo en los casos excepcionales que más arriba citábamos, la sobrevivencia de los romances hasta hoy se debe a que son estructuras que significan. Pero, aunque es cierto que cada manifestación particular, memorizada de un relato (cada versión), es por sí misma una estructura significante, el significado de un poema sólo se establece gracias a la vinculación del texto a un doble contexto: de una parte, el contexto genérico proporcionado por el conjunto de los arquetipos o architextos del «romancero»[61]; y de otra, al referente, al macro-sistema cultural del que los romances, como «ejemplos» de vida, tratan de ser proyección simuladora[62].

De ahí que nosotros, hombres de cultura letrada, que no tenemos al romancero como lengua materna y que no somos representantes de la cultura que el romancero refleja, constituyamos, en principio, unos malos lectores de romances. Nuestros esquemas nos dificultan el entender lo que la tradición dice y lo que la tradición no tiene dificultad en entender (según evidencian las variantes de cáda poema)[63]. Por ello, si pretendemos alcanzar un conocimien-

[60] Los transmisores de romances pueden mantener en ellos elementos significantes cuyo sentido, parcialmente o totalmente, se les escapa; pero la permanencia prolongada de tales elementos solo es posible gracias a que los "hablantes" del lenguaje poético llamado romancero, sus habituales usuarios, los responsables de la continuidad del género son los transmisores "activos", los mejores depositarios de la tradición, y no los pasivos, que recuerdan malamente algún que otro texto. Los investigadores externos contamos con un recurso, negado en general a los propios transmisores, para penetrar en el sentido o sentidos del texto: la comparación entre versiones varias, o incluso múltiples, de un mismo poema. Las variantes creadas por los transmisores permiten descubrir las invariantes que las hacen posibles, revelando los varios niveles sémicos en que el texto está articulado. La sustitución por parte de los cantores recreadores del romance de la invariante sémica que hace posible esa variación.

[61] El conjunto de los romances que circulan -o circularon- en un área de tradición proporciona, a los usuarios de esa herencia cultural, un *corpus* de discurso a partir del cual les es posible hacerse competentes en la "gramática" y el "léxico" del lenguaje poético romancístico. La constante co-presencia de los varios architextos del romancero en el recuerdo de los cantores es lo que permite la creatividad de la comunidad en el curso del proceso continuo de adquisición de "saber" romancístico por parte de nuevos depositarios de la tradición, es lo que hace posible la renovación de los textos. De ahí el constante recurso, por parte de los cantores de romances, a la contaminación (a niveles varios de unidades sémicas) como forma de enriquecimiento de los relatos.

[62] Para los naturales transmisores de romances, las "historias" del romancero reflejan la realidad exterior, cotidiana o extraordinaria, y al relatarlas establecen juicios de valor sobre el comportamiento de hombres y mujeres paradigmáticas y sobre la sociedad en que esos individuos se ven forzados a moverse.

[63] Las variantes, según comentábamos más arriba, (n. 60), ponen de manifiesto cómo los diversos colectivos tradicionales entienden una narración (en su conjunto y en sus detalles), pues la variación se fundamenta en la posibilidad de sustituir un determinado significante por otro que exprese "mejor" el contenido que se quiere manifestar.

to profundo de este género literario, se nos plantea como objetivo primario una doble labor: a) inventariar y describir la lengua poética, el lenguaje figurado utilizado por los transmisores naturales de los romances, reconociendo y definiendo las unidades que lo componen, y b) desentrañas los varios niveles de codificación de los diferentes poemas, su rica y compleja estructura significante, tan malentendida todavía hoy por los críticos acostumbrados a leer literatura «culta» individual, literatura que en muchos sentidos es más simple, más elemental, que la elaborada por la tradición colectiva.

Hacer frente a ese difícil reto y aprehender la «lengua» del romancero, por inmesión en el mar de los ejemplos de «habla» textualizados en las múltiples versiones de los romances, es lo que actualmente intentamos los investigadores del DEAPHR al preparar y redactar la más ambiciosa de nuestras obras de análisis, el *Catálogo General Descriptivo del Romancero Pan-hispánico* o *CGR*, con sus análisis exhaustivos de la intriga y el discurso de todas las versiones en que se manifiesta o se ha manifestado en los siglos XIX-XX cada fábula, cada romance, en la totalidad del mundo hispánico[64].

[64] De esta obra han visto la luz los vols. 1A; D. Catalán, con la colaboración de J. A. Cid., B. Mariscal, F. Salazar, A. Valenciano y S. Robertson, *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico, Catálogo general descriptivo* (Madrid: SMP y Gredos, 1984) y 1B; D. Catalán, with the collaboration of J. A. Cid, B. Mariscal, S. Petersen, F. Salazar, A. Valenciano, J. K. Nystrom and S. Robertson. *General Theory and Methodology of the Pan-Hispanic Ballad. General Descriptive Catalogue* (Madrid: SMP, 1988) y los vols. 2 y 3: *El romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo / The Pan-Hispanic Ballad.* General descriptivo / The Pan-Hispanic Ballad. General *Descriptive Catalogue*, ed. D. Catalán, J. A. Cid, B. Mariscal, F. Salazar, A. Valenciano y S. Robertson, (Madrid: SMP y Gredos, 1982 y Madrid: SMP y Gredos, 1983).

COMUNICACIONES

El motivo como unidad narrativa mínima en el Romancero

Aurelio González

Antes de ver el motivo en el Romancero es pertinente hacer algunas aclaraciones con respecto al término «motivo». En primer lugar hay que tomar en cuenta la existencia de una multiplicidad de definiciones y/o puntos de vista sobre el motivo que en ocasiones son completamene divergentes; y en segundo lugar, no menos importante, la irregularidad y confusión que dominan en el momento de identificar lo que es un motivo o de catalogarlo. En muchos casos se toma por igual como motivo tanto sea un ser de la Naturaleza, ya sea animal o vegetal, que las características de un personaje, los objetos que utiliza o incluso sus acciones, con la consecuente falta de unidad en el momento de tratar de determinar el común denominador de todos estos elementos en una perspectiva específica como puede ser la narratológica.

Por ejemplo, para Stith Thompson[1] motivo puede ser «Dragón» (B11), «Animal nodriza» (B535), «Navío extraordinario» (F841), «Reconocimiento por marcas de nacimiento» (H51.1), «Dos hermanas» (P252.2), «Cautiverio en una torre» (R.41), «Padre cruel» (S11) o «Muerte por amor»(T81). Como se puede ver este autor considera igualmente motivos seres extraordinarios o naturales, objetos o personajes, acciones o lugares o incluso características de un personaje. Para Elisabeth Frenzel[2] son motivos «Incesto», «La esposa difamada», «Ermitaño» o «Duelo», elementos muchos más amplios y genéricos que los anteriores, pero igualmente disímbolos. En el *Catálogo general del Romancero panhispánico (CGR)* se considera que los motivos son «unidades narrativas que los cantores o recitadores tienen a su disposición como conocedores del lenguaje narrativo del romancero»[3], y se mencionan como motivos «Sueño présago», «Disfraz», «Caza frustrada», «Lugar deleitoso», «Testigo indeseado», «Señal de reconocimiento», «Encuentro con un informan-

[1] Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 t., Indiana Univ. Press, Bloomington, 1932-1936.

[2] Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1980.

[3] Diego Catalán *et al.*, *Catálogo general del Romancero pan-hispánico*, v. 1, ISMP/Gredos, Madrid, 1985, p. 128.

te», «Tiempo primaveral», «Solsticio de verano» y «Espada de oro», entre otros. Diego Catalán, en otro lugar[4], aclara con respecto a lo anterior que debe haber un sujeto en relación con dichas acciones u objetos para que éstos sean considerados como motivos, pues si no lo hay serían simplemente fórmulas; esto refuerza la idea contenida en la definición dada según la cual hay que considerar a los motivos como unidades narrativas; sin embargo en el momento de identificar los motivos en un texto, se nos ofrecen ejemplos que son problemáticos, como las ubicaciones espacio-temporales que están en relación con una acción de un personaje, y se encuentran naturalmente en distinto nivel narrativo que un objeto o que el personaje en sí mismo.

Entre los varios intentos que se han hecho por sintetizar las distintas formas en que se ha definido el motivo (Ducrot y Todorov, Greimas y Courtés, y Segre)[5] es muy útil por iluminador el que nos ofrece Segre cuando dice que en literatura se han revalorizado, en conjunto o por separado, los siguientes elementos como base para una definición del motivo: «1) el motivo como unidad significativa mínima del texto (o mejor del tema); 2) el motivo como elemento germinal; 3) el motivo como elemento recurrente»[6].

La identificación de motivo como elemento recurrente es útil, más que en el interior de un solo texto (como es el caso del *leitmotiv* en la literatura culta), en una serie de textos distintos. En este último caso la recurrencia se observa en la repetición de una constante formal (significante) que se conserva más o menos fija y aparece en distintos textos; pero el significado de estas formas queda siempre abierto a distintas posibilidades dependiendo de donde aparezca. En esto se distinguiría de la fórmula, que tiene una expresión codificada recurrente, pero cuyo significado está más o menos fijo cambiando muy poco de un texto a otro, pues no está relacionado directamente con la «historia» que se cuenta, sino principalmente con las características más o menos estereotipadas del lenguaje del romancero. Por otra parte también podemos ver la recurrencia de ciertos significados que encontramos en distintos textos, pero expresados en forma diferente. Este es el caso de las «funciones» proppianas en las cuales el énfasis está totalmente desplazado de la expresión al significado de las acciones sin que importe quién las lleva a cabo, ni con qué; y por lo tanto será lo mismo que las ejecute un príncipe o un caballo y que utilice una espada o una flor.

El motivo, considerado como elemento germinal de la narración, como fragmento narrativo a partir del cual se desarrolla toda la historia, se encuentra efectivamente en muchos textos, pero no creo que esta característica sea aplicable a todos los elementos a los cuales se ha identificado como tales. La identificación del motivo como elemento germinal es posible en el caso de aquellos motivos que podemos llamar «temáticos», esto es, grandes motivos íntimamente relacionados con la significación global de una historia (Tema), pues sin ellos esta significación se debilitaría o incluso sería difícil que se reconociera. Es claro que en una historia cuyo tema es, por ejemplo, el adulterio, el motivo del adulterio, en

[4] I Jornadas Luso-españolas sobre el Romancero, Lisboa, julio de 1983.

[5] Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 339-336. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1974, pp. 255-258. Algirdas J. Greimas y Joseph Courtés, *Semiótica, diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 269-270.

[6] C. Segre, *op. cit*, p. 348.

cualquiera de sus posibilidades, no puede no aparecer. En otras ocasiones los que tenemos son motivos que sirven como punto de partida narrativo para una historia; por ejemplo la pérdida de un objeto o un encuentro particular, pueden ser el punto de partida para una intriga determinada, sin tener que ver directamente con el tema de la historia.

Si consideramos la unidad narrativa como la dimesión mínima (no segmentable sin salirse del estudio de la significación del relato) en la que, en un proceso de análisis, podemos fragmentar la cadena de partes que es el texto, la unidad narrativa será entonces la unidad significativa más pequeña en que se puede dividir un texto y que conserva material temático.

Entendemos lo narrativo como aquel principio organizativo que caracteriza el discurso que nos cuenta una historia, esto es, un discurso en el cual la relación entre cada una de las partes nos da el todo de significación del texto. A esta totalidad de significación le podemos llamar «tema». Entonces las partes menores del discurso narrativo que tienen una significación en sí mismas y en relación con el todo, serían las unidades narrativas a las cuales podríamos llamar «motivos».

Tenemos que reconocer que tanto el término motivo, definido en formas vagas o bajo distintos parámetros, como muchos «motivos» concretos, han entrado definitivamente en la terminología de la literatura y de los estudios literarios y son de indudable utilidad como referencias. Sin embargo creo que es útil tratar de buscar algunos puntos de partida más claros. Creo que en un nivel superficial del discurso, sino mediante un proceso de abstracción en un estrato narrativo más profundo. Por ejemplo, el «ir de caza» es un elemento que puede aparecer en distintos romances. Veamos algunos casos:

A caza iban, a caza, los cazadores del rey,
ni fallaban ellos caza, ni fallaban que traer;
(*Rico Franco, CANCIONERO DE 1550*, p. 253)

A cazar iba don Pedro, a cazar como solia;
los perros lleva cansados y el halcon perdido habia.
(*La muerte ocultada, SUPLEMENTO*, p. 235)

Fuera a caza, fuera a caza, el infante don Garcia,
fuera a caza, fuera a caza, no cazo como solia.
(*La esposa de don García, COSSÍO*, p. 46)

A cazar sale don Polo, a cazar como solia,
lleva los perros cansados y la hurona perdida.
(*La infantina+Caballero burlado, MARAÑUELA I*, p. 61)

Mi marido fue a la caza a los montes de Aragon.
(*La adúltera, AIER I*, p. 186).

Es evidente la recurrencia de este motivo en el Romancero así como su alto nivel de codificación. Pero la identidad entre cada uno de los ejemplos mencionados es más bien superficial, pues está solamente en la similitud de las palabras, esto es, de los elementos del discurso. Si analizamos el significado que tiene en cada romance el «ir de caza» nos encon-

traremos con varias posibilidades. En el primer caso (*Rico Franco*) el ir de cacería es casi un hecho fortuito: lo que importa es el salir del lugar habitual para ir a otro lugar -en este caso un castillo- en el cual se encontrará a la doncella que a la larga le causará la muerte en castigo de su felonía. Es distinto el caso del romance de *La esposa de don García* ya que en éste el ir de caza implica la ausencia de don García de su territorio, lo cual posibilita el rapto de la esposa. En el romance de *La muerte ocultada*, el caballero al ir de caza en realidad va a encontrarse con su destino: la muerte; sale del ámbito que domina, en una actividad que es habitual en él, como lo es para los otros caballeros de los ejemplos anteriores; pero esta vez el resultado será diferente, pues él será la víctima. En la versión que mencionamos de *La infantina+Caballero burlado* el ir de cacería es ir al lugar de la aventura que es el bosque. Para *La adúltera*, en fin, la ausencia del marido en la cacería es la posibilidad del encuentro amoroso con el amante.

Si abstraemos el significado que tiene en cada romance el «ir de caza», veremos que en unos casos (*Adúltera*) lo podríamos condensar en «ausencia» del lugar habitual, donde se verifican las acciones de la historia; y en otros *(Infantina)* lo podríamos interpretar como «ir de viaje», y las acciones tendrán lugar en el nuevo sitio al cual se llega o por el que se pasa. Se podría decir que el primer tipo de alguna manera engloba al otro, ya que el ir de viaje implica ausencia; pero sólo hacemos la distinción para señalar una diferencia en la perspectiva narrativa.

Si comparamos éstas con otras versiones de los mismos romances encontraremos que lo que queda fijo en la historia es el significado del elemento narrativo «ir de caza» más que la expresión. Por ejemplo, en el caso de *La esposa de don García* tenemos versiones sefardíes en las cuales la ausencia del marido se expresa diciéndonos que ha salido «a comprar tapetes y almenaras», y en algunas versiones de Zamora la ausencia se debe a que el esposo está «jugando a los tableros».

El motivo puede tener también un significado indicial; tal es el caso de todos los ejemplos mencionados menos el de *La adúltera*. En los otros casos se trata de una «caza fallida» que en la tradición romancística, en otros géneros folclóricos, indica una situación negativa; pero este indicio también puede tener sentidos particulares. En el caso de Don García, por ejemplo, se trata de una primera situación negativa (el rapto de la esposa), que sin embargo no será definitiva ya que el desenlace será positivo (rescate de la mujer). En cambio en *Rico Franco*, el indicio negativo se puede referir a que la acción que realizará el caballero va a terminar mal ya que morirá a manos de la doncella raptada. Lo mismo sucede en *La muerte ocultada*, en la cual el indicio de la caza fallida es señal del trágico destino del caballero que encontrará la muerte. Para el caballero de *La Infantina*, el indicio se concretará en marcar algo negativo, pero no trágico, pues todo se reducirá a la burla de la doncella. En el romance de *La adúltera* no tenemos ningún indicio: pero en muchas versiones el destino de la esposa será la muerte a manos del marido engañado.

La manera en que concibamos el motivo nos situará en un determinado nivel de la narración. Si tomamos en cuenta solamente la recurrencia y la codificación de una estructura léxica nos situamos en el plano narratológico del discurso, y esto tiene como consecuencia que consideraremos por igual como motivos objetos, personajes o acciones. Si por el contrario concebimos el motivo como una unidad narrativa mínima, esto es no segmentable

y con una relación de significación entre dos planos (discurso-intriga), el motivo será entonces una unidad significativa que acepta posibilidades de variación tanto en el significante como en el significado; pero en un texto específico la variación será posible en el significante, pero considerando que la apertura misma del texto puede llegar a aceptar la variación del significado. También es posible concebir el motivo como unidad de significación entre niveles y planos más profundos, esto es, entre la fábula (organización lógica del relato) y el modelo funcional, en cuyo caso los motivos serían las «funciones» en la forma en que las definió Propp, esto es, las acciones definidas desde su significación en el desarrollo de la historia[7]. Al concebir el motivo en esta forma perderíamos toda relación directa con el plano del discurso, y por lo tanto la recurrencia o codificación de los motivos dejaría de ser pertinente y con ella perderíamos una facilidad para la identificación y posterior elaboración de tipologías e índices de motivos.

Tomando en cuenta las consideraciones anteriores, creo que es conveniente reformular los conceptos sobre el motivo; y yo sugeriría una aproximación que tome en cuenta el contenido narrativo, lo cual nos permitiría alejarnos de lo que es la fórmula, sin caer en el extremo del puro contenido narrativo, como es la función, ya que esto nos llevaría a la búsqueda de modelos de análisis únicos y rígidos que limitan la comprensión plena de los textos, aunque tengan otro tipo de ventajas. Desde luego que en la concepción del motivo creo que también es conveniente incluir los significados extratextuales derivados del contexto genérico o cultural, ya que ellos nos dan perspetivas de indudable valor en el análisis.

Fuentes de los textos citados

AIER I: *Voces nuevas del Romancero castellano-leonés*, v. I, ed. Suzanne H. Petersen, Madrid, SMP/Gredos, 1982.

CANCIONERO DE 1550: *Cancionero de romances (Anvers 1550)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967.

COSSIO: José Ma. de Cossío y Tomás Maza Solano, *Romancero popular de la Montaña*, Santander, Sociedad Menéndez y Pelayo, 1933.

MARAÑUELA I, *La flor de la marañuela*, v. I, ed. Diego Catalán, SMP/Gredos, Madrid, 1969.

SUPLEMENTO: Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, v. VII, Buenos Aires, Espasa Calpe,1952.

[7] Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1972, pp. 33-34.

Hacia un análisis de los personajes romancísticos

Ruth House Webber

En cualquier esfuerzo por establecer la morfología del romancero, es imprescindible comenzar con los personajes, puesto que sin ellos, indiscutiblemente, no hay fábula. En los romances se distinguen tres categorías de personajes:

(1) los personajes funcionales, o sea los protagonistas principales.

(2) los que entran en la escena sin tener verdadera función.

(3) los que sólo se mencionan.

En este estudio no nos interesará más que la primera categoría, la de los personajes funcionales. Hay, sin embargo, unos pocos casos que a lo mejor se verán como excepciones aunque no lo sean. Cierto número de personajes de la segunda categoría que parecen desempeñar papeles importantes, como Abenámar o el portero de *Conde Dirlos*, sólo sirven para comunicar a los protagonistas informes esenciales. De ahí que éstos sean producto de la organización narrativa y no de la imperativa de la fábula. Sin embargo, puede ocurrir que el informante haga las veces de protagonista, como, por ejemplo, el mensajero en «Buen conde, Fernán González, el rey embía por vos» *(Cancionero de 1550)*, quien es efectivamente el rey, ausente de la escena. También es posible que salga un protagonista de entre los que sólo se mencionan, como los dos muertos, Don Roldán en todas las versiones del *Sueño de Doña Alda* y Don Beltrán, Valdevinos (o comoquiera que se nombre en una versión dada), objeto de la búsqueda de su padre entre los muertos de Roncesvalles.

Se sacaron los datos sobre los cuales se funda el análisis siguiente de cien romances modernos -veinticinco de cada uno de cuatro grupos regionales: canario, castellano-leonés, portugués y sefardí. Todos estos romances son de tema distinto. Para poder presentar una comparación con el romancero viejo, se estableció otra base de datos parecidos extraídos de cincuenta romances tomados del *Cancionero sin año* y del *Cancionero de 1550*.

En la Tabla I se indican cuántos personajes presentados en estos romances están calificados para entrar en la cuenta. Se observará que el número total de protagonistas no varía mucho de grupo en grupo de los romances modernos, tampoco entre los modernos y los

viejos, teniendo en cuenta que se hizo el cálculo sobre sólo cincuenta de éstos pero ciento de aquéllos. La única verdadera desigualdad que se manifiesta estriba en el número relativo de protagonistas masculinos y femeninos, en donde los viejos dan preferencia señalada a los hombres, preferencia que persiste hasta cierto punto en los romances sefardíes hoy, pero sólo en muy menor grado en los otros. Entran en el cálculo unos pocos personajes múltiples, es decir, dos o más que funionan como uno, como los infantes de Carrión, las tres cautivas, o en casos como el *Conde Dirlos* del romancero viejo donde los caballeros que apoyan al conde y los que favorecen a Celinos se reducen a dos opositores en la estructura de la fábula.

TABLA I
NÚMERO DE PROTAGONISTAS

Romancero	Masculinos	Femeninos	Total
Canario	37	26	63 (25 rr.)
Castellano-leonés	34	23	57 (25 rr.)
Portugués	35	29	64 (25 rr.)
Sefardí	43	25	68 (25 rr.)
Total modernos	149	103	252 (100 rr.)
Viejos	83	35	118 (50 rr.)

Primero hace falta determinar cómo se designan los protagonistas, por nombre propio o por nombre común (es decir, «hija», «marinero», «moro», etc). Hay que advertir que en este cálculo si se da el nombre propio nada más que una vez en el romance, queda incluido en la primera categoría aunque se alternan con frecuencia nombres propios con títulos y designaciones de otras clases. También hay personajes que no se nombran en ninguna forma, sobre todo si se trata del narrador de primera persona, cuya identidad se revela por el carácter del diálogo mismo, como la víctima de João de França en una versión portuguesa de *Bernal Francés*. En la Tabla II se puede distinguir una preferencia por nombres comunes en los romances modernos, preferencia más destacada en los romances portugueses que en los otros grupos. La tendencia contraria se manifiesta en los viejos y un poco también en los castellano-leoneses, donde dominan los nombres propios.

En cuanto al sexo de estos personajes, ya indicamos por medio de la Tabla I que 149 de los 252 protagonistas son hombres, los cuales aparecen en 98 de los cien romances modernos, mientras que 103 mujeres salen a la escena en 88 romances. En los viejos, se hallan 83 hombres en 49 romances y 35 mujeres en 36 romances de los cincuenta estudiados. No sólo queda muy reducido el número absoluto de mujeres como protagonistas en los

viejos comparados con los modernos sino que también entre los viejos hay bastantes romances sin protagonista femenino.

TABLA II

	NOMBRES PROPIOS			NOMBRES COMUNES		
	M	F	Total	M	F	Total
Canario	17	10	27	20	16	36 (25 rr.)
Cast.-leonés	19	12	31	15	11	26 (25 rr.)
Portugués	8	6	14	27	23	50 (25 rr.)
Sefardí	18	13	31	25	12	37 (25 rr.)
Total modernos	62	41	103	87	62	149 (100 rr.)
Viejos	50	19	69	33	16	49 (50 rr.)

En la Tabla II averiguamos que en el romancero moderno los nombres comunes exceden a los nombres propios, todo lo contrario que en el romancero viejo. Pero aun cuando se emplea un nombre propio, este nombre en la mayoría de los casos va acompañado de o alternado con un título de nobleza, con el resultado de que en realidad los protagonistas se dividen en dos clases sobre otra base: los que representan condición de noble y los que no. Se presentan estas dos clases en la Tabla III según corresponda a hombres o a mujeres.

En la Tabla III llama la atención antes que nada el predominio (de dos a uno) de protagonistas nobles sobre los que no lo son, pero entre los modernos en grado muy distinto según la región. En el romancero castellano-leonés y en el portugués, las dos categorías son casi iguales. En los romances sefardíes, sin embargo, dominan los nobles hasta tal punto que por poco lleva a la exclusión de otras categorías, el mismo fenómeno que se manifiesta en los viejos. No extraña la democratización progresiva del romancero. Al contrario, es de maravillar que todavía se impongan los atavíos caballerescos evidenciados no sólo en los nombres sino también en el escenario.

Los nombres comunes o genéricos se dividen en cuatro clases: (1) los títulos de nobleza. Sobresale «rey», seguido de «don» más un nombre; luego vienen «conde» y «caballero», mientras que en los viejos «conde» toma el segundo lugar. Para las mujeres más frecuentes son «infanta» y «doña» más un nombre, seguido de «reina», y «condesa» tanto en los viejos como en los modernos; (2) las designaciones familiares, entre las cuales se destacan «marido» y «padre» para los hombres y «mujer», «esposa», «madre» para las

mujeres; (3) las que señalan ocupación o condición como «pastor», «ciego», «cautiva», etc.; (4) las que indican raza o fe, entre los cuales se hallan más a menudo «moro» y «mora».

TABLA III

	PROTAGONISTAS NOBLES			PROTAGONISTAS NO NOBLES		
	M	F	Total	M	F	Total
Canario	23	17	40	14	8	22 (25 rr.)
Cast.-leonés	17	12	29	17	10	27 (25 rr.)
Portugués	17	16	33	18	13	31 (25 rr.)
Sefardí	40	23	63	3	2	5 (25 rr.)
Total modernos	97	68	165	52	33	85 (100 rr.)
Viejos	75	30	105	7	6	13 (50 rr.)

De hecho, importa poco para la fábula en la mayoría de los casos que los protagonistas sean nobles o no. Además, puesto que, con pocas excepciones, los papeles desempeñados por los protagonistas nobles no exigen que ostenten una elevada posición social, el título de nobleza puede encubrir el verdadero papel en la narrativa del que lo posee. En cambio, las designaciones comunes, sobre todo las familiares, revelan mejor la función de los actores romanceriles.

El héroe en el sentido estructural es hombre más veces que mujer salvo en los romances sefardíes y portugueses (véase la Tabla IV). En los viejos rara vez se permite que domine un papel femenino. Los héroes son por lo común los condes, caballeros, infantes (los reyes no tanto) enumerados antes, pero sus papeles son de marido antes que nada, o amante, enamorado, seductor. Si son vengadores o libertadores, lo hacen a guisa de maridos, hijos, hermanos o amantes. Menos veces son guerreros y de cuando en cuando agonizantes (éstos son reyes en su mayor parte). No sorprende, en cambio, que excepcionalmente en los viejos las más veces los héroes sean guerreros. Los papeles de los reyes son más dispares y limitados en importancia salvo en los viejos y en los sefardíes, donde en ocasiones se les ve ejerciendo su autoridad real con buena o mala intención.

TABLA IV
HÉROES

Romancero	Masculinos	Femeninos	Total
Canario	18	7	25
Cast-leonés	16	9	25
Portugués	10	15	25
Sefardí	10	15	25
Total modernos	54	46	100
Viejos	36	14	50

Con respecto a las mujeres/héroe, no hay más de cuatro clases que valen: las víctimas, quienes son las más numerosas;las enamoradas; las virtuosas o fieles; y las adúlteras junto con otros tipos de malvadas.

No es frecuente que el protagonista actúe solo. Más bien, se define su papel en combinación con, o bien en oposición a, los papeles de otros protagonistas. De esta interacción se crea la fábula. El análisis de la disposición de los protagonistas en el romance y de los modelos narrativos que salen de estas combinaciones produce datos de mucho interés. Resulta ser posible tabular a base de número y de sexo estas combinaciones de protagonistas en los cuatro grupos de romances modernos junto con los viejos como se ve en la Tabla V.

El número de protagonistas puede ser uno, como en el caso de los agonizantes o en el lamento del Rey don Rodrigo quien perdió a España, hasta cuatro (de los que hay siete ejemplos en los modernos y cuatro en los viejos), como en la versión sefardí de *Don Galván y la infanta* o en el *Conde Alarcos*. Pero sólo combinaciones con dos o tres protagonistas son bastante numerosas para someterse a análisis.

La preferencia por combinaciones compuestas de dos protagonistas está más destacada en los viejos que en los modernos. Éstas a su vez se dividen entre las formadas por un hombre y una mujer, favorecida con mucho, y las de dos hombres. Aquéllas incluyen, como era de esperar, muchos casos de relaciones amorosas entre parejas cuyo cariño es mutuo por una parte, y casos de robos, seducciones e incesto por la otra, donde se ven como opositores.

También son opositores parejas de otros tipos: por ejemplo, en *La infantina*, *La Gallarda*, o *Doña Urraca*. La combinación de dos hombres, en cuarto lugar en los modernos pero segundo en los viejos, por lo común tiene que ver con encuentros guerreros (*Por el val de las Estacas*) o se da en alguno que otro romance religioso como el *Marinero al agua*.

TABLA V
DISPOSICIÓN DE PROTAGONISTAS

Modelos M F	Canario	Cast.-l.	Portugués	Sefardí	Total Mds.	Viejos
1 0	3	1			4	2
0 1				1	1	1
Total: 1 protagonista					5	3
1 1	6	13	13	3	35	16
2 0	3	3	2	2	10	14
0 2				1	1	0
Total: 2 protagonistas					46	30
2 1	6	3	4	13	26	11
1 2	4	3	3	2	12	0
3 0		2		2	4	2
Total: 3 protagonistas					42	13
2 2	3		3	1	7	3
3 1					0	1
Total: 4 protagonistas					7	4
No. de rr.	25	25	25	25	100	50

El otro modelo que se destaca, el que consta de dos hombres y una mujer, segundo en el número total de casos, domina en sentido relativo entre los romances sefardíes. Parecería representar el triángulo acostumbrado de amores frustrados por la intervención de una tercera persona. Éste sí es el caso varias veces en donde el obstáculo es el rey o el padre, como en *Conde Claros en hábito de fraile* o en *Mala hierba*, donde el desenlace puede ser trágico. Ejemplos de adulterio también abundan en donde el marido entra para poner fin

a la relación como en *Albaniña* o *Frei João*. Pero las combinaciones son, en efecto, muchas y de muy diversa índole, por ejemplo, el cautivo libertado por el ama buena a pesar del moro cruel (*Gaiferos y Montesinos*), o *El Cid y Búcar* en donde padre e hija conspiran contra el rey moro.

El estudio de los personajes del romancero y sus nombres en el que se contraponen los modernos a los viejos refuerza lo que ya se sabía muy bien, que hubo una evolución lenta condicionada por la región y el ambiente particular. En casi todos los rasgos analizados los romances sefardíes con su conservadurismo y su resistencia a cambios representan el punto medio entre los viejos y los modernos. Pero cuando se trata del análisis de la disposición de protagonistas y los modelos narrativos que se dejan revelar por medio de este proceso, parece evidente que la estructura misma de los romances se desarrolló a través de los siglos a favor de relatos más complejos (de tres en vez de dos protagonistas) en los que aumentan el número de mujeres en papeles importantes.

No pretendo afirmar aquí que los resultados de esta pequeña investigación, llevada a cabo a base de tan sólo ciento cincuenta romances seleccionados con cierta arbitrariedad, pueda producir conclusiones definitivas. Lo que sí espero es que los métodos del análisis tengan valor en ofrecer nuevos datos para la comparación de los romances modernos con los viejos y, a la vez, otra vía de acceso a la estructura narrativa del romance.

Los romances analizados vienen de las colecciones siguientes:

Romances canarios:

Diego Catalán, ed. *La flor de la marañuela*. Tomos I, II. Madrid, Seminario Menéndez Pidal y Gredos, 1969.

Maximiano Trapero, ed. *Romancero de Gran Canaria. I. Zona del sureste*. Las Palmas de Gran Canaria, Mancomunidad de Cabildos, 1982.

————, ed. *Romancero de la Isla de la Gomera*. Madrid, Cabildo Insular de La Gomera, 1987.

Romances castellano-leoneses:

José M. de Cossío y Tomás Maza Solano, eds. *Romancero popular de la Montaña*. Tomos I, II. Santander, Librería Moderna, 1933.

Suzanne H. Petersen, ed. *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*. Archivo Internacional Electrónico del Romancero (AIER), Tomos I, II. Madrid, Gredos. 1982.

Romances portugueses:

Manuel de Costa Fontes, ed. *Romanceiro da Ilha de S. Jorge*. Coimbra, Universidade, 1983.

————————, ed. *Romanceiro Portugues do Canadá*. Coimbra, Universidade, 1979.

————————, ed. *Romanceiro Portugues dos Estados Unidos*.

I. Nova Inglaterra. Coimbra, Universidade, 1980.

II. California. Coimbra, Universidade, 1983.

J. Leite de Vasconcellos, ed. *Romanceiro Portugues*, Tomos I, II. Coimbra, Universidade, 1958, 1960.

Romances Sefardíes:

S. G. Armistead y J. H. Silverman, eds. *The Judeo-Spanish Chapbooks of Yacob Abraham Yoná*. Folk Literature of the Sephardic Jews, Vol. I. Berkeley, University of California Press, 1971.

————————, eds. *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition. I. Epic Ballads*. Folk Literature of the Sephardic Jews, Vol. II. Berkeley, University of California Press, 1986.

Paul Bénichou, ed. *Romancero judeo-español de Marruecos*. Madrid, Castalia, 1968.

Romances viejos:

Cancionero de romances (Anvers, 1550). Ed. por A. Rodríguez Moñino. Madrid, Castalia. 1967.

Cancionero de romances (sin año). Ed. fac. con una introducción por R. Menéndez Pidal. Madrid, CSIC, 1945.

Formulismo situacional y contaminación en el romancero tradicional

Philip O. Gericke

Es un gran honor para mí colaborar en esta sesión del Coloquio, compartiendo la mesa con la Prof. Ruth Webber, que tanto ha contribuido al estudio del formulismo en el Romancero. Huelga decir que el seminal trabajo de ella y las aportaciones de investigadores subsecuentes me han sido indispensables[1]; en particular, quiero dejar constancia de mi deuda al *Catálogo General del Romancero* (en adelante, *CGR*)[2] tanto por su exposición teórica como por el caudal de textos ejemplares que reúne.

El análisis de la expresión formularia que ofrece el *CGR*[3] pone de relieve la centralidad del formulismo al proceso creativo del romancero oral. Aunque no se sitúa respecto a tratados teóricos anteriores ni llega a proponer una definición normativa del término «fórmula», demuestra con abundantes ejemplos que las expresiones formularias son tropos caracterizados por su flexibilidad de forma, variedad de contextos y función dinámica. Esta amplitud de enfoque extiende notablemente el papel del formulismo sobre lo que se evidencia en estudios previos y permite reducir de manera correspondiente, a mi ver, los dominios del «préstamo» y de la «contaminación».

---

[1] Ruth House Webber, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, Berkeley & Los Angeles, Univ. of California Press, 1951; Bruce A. Beatie, «Oral-traditional Composition in the Spanish *Romancero* of the Sixteenth Century», *Journal of the Folklore Institute*, I (1964), pp. 92-113; Orest R. Ochrymowycz, *Aspects of Oral Style in the Romances Juglarescos of the Carolingian Cycle*, Iowa City, The Univ. of Iowa Press, 1975; John S. Miletich, «The Quest for the "Formula": A Comparative Reappraisal», *Modern Philology*, 74 (1976-77), pp. 111-123. La bibliografía reciente de John Miles Foley, *Oral-Formulaic Theory and Research. An Introduction and Annotated Bibliography*, New York & London, Garland, 1985, es un recurso valioso. Aprovecho la oportunidad de agradecer al Senado Académico de la Universidad de California, Riverside su apoyo en forma de un *Research Grant* que ha contribuido a la realización del presente trabajo.

[2] Diego Catalán *et al.*, *Catálogo General del Romancero Pan-Hispánico*, 3 t., Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1982-84.

[3] Cfr. especialmente la sección «Las "fórmulas" del discurso y el lenguaje figurativo del romancero», I.A, pp. 171-195.

Yo me inicié en el estudio del romancero viejo con la venerable antología de S. Griswold Morley, *Spanish Ballads*[4]. En sus notas al romance «Don García de Padilla, ese que Dios perdone» Morley comenta el verso «Media noche era por filo, los gallos querían cantar» señalando que es idéntico al primer verso del *Conde Claros*, «and was certainly borrowed thence» («y seguramente fue de allí tomado») (pág. 127 n. 30). Años después, Colin Smith asevera que la versión de la *Jura de Santa Gadea* que publica en su antología ha sido contaminada por un verso del *Poema de Mío Cid*[5]. No cito estos ejemplos con la intención de depreciar dos obras de indiscutible valor; pero calificar como préstamo y contaminación, respectivamente, a versos que reflejan otros procedimientos tradicionales atestigua la confusión que ha existido en torno a estos conceptos que estamos todavía en proceso de comprender.

Mi propósito en este trabajo, entonces, es doble: primero, ilustrar cómo opera el formulismo en un área específica que procuraré delimitar; y luego, demostrar hasta qué punto la llamada «contaminación» puede verse, en determinados casos, como otra faceta del mismo proceso creativo sin que haya que suponer la influencia directa de un romance específico sobre otro.

Todo lector de textos romancísticos recuerda de *El Conde Arnaldos* la célebre descripción del canto del marinero,

> 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 hace posar. (*Prim.* 153)

El motivo órfico es claramente parte del adorno descriptivo que fácilmente se extiende o se abrevia sin afectar en nada la exposición narrativa; por eso, no nos sorprende su omisión en otras versiones antiguas del romance[6]. Lo que sí llama la atención, en cambio, es encontrar el mismo motivo en una versión tradicional de un romance tan alejado del *Conde Arnaldos* como lo es el *Conde Niño*:

> Marcelino madrugaba la mañana de San Juan
> a darle agua a su caballo a la orillita del mar.
> Mientras el caballo bebe él echa un rico cantar.
> Las aves que van volando se paraban a escuchar,
> los peces que hay en el agua a borbollitos están...[7]

En el romance viejo, la secuencia ilustra la magia del cantar del marinero que encanta al Conde Arnaldos; en el moderno, representa la llamada de amor para el personaje sujeto,

---

[4] New York, Holt, 1938.

[5] C. Colin Smith, *Spanish Ballads*, Oxford, Pergamon Press, 1964, pp. 96-99. La versión que publica Smith es la de *Prim.* 52, que no incluye el verso «las puertas dexa cerradas, los alamudes echados» reminiscente del *CMC*, 3: «Vio puertas abiertas e uços sin cañados». La confusión se debe quizás a una lectura rápida de Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, t. I, p. 225, donde se trata de las distintas versiones de la *Jura*.

[6] Ver, p.ej., la versión del pliego suelto del s. XVI cuyas variantes se incorporan a las notas de *Prim.* 153.

[7] *CGR* IA, 91. La versión fue recogida en Jaca (Huesca).

la reina, quien pronto se desilusiona ante la cruel realidad de que la canción ni es de la sirena (como ella la interpreta) ni va dirigida a ella sino a su hija. En uno y otro caso (usando la terminología del *CGR*), la función del motivo es elaborar, a nivel del discurso, el objeto de una secuencia de la intriga, en este caso el cantar (del marinero o de Marcelino). En otra época habría sido difícil evitar la tentación de explicar extrínsicamente la presencia del motivo, alegando la influencia directa de un romance sobre otro en forma de préstamo o contaminación; pero viéndolo desde el ángulo de la gramática del discurso romancístico, es evidente que el lugar que ocupa como elaboración de un «objeto» sintáctico de la intriga es propicio para una descripción formularia extendida. El que uno y otro romance recurran al motivo órfico para describir el misterioso canto no implica relaciones de dependencia; más bien sugiere que el motivo ha pasado al repertorio formulario común y compartido.

El *CGR* aduce un excelente ejemplo de este tipo de expresión formularia en la descripción detallada de una comida especial que aparece en cuatro romances muy distintos entre sí: *La noche de amores, La dama y el moro bizarro, Juan Lorenzo* y *Hero y Leandro*.[8] Quisiera leer los cuatro trozos en cuestión, pero bastan dos para dar una idea de la variedad que ofrecen en la actualización verbal:

En *La noche de amores:*

> Púsole a comer pan blanco, capón cebado;
> púsole a beber del vino, del tinto y claro.
> Comeréis gallinas gordas, pavos cebados;
> beberéis del vino tinto, también del claro;
> comeréis vos pan dejales por más regalo.

y en *La dama y el mozo bizarro*:

> Con una muy rica cena como para veinticuatro,
> de gallinas y capones y la pechuga de un pavo,
> vino poco, pero bueno, de media 'ocenita de años.

Como se ve, hay coincidencia en los pormenores pero grandes diferencias de disposición y de extensión. Es claro que no se trata de la repetición mecanística de frases hechas sino de la elaboración libre de un paradigma.

---

[8] *CGR* IA, 174. Reproduzco aquí los trozos pertinentes de *Juan Lorenzo* y *Hero y Leandro*:

Juan Lorenzo:
Y a gallinas y a capones, palomas de un palomar,
vino tinto y vino claro, lo mejor de Portugal.

Hero y Leandro:
Ya le metió la mesa, la mesa del amore,
ya le quitó a comere pexe frito con limón,
ya le quitó a bebere vino de treinta y dos
ya le quitó por fruta almendricas de axarop.

De modo semejante (y volviendo al *Conde Arnaldos* por vía de ilustración), no vacilamos en identificar como formularia la descripción de la galera que el conde ve llegar: «Las velas traía de seda, la ejercia de un cendal». Reconocemos de inmediato que el barco desempeña la función de «objeto» sintáctico de la intriga, lugar propicio para la elaboración descriptiva, como ya hemos sugerido. Y corroboramos la identificación al notar que varias versiones modernas de *Juan Lorenzo* ofrecen una descripción parecida en idénticas circunstancias:

> Vide venir un navío sobre las aguas de la mar
> Las velas de aquel navío eran de fino arrentrán,
> Las tablas de aquel navío eran de un rico nogal, etc. (*CGR* II, 242)

Más significativo que el descubrimiento de un ejemplo moderno (o varios) es la constancia de que esta secuencia refleja un paradigma aplicable a otros contextos similares pero no idénticos, como la descripción de la ciudad impenetrable que se cncuentra en el romance moderno *El Mostadí*:

> Una ciudad como ésta no la podrás tú alcanzar,
> las puertas tiene de pino, clavos a la cristiandad,
> las cercas tiene de acero, de azofar la otra mitad, etc. (*CGR* II, 503)

Aquí se aplican procedimientos descriptivos conocidos a un nuevo «objeto» sintáctico; a mi ver, esto es suficiente para calificar de formularia la descripción, sin que sea necesario encontrar ejemplos de pormenores semejantes en otros romances.

Los pioneros en aplicar al romancero las teorías de la fórmula en la poesía oral se vieron restringidos por una estrechez de criterios que ya no rige. Por una parte, la extensión diacrónica que permite tener en cuenta el creciente corpus del romancero tradicional moderno -borrando así los límites arbitrarios impuestos por la cronología- y por otra la definición *sensu lato* de la expresión formularia amplían notablemente el caudal de ejemplos ilustrativos frente a la base más limitada de textos impresos en el siglo XVI y la metodología que antes se aplicaba a ellos. Obviamente, creo que el *CGR* está bien encaminado al extender el concepto de la expresión formularia a todo el campo del discurso.

El formulismo, lejos de significar la reiteración mecánica de frases hechas, describe un proceso elaborativo basado en un extenso repertorio de patrones que el hábil artista sabe aprovechar. Con referencia a los ejemplos citados, todos tienen en común que son expansiones en el discurso de un «objeto» de la intriga. Su función no es modificar la intriga, y su impacto a ese nivel es nulo. En cambio, el efecto a nivel del discurso es notable. Si la composición formularia es central al proceso creativo y transmisor del romancero tradicional, el tipo de fórmula descriptiva al que nos hemos referido es tan esencial a la elaboración artística como lo es, por ejemplo, la *amplificatio* para un poeta letrado diestro en retórica medieval.

Teniendo en cuenta lo antedicho, cabe replantear (aunque brevemente) la problemática del proceso comúnmente llamado «contaminación», advirtiendo de antemano que hay

casos complicadísimos de romances entrecruzados o geminados[9] que resisten su reducción a una síntesis simplista. Una definición económica del fenómeno (parafraseando el *CGR*) sería «la incorporación de un fragmento de intriga (con su discurso) a una fábula distinta» (*CGR* IA, 143). El *CGR* distingue dos categorías de contaminación, la «intrafabulística» (en la que la intriga incorporada representa una secuencia característica del romance importador) y la «extrafabulística» (en la que la intriga incorporada no es característica).

El fenómeno es tan antiguo como el romancero mismo. Evidentemente, en *La Jura de Santa Gadea* las secuencias encabezadas por los versos «Por besar mano de rey no me tengo por honrado» y «Tú me destierras por uno yo me destierro por cuatro» *(Prim.* 52) son incorporaciones de otros romances de los que son características, posiblemente el *Cabalga Diego Laínez* y un romance relacionado con el destierro del Cid, respectivamente. Es curioso notar que los únicos restos de *La Jura de Santa Gadea* hallados en el romancero oral moderno hasta ahora sean actualizaciones de estos segmentos, y que la vida tradicional de estos segmentos no depende en nada de su vinculación a la *Jura* sino de su incorporación a otros romances[10].

¿Sería muy osado postular que para los compositores de romances en la época aédica estas secuencias de intriga, con sus respectivos discursos, no se consideraban propiedad exclusiva de ningún romance en particular sino parte del repertorio (en este caso, el repertorio de materia cidiana), aptas para ser utilizadas en diversos contextos? Posiblemente. No obstante, parece razonable sostener que la incorporación de secuencias foráneas puede responder al mismo ímpetu artístico que la descripción formularia que hemos visto antes: para dramatizar la actitud desafiante del Cid ante el rey Alfonso, ¿qué secuencia más eficaz que «Por besar mano de rey»? El procedimiento técnico también es parecido, siendo el verso «cras me besarás la mano» el que evoca la secuencia «por besar mano de rey». Del mismo modo, motivos vinculados a *Fonte Frida* se incorporan al *Romance del Prisionero* para acentuar la soledad del cautivo, y el brioso paseo del rey Chico por Granada adorna romances modernos de fábula (y geografía) ajenas al contexto originario[11].

La evidencia del romancero oral moderno aclara mucho los *resultados* del proceso, pero creo que aún resta mucho que aprender sobre el proceso mismo. La mera coincidencia de motivos a nivel del discurso no supone contaminación, por mucho que se asocie el motivo con un romance del que es característico. En una versión moderna de la *Penitencia de don Rodrigo* una de las alternativas que el hermitaño le ofrece al rey penitente es esta:

> Tienes que ir descalzo a Roma sin comer ni beber vino,
> no más que el agua enlodada, enlodarásla tú mismo. (*CGR* II, 14)

---

[9] La tesis doctoral de Flor Salazar, "Forma, función y transformación en el Romancero tradicional: Teoría de la contaminación" (en preparación) promete aclarar muchos problemas relacionados con el fenómeno. La discusión del *CGR* y su índice de contaminaciones (IA, pp. 143-158 y 111, 517-520, respectivamente) son iluminativos.

[10] Para los textos, CGR II, 91 (*Cabalga Diego Laínez*) y 95 (*Destierro del Cid*).

[11] Para *El Prisionero*, cfr. Sandra Robertson, «The Limits of Narrative Structure: One Aspect in the Study of "El Prisionero" », *El Romancero Hoy: Poética (Romancero y Poesía Oral*, III), Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1979, pp. 313-318; para el paseo del rey moro en *El rey moro que reta a Valencia y Por la calle de su dama*, CGR II, pp. 157 y 314.

El motivo es claramente reminiscente de *Fonte Frida* («que si el agua hallo clara turbia la bebía yo») (*Prim.* 116), pero no hay evidencia suficiente para sugerir una relación derivativa.

Caso más complicado es el de la secuencia final de muchas versiones modernas de *Gerineldo*, en las que el personaje titular rehusa casarse con la infanta porque ella no ha sabido conservar su virginidad:

> Juramento tengo hecho con la Virgen de la Estrella,
> mujer que ha sido mi dama de no casarme con ella[12].

El motivo parece actualizado en términos muy parecidos en versiones de *El Conde don Pedro Vélez*:

> Tengo juramente hecho en un libro consagrado
> de no casar con mujer que su cuerpo me ha dado. (*CGR* II. 191)

En *Gerineldo* la nueva secuencia altera marcadamente el desenlace; en *Pedro Vélez* menos, ya que es sólo una de las posibles elaboraciones de la secuencia «el conde se niega a casar con la infanta», complicación que se resuelve en secuencias posteriores. La incorporación de un motivo aislado no sería suficiente para suponer contaminación, pero hay otras coincidencias a nivel de la fábula que sugieren relaciones más estrechas entre los dos romances.

Concluyo recordando otra atinada observación del *CGR*. Con referencia a la incorporación de una fragmento de intriga en otra fábula, se asevera que «para los "hablantes naturales" del lenguaje romancero la desvinculación del fragmento de su contexto habitual no resulta extraña; somos nosotros, los lectores de romances, quienes, al tropezar con el fragmento, lo calificamos de "contaminación" » (I, 143). Exactamente. Y cabe subrayar que un contexto «habitual» no es necesariamente un contexto exclusivo.

Sugiero, entonces, que la descripción formularia y la incorporación de fragmentos secuenciales que hemos visto son aspectos relacionados del mismo proceso composicional basado en un extenso repertorio de motivos y patrones verbales que el hábil poeta sabe utilizar. El Término «composición formularia» se ha librado ya de su connotación negativa, mecanística; el término «contaminación», en cambio -con su carga afectiva de impureza y deterior- es más adecuado en unos casos que en otros. El término seguirá en uso, supongo, porque ha alcanzado cierta universalidad, aún cuando el efecto del proceso no es de "contaminar" sino todo lo contrario, de embellecer el romance importador.

---

[12] Versión de Osuna (Sevilla), no. I. 446 de *Gerineldo. El paje y la infanta*, en Diego Catalán y Jesus Antonio Cid, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, VII, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1975, p. 173. Leda Schiavo, "Apuntes para un estudo de las "transformaciones" en el romance de *Gerineldo*", *El Romancero Hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía Crítica (Romancero y Poesía Oral*, IV), Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1979, pp. 183-195, observa que el desenlace con juramento, "típico de las versiones meridionales, ha invadido prácticamente toda la península" (p. 194).

Motivos y figuras en «Hero y Leandro»

Michelle Débax,
Bárbara Fernández

I. Muchos folkloristas y eruditos, al hablar de ciertas canciones y leyendas recogidas de la tradición oral, las relacionan con el legendario poema griego de *Hero y Leandro*. Esta misma relación se encuentra en algunos poemas literarios del medioevo dedicados a la Virgen María. Es evidente que estos eruditos tienen en la mente unos elementos comunes a todas esas manifestaciones tradicionales y literarias aparentemente dispares y nuestro propósito es averiguar cuáles son.

Nuestro corpus ha sido extraido de tres campos diferentes:

a) En primer lugar un conjunto de poemas narrativos musicados pertenecientes a la balada europea, originarios de muy diversos pueblos: Francia, Cataluña, Italia, comunidad sefardí oriental y países germánicos y nórdicos.[1]

b) En segundo lugar una serie de leyendas localizadas recogidas en diferentes puntos de Europa (Francia, Portugal, País Vasco, Yugolasvia y Alemania).[2]

c) Y por último unos poemas literarios medievales que se dicen inspirados en una larga tradición y que pueden considerarse como contrafacta a lo divino.[3]

En todas ellas se encuentran unos elementos narrativos y unas figuras comunes que sospechamos han sido lo que ha dirigido a los eruditos a identificarlas con *Hero y Leandro*.

[1] Del territorio francés poseemos 50 versiones extraidas en su mayoría de colecciones publicadas a finales del siglo XIX y principios del XX; de Suiza Romande 4 versiones publicadas en 1917; de Canadá unas 60 versiones recogidas en su mayoría en fechas recientes. Cataluña: 12 versiones obtenidas en parte del archivo Menéndez Pidal y en parte de otras colecciones. De la comunidad sefardí oriental, ver sobre todo Rina BENMAYOR *Romances judeo-esañoles de Oriente, Nueva recolección*. Madrid, Gredos y C.S.M.P., 1979, pp.48-57; Samuel G. ARMISTEAD *Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, (Catálogo-índice), T. I, 1977, pp. 230-234. Para los países nórdicos y germanos, ver Eugène ROLLAND, *Recueil de chansons populaires*, París, 1883-1890, t. III, pp. 1-20.

[2] Las fuentes de cada una de las tradiciones aparecen en las notas específicas del RESUMEN NARRATIVO.

[3] Idem

Nuestro trabajo consistirá en determinar cuál o cuáles son esos elementos comunes sin olvidar, sin embargo, que es justamente en sus variantes y discrepancias en donde el trabajo de la tradición se realiza; son estas **variantes** además del elemento nuclear común, las que se manifiestan portadoras de significación. Distinguiremos pues, por un lado, la **invariante nuclear** común a todas ellas y, por otro lado, algunos de los elementos que las diferencian las unas de las otras. Es decir, nos enfrentamos al problema máximo que plantea el estudio de todo corpus tradicional: delimitar la **invariante**, examinar a qué nivel se adscribe, qué es lo que puede cambiar y hasta qué grado para que pueda seguir siendo válida esta *i***nvariante** como elemento identificatorio.

Para nuestro análisis nos valemos de la teoría semiótica de GREIMAS con sus diferentes niveles (narrativo/discursivo) y en este caso concreto, de los conceptos desarrollados por COURTES en su último libro[4] acerca de los **motivos** y **figuras**.

Bien es sabido que ese término de **motivo** se viene usando desde principios de este siglo en los estudios antes llamados folklóricos y ahora de etnoliteratura. Si no hace al caso desarrollar aquí la plurisemia de la palabra y la polivalencia conceptual de la misma,[5] nos ha parecido necesario al menos dejar sentada una definición precisa dentro del marco teórico en el que nos movemos.

Para COURTES, el **motivo** no es cualquier unidad repetible sino una configuración discursiva, especie de micro-relato con organización sintáctico-semántica propia, que se integra en un macro-relato donde puede tener significaciones funcionales diversas. Una primera etapa sería pues el análisis narrativo de este micro-relato que constituye el **motivo**; para que se reconozca como tal, el **motivo** tiene que tener una armazón fija, un «hacer», por ejemplo el *paso del agua*.

---

[4] Joseph COURTÈS, *Le conte populaire: poétique et mythologie*, París, PUF, 1986.

[5] El concepto de **motivo** tiene varias acepciones según las distintas posturas críticas. En los estudios folklóricos, es en la escuela finesa en la que aparece primero el concepto de **motivo**. A. ARNE aisla una serie de temas, de tipos, haciendo de ellos un índice para formar una tipología que ha sido criticada por no atenerse a criterios claros y rigurosos, ya que los tipos aislados no son muchas veces unidades primarias sino conglomerados que se podrían reagrupar de otra forma. En cuanto a THOMPSOM no califica de **motivo** cualquier unidad narrativa sino aquellas que se repiten y que son "inhabituales". Si bien es utilísimo el *Motif-Index* de THOMPSON que, a modo de diccionario, registra gran cantidad de datos y referencias, también es cierto que THOMPSON no se planteó el problema de la definición de **motivo** ni de su índole exacta y se mezclan, bajo la denominación de **motivo**, elementos de índole diversa; a veces se define éste por una función común, de adyuvante por ejemplo, otras veces se utiliza una definición clasificatoria ("objeto mágico" por ejemplo), o bien son los personajes implicados los que sirven para nombrar el motivo (véase, por ejemplo, la clase B "*Animals*").

Otros definen el **motivo** por la función que tiene en el relato (MELETINSKI) y lo consideran como "unidad cardinal" del análisis. Para BREMOND también la función es el elemento invariante del **motivo** (que podría servir de entrada a una nueva tipología: *Agresión, transgresión, Prueba, Reparación...*) al que añade una caracterización temática (como "rey", "hada", etc).

No se sabe muy bien muchas veces si el **motivo** es una unidad narrativa (cuyos límites quedan imprecisos) o una unidad semántica, o las dos cosas a la vez, o bien si lo que prevalece es el carácter estereotipado, repetible de un texto a otro.

Muy embrollada está pues la definición de **motivo** ya que cada uno fija sus contornos de modo distinto, de forma que parece indispensable dar una definición de lo que se entiende por **motivo**, remitiendo a los postulados teóricos de tal o cual escuela crítica.

La segunda etapa del análisis la constituye la inserción del **motivo** en el relato que lo acoge, es decir, su funcionalidad en el macro-relato. Por ejemplo, ese mismo motivo del *paso del agua* que es común a muchos cuentos y leyendas puede tener varias funciones: o es la prueba decisiva, como ocurre en la historia de los hebreos que pasan el Mar Rojo y consiguen su liberación, o bien, como en el caso de *Hero y Leandro*, el pasar el agua supone un obstáculo para llevar a cabo el **Programa de Base** que es la reunión de los amantes.

Pero hay una dimensión importante que hay que tener en cuenta: como dice y repite COURTES el **motivo** tiene que ser motivado (reactivando así una acepción de la palabra *motivo* o más bien «motivación»). El **motivo** es también y sobre todo una unidad cutural que dentro de cierta cultura remite a valores reconocidos en la misma. Así, por ejemplo, encontramos un número muy reducido de versiones canadienses del *Flambeau d'amour* (nombre dado a la canción francesa de *Hero y Leandro*) que además son muy recientes, en las que ha desaparecido el **motivo** del *paso del agua*; el amante franquea un espacio terrestre sin ninguna dificultad, pero el acceso a su amada se ve impedido por una puerta cerrada; hoy, el franquear un espacio acuático no presenta ninguna dificultar al existir cientos de modos de hacerlo sin correr ningún peligro. Así se conserva la misma función de obstáculo, pero la **figura** *agua* desaparece al no estar ya motivada.

Efectivamente la configuración discursiva que es el **motivo** se organiza en torno a unas **figuras** propias. Las **figuras** pertenecen al mundo natural o de la experiencia y se cargan de valores connotativos en un contexto dado. Por ejemplo en la balada francesa la *figura* «flambeau» (antorcha) tiene una función de guía que indica el camino al amante pero, al mismo tiempo, «flambeau» es fuego y al ser atributo de la amada connota amor como manifiesta «flambeau d'amour» que aparece en la mayoría de las versiones francesas y de la que a continuación damos un ejemplo:

3.- Mon cher amant, si vous venez,
Je mettrai flambeau pour enseigne
Tant que le flambeau durera
Jamais notre amour ne finira.

4.- Entre onze heures et la minuit
que le *flambeau d'amour* s'allume
le bel amant s'est mis à l'eau
Et n'a plus vu ni ciel ni flambeau.[7]

En conclusión, **motivo** es un micro-relato con una organización sintáctico-semántica propia, invariante, y que puede tener una función cambiante en el relato que lo acoge.

[6] Dentro del *Motif-Index* aparece repertoriado el *agua* con diferentes figuras (río, niebla, tempestad, olas, cascadas...) como *barrera del otro mundo* (F141), pero no el **motivo** del *paso del agua* en sí mismo. En cambio sí que es considerado como motivo la leyenda de *Hero y Leandro* (T. 83: *amante se ahoga nadando al querer reunirse con su amada*) e incluso las variantes de las leyendas localizadas de las que hemos dado cuenta(T. 83,1: *Chica se ahoga nadando al querer reunirse con su amante. Sus hermanos la desvían con una señal luminosa falsa*).

[7] J. DUFAUD, *Chansons anciennes du Haut-Vivarais*, t.II, 1983, pp. 51-64.

Pero más allá de esas diferencias, el **motivo** se plasma discursivamente en unas **figuras** relativamente fijas que conllevan un significado simbólico. Este no se adscribe a los arquetipos intemporales sino que se inscribe en una circunstancia socio-cultural, cambiante sólo a largo plazo.

II. Núcleo narrativo o invariante. «Relación amorosa secreta obstaculizada por espacio acuático».

En estos términos podría considerarse lo que constituye el núcleo narrativo común a todas las leyendas, baladas y relatos marianos que los eruditos han intuido como inspirados en la leyenda clásica de *Hero y Leandro*.

Esta **invariante** está formada en realidad por dos **Programas narrativos** antagónicos, es decir, un Programa Narrativo de Base (**PN de Base**) y su anti-programa correlativo, concretizado ambos en dos **motivos**:

1. *Relación amorosa secreta.*
2. *Paso del agua.*

1. RELACION AMOROSA SECRETA

La relación amorosa supone una situación afectiva dual en donde cada uno de los actantes es recíprocamente el objeto amoroso del otro. Esta relación tiene como objetivo fundamental la UNION de los dos amantes. El relato se constituirá en torno a las transformaciones necesarias para la actualización del *PN de Base* que es la UNION.

Pero además, esta relación amorosa es «secreta». No vamos a recurrir ahora a las consideraciones semióticas sobre el *ser* y el *parecer* pues resultaría demasiado extenso; nos contentaremos únicamente con señalar algunas de las **figuras** a las que apela este concepto de «secreto» como son la *noche* y la *antorcha* y el *fuego* producido por ella.

Este primer **motivo** de la relación amorosa secreta es así llamado por Elizabeth FRENZEL[8] quien considera la leyenda de *Hero y Leandro* como uno de los ejemplos canónicos del **motivo**. Este **motivo**, claro está, es común a otras muchas historias amorosas de las que FRENZEL cita un buen número, por ejemplo, *Píramo y Tisbe*, las *Albas* provenzales y los *Tagelied* o alboradas alemanas, *La Celestina*, etc., presentando cada una de ellas unas **figuras** propias que las diferencian de las demás. Recordemos igualmente este mismo **motivo** en el Romancero, en el romance de *Gerineldo* o en el *Conde Claros*.

Decíamos antes que este primer **motivo** *(Relación amorosa secreta)* tenía como objetivo la UNION de los amantes. Este es pues el **PN de Base**. Pero en todo relato, para llevar a cabo la transformación principal inscrito en dicho **Programa** básico, se instauran otros programas narrativos anejos, llamados **Programas de Uso**, centrados en la adquisición de la competencia del **sujeto operador**. Esta competencia es transmitida por el **Destinador** quien comunica al **sujeto operador** el *deber* y el *querer hacer* llamados en la

[8] Elizabeth FRENZEL, *Diccionario de Motivos de la Literatura Universal*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 229-300; su tipología de **motivos** es heterogénea y compleja ya que no da una definición precisa del término y mezcla distintos criterios de análisis; éstos son algunos de sus "motivos": "ermitaño", "incesto", "honor conyugal herido", "conflicto amoroso debido al origen "...

terminología greimasiana **modalidades virtualizantes**. Este **Destinador** ocupa en nuestro relato el rol temático de *Amor/Pasión*, que responde en suma a las leyes inmanentes de la naturaleza que insuflan el deseo de satisfacer las necesidades sexuales. En virtud de esta competencia los «amantes» deben y quieren amarse. Pero esta competencia no es suficiente; serán necesarias también las **modalidades actualizantes**, es decir, el *saber* y el *poder hacer* para llevar a cabo el PN de Base. La adquisición de este saber y de este *poder hacer* posibilitan la ejecución del **Programa**.

Pero la existencia de un **Destinador** presupone la presencia de un **Anti-Destinador** que dirige un **PN de Base** opuesto al primer **Programa**. Así, si el primer **Destinador** tenía como objetivo la UNIÓN de los amantes, este segundo **Destinador** del anti-programa tendrá como objetivo la SEPARACIÓN de dichos amantes. Y si al primer **Destinador** le era atribuido el rol temático de *Amor/Pasión*, el segundo tendrá, lógicamente, el rol temático opuesto, es decir, las normas *sociales y/o culturales que regulan esas relaciones sexuales* y que en cierta medida las restringen a unas necesidades sociales establecidas.

Este anti- o segundo **Destinador** (*normas sociales...*) se vale de un sujeto delegado que ejecuta el anti-programa de la SEPARACIÓN. En su transcripción textual, este **sujeto delegado** asume dos **figuras** fundamentalmente:

1ª. El *padre* (o exponente de la instancia familiar) sin que la razón de su oposición esté explícita, como en el caso de las canciones francesas, catalanas y piamontesas, o bien se explica el porqué de esta oposición, ya sea por la rivalidad entre los padres respectivos (Portugal), o por diferencias económicas, como en la leyenda francesa. (Véase el cuadro sinóptico adjunto).

2ª. La *religión*, concretizada en los *votos religiosos* de uno de los amantes como en el caso de la leyenda clásica, leyendas localizadas centro-europeas e ibéricas y las historias marianas.

A veces nos encontramos con una reiteración de esta instancia prohibitiva al presentarse estas dos mismas **figuras** (*familia y religión*) en una misma leyenda y como aliadas para impedir la UNIÓN; tal es el caso de la leyenda portuguesa, vasca, yugoslava e incluso en la leyenda clásica referida por MUSEO.

Estos **sujetos delegados** utilizan siempre el espacio acuático para actualizar su antiprograma de SEPARACIÓN. Dicho espacio acuático estará figurativizado en los diferentes textos con las figuras discursivas de «mar», «río» o «lago», dependiendo de cada tradición que tiene en cuenta la realidad natural circundante. Los amantes, al estar separados por este espacio acuático, deben llevar a cabo el **PN de Uso** que es el *paso del agua* y que constituye nuestro segundo **motivo** identificatorio del tema de *Hero y Leandro*.

2. PASO DEL AGUA: «...obstaculizado por espacio acuático»

Este *paso del agua* constituye el **PN de Uso** que permitirá la adquisición de la competencia necesaria para actualizar y realizar el **PN de Base**: (la UNIÓN).

Ahora bien, este *paso del agua* o travesía se podría llamar «transgresión» remitiéndonos al étimon de esta palabra en su doble aspecto: en primer lugar la noción de dinamismo y progresión dada por el radical verbal *gradior*, y en segundo lugar, el hecho de superar un obstáculo contenido en el prefijo *trans*. Así es lógico que se semantice ese *paso del agua*

como transgresión en la acepción que ha tomado esta palabra de ir más allá de las leyes, o dicho de otra manera, esta configuración discursiva del *paso del agua* adquiere más allá de su funcionalidad de **PN de Uso** un significado simbólico que sería el de infracción de las leyes.

Por otro lado la *transgresión* implica un sujeto de la misma que asume el rol temático de *transgresor* y un objeto transgredido que es el espacio acuático. Recordemos ahora que el *poder hacer* y el *saber hacer* determinan la competencia del **sujeto operador**. Pero ¿cuál es la competencia del sujeto transgresor? Este, adaptado a un desplazamiento en el espacio terrestre, no tiene *a priori* el *saber hacer* para franquear el espacio acuático; el sujeto que lo atraviesa va más allá del «saber» y del «poder» que le han sido concedidos naturalmente, es decir, va más allá de las capacidades normales del ser humano. Podemos decir entonces que hay una transgresión del orden natural de lo humano.[9] Por esta razón, en los cuentos tradicionales el *paso del agua* se realiza siempre con la ayuda de un barquero, el Caronte clásico, o a cuestas de un *passeur*,[10] quien transmite su competencia del *saber* y del *poder* hacer al sujeto transgresor; este último no debe en ningún caso tener contacto directo con el agua. Igualmente, en el pasaje bíblico, los hebreos consiguen atravesar el mar Rojo gracias a la intervención divina y a su delegado Moisés, quien abre una zanja en el brazo de mar. En resumen, para poder pasar al otro lado, al más allá, es necesaria la intervención de un ser mágico o sobrenatural. En nuestra leyenda de *Hero y Leandro* no existe tal intervención y el sujeto transgresor, el amante, no tiene la competencia actualizante ni tampoco se le transmite. El **Destinador** *Amor/Pasión* sólo le impulsa a actuar pero no le proporciona ni el *saber* ni el *poder*. Su hacer está pues abocado al fracaso y en todos los casos el transgresor, el amante, se ahoga.

III. Las figuras integradoras.

Decíamos antes cómo los **motivos** suelen ir acompañados de unas **figuras** que les son propias. En nuestra leyenda tres son las **figuras** que sostienen los dos **motivos** identificatorios: el *fuego*, la *noche* y el *agua*. Las tres **figuras** se presentan en un cuadro de dicotomías en la que cada una apela a su contrario. Nuestro punto de partida es, paradójicamente, un elemento ausente: *el día*.

Las relaciones amorosas socialmente admitidas son realizadas abiertamente (es decir, no secretamente) a la luz del día. El *día* está ligado semánticamente a «luz natural» como se manifiesta en muchas expresiones lexicalizadas[11], e incluso metafóricamente *día* puede adscribirse a la «vida».[12] Por otro lado otras expresiones lexicalizadas expresan la oposición de los dos conceptos como son el día y la noche («como del día a la noche»).

---

[9] Anne MAUBUISSON-CHEVILLARD desarrolla ampliamente el motivo del *paso del agua* en su tesis de 3ème Cycle *Le motif du "passage de l'eau" dans le conte populaire français* Université de Toulouse-le-Mirail, 1984. Nos inspiramos en su trabajo para el desarrollo del "paso del agua" como transgresión.

[10] El diccionario traduce *passeur* por "barquero", pero es evidente que el que hace pasar a cuestas al héroe no tiene barca. Tenemos el ejemplo de San Julián el Hospitalario, quien, según alguna tradición elige el cargar a cuestas y según otras utiliza una barca.

[11] Sobre todo en francés las expresiones lexicalizadas son más numerosas y variadas que en español: "en plein jour" = "a la luz del día", "mettre au jour" = "hacer visible".

[12] "donner le jour à un enfant" = "dar a luz"; "al fin de sus días".

Es lógico pues que *noche* al ser el contrario de *día*, si *día* apelaba metafóricamente a la «vida», *noche* apele a la «muerte» («la noche eterna»).

Los amantes que siguen las leyes naturales del amor no pueden actualizar su **Programa** de UNION amorosa en las condiciones naturales del día. Han de utilizar la luz artificial (que a nivel discursivo aparece encarnado en las **figuras** de «antorcha», «linterna», «luz de la celda...») para poder realizar el encuentro amoroso en la noche. Hay por consiguiente una inversión o transgresión de lo natural que no hace sino reforzar la transgresión que ya se había puesto anteriormene de manifiesto.

El actante femenino cuyo rol temático lo constituye la «amante», se halla unido al **objeto de valor** *fuego*. Al estar vinculada tradicional y metafóricamente la idea de *fuego* a la «pasión amorosa» podemos decir que el **Destinador** *Amor/Pasión* ha delegado en ella sus atribuciones; su hacer transformador sería pues la transmisión de su competecia al otro *sujeto de estado* implicado en la relación amorosa. Podemos así decir que el fuego, ligado a la mujer, no sólo cumple una función de luz-guía sino que además, por metonimia, representa la simbolización misma del amor; de esta manera los tres conceptos «fuego-amor-mujer» representan una unidad indisoluble.

En la mayor parte de las manifestaciones de nuestro corpus la simbiosis de «mujer-fuego» está presente. Es interesante la tradición piamontesa que presenta una hipérbole de esta simbiosis: el galán se duerme y cuando despierta asiste horrorizado al espectáculo de la torre en llamas: «torre, mujer, fuego», todo en uno. Hay que notar, sin embargo, algunas variantes importantes que pueden conducir a un cambio de significación y que revelan una reinterpretación de las **figuras**:

1. En los poemas narrativos musicados pertenecientes a la tradición sefardí oriental y a los que MENENDEZ PIDAL denominó *Hero y Leandro*, la mujer se encuentra desprovista de esta luz-fuego; además es la única tradición en donde el primer **Programa**, la UNION amorosa, se realiza.

2. En las versiones literarias medievales la **figura** de la mujer ha desaparecido por completo. Su única huella es la referencia al pecado de la lujuria («fornicario», «pecador...») y el lugar ocupado tradicionalmente por la mujer es ocupado ahora por la **figura** del demonio que mata con su *fuego* al varón. La **inversión** es evidente: la mujer es reemplazada por la personificación del mal («el enemigo malo», «el espíritu maligno»). Esta inversión está fundada en la creencia judeo-cristiana del papel que tiene la mujer en la perdición del hombre: *mulier janua diaboli*. ¡La mujer es tan peligrosa y tan temida que ni siquiera se la nombra!.

3. Una interpretación especial la ofrecen las leyendas localizadas; se diría que las leyendas son más maleables a la variación al no estar constreñidas por el ritmo y la rima de las baladas. En realidad se encuentran a mitad de camino entre los poemas musicados y las leyendas marianas en lo que a la interpretación se refiere.

En la mayoría de estas leyendas la prohibición del **anti-Destinador** (*normas sociales que rigen las relaciones sexuales*) va dirigida, sobre todo, al actante masculino. Este es un fraile de un monasterio o un ermitaño que vive en una isla. A pesar de todo y excepto en las dos leyendas yugoslavas, el *fuego* sigue siendo atributo de la mujer, y sólo

en las dos leyendas citadas el desplazamiento en el mar es operado por la mujer con el consiguiente final trágico.

En la leyenda portuguesa la joven es portadora de la luz y ambos amantes se desplazan en el espacio acuático que es también lugar de encuentro amoroso. Como es lógico los dos amantes mueren ahogados.

Resumiendo, salvo en la tradición sefardí, el *fuego* es un elemento constituyente e integrador de la leyenda de *Hero y Leandro*. La adopción de las distintas formas no obedecen más que a la adecuación al contexto en el que se desarrolla la leyenda; por ejemplo en la leyenda nº 1 de Alemania de nuestro corpus, el *fuego* está restringido a su función denotativa de luz-guía («luz de la celda»), mientras que en la *Cantiga XI* de ALFONSO X la *figura* del *fuego* se desplaza para significar las penas del infierno («pola poer / no fog' irado»).

Volviendo a las dicotomías establecidas, veíamos cómo «día»/«vida» se oponía a «noche»/«muerte»; el *fuego* apela también a su contrario, el *agua*[13]. Y si el *fuego* era el elemento fundamental para el encuentro amoroso, el agua jugará el papel contrario, es decir, el de la SEPARACIÓN.

En esta particular alianza de contrarios parece estribar lo genuino de *Hero y Leandro*. El *fuego*, como ya hemos visto, remite al *Amor/Pasión* y en la mayoría de los casos se presenta como atributo de la mujer; para alcanzarlo es necesario cruzar el *agua*. Luego, no es de extrañar que el **Programa** de UNION quede fallido ya que no se puede acceder al *fuego* por el *agua*.

Recordemos que cada uno de los **motivos** que integran la historia de *Hero y Leandro* no eran privativos de ella; pero lo que sí parece característico es que se encuentren reunidos indisolublemente, siendo el segundo (el *paso del agua*) un **Programa de Uso** para la realización del primero (*relación amorosa secreta*). Ahora bien, lo que se verifica es que las figuras que se utilizan en estos **motivos** (*noche*, *fuego*, *agua*) conllevan ya valores simbólicos acordes con el fracaso final.

Que el *agua* y el *fuego* sean elementos primarios antagónicos es obvio y no vamos a insistir en este valor arquetípico, ya que parece poco interesante quedarse en un nivel semántico tan profundo y general que lo explica todo y no explica nada. Pero si consideramos la particular utilización que se hace de su oposición en este caso, podemos adelantar ya una interpretación entre las muchas posibles.

Sabemos que el *paso del agua* puede ser también considerado como un rito iniciático. Al atravesar el espacio acuático el «amante» llevaría a cabo la prueba calificante que lo consagraría como héroe, como ocurre en los cuentos tradicionales[14]. Lo que le espera en la otra orilla, en el más allá, no es sino el reconocimiento de sujeto capaz de realizar el acto amoroso. El hecho de que fracase en su enfrentamiento con el espacio acuático es signo de su incompetencia. El hombre no puede encontrarse con la mujer y no puede, por consiguiente, realizarse como amante, lo que se expresa aquí por el antagonismo de las figuras de *agua* y *fuego*. El encuentro amoroso significaría el encuentro con el otro, el paso del

[13] "Etre comme l'eau et le feu".

[14] Anne MAUBUISSON-CHEVILLARD (op.cit.) cita y analiza entre otros *Les trois poils du diable*, *Le boîteux et son beau frère l'ange*, *La fille du diable*...

estadio de la niñez al estadio superior de adulto[15]; significaría adquirir la independencia respecto de la madre para ir al encuentro de la mujer-hembra. Pero el hombre queda atrapado en las aguas, es incapaz de realizarse, es incapaz de ser y por lo tanto es incapaz de nacer a la vida, quedándose en el interior de las aguas primarias, uterinos-maternales. Una posible ilustración de esta interpretación nos la aporta la tradición canadiense del *Flambeau d'amour* en la que se produce una confusión significativa de los homófonos «mer» y «mère», como vemos a continuación:

. . .
O mer, ô mer, cruelle mer,
Tu as tué mon Alexandre,
Tu lui as ôté l'âme du corps,
Et à présent, le voilà mort.[16]
. . .

y esta otra versión

. . .
O mère, ma cruelle mère,
Qu'avez tué mon Alexandre,
Vouz avez brisé mes amours,
Vouz les avez brisées pour toujours.[17]

Se podría aducir, sin embargo, que esta interpretación es debida exclusivamente al transcriptor de las versiones (aunque la inclusión del posesivo «ma» es ya una marca significativa y de todas maneras supondría ya una «interpretación» por parte del transcriptor) y que no se le puede atribuir al intérprete de la canción. Es cierto; pero sucede que aún hay otras versiones, como la que trascribimos a continuación, en las que la aparición del padre («père») confirman la imprecación de la «amante» a sus progenitores y no al mar.

. . .
Cruel père, ô digne (*sic*) mère,
Ont fait mourir mon Alexandre,
Ils y ont ôté l'âme du corps,
Et à présent, le voilà mort.[18]

Esta es una de las interpretaciones posibles de ese fracaso que se materializa aquí con la oposición del *agua* y del *fuego* y a la que nos inducen las connotaciones culturales que

---

[15] Bruno BETHELEIM en su libro *Psychoanalyse des contes de fées* (París, Laffont, 1976, p. 221) refiriéndose al cuento de *Jeannot et Margot* considera que el paso del río en el camino de vuelta simboliza para los niños una transición y una renovación que anuncia un estadio superior de la existencia.

[16] Versión cantada en 1940 por Conrad Martín, de Eel River Brigde, Nouveau Brunswick (Canadá), Colección de J.T. Le Blanc, ms. número 778, obtenida gracias a la amabilidad de Madame Saulnier, responsable de los Archivos del Folklore de la Universidad de Laval (Quebec, Canadá), al igual que las otras dos versiones que siguen.

[17] Versión cantada en 1940 por Madame Octave Goguen, de Saint Antoine, Nouveau Brunswick (Canadá). Colección de J.T. Le Blanc, ms, número 793.

[18] Versión cantada en 1940 por Madame Antoine Richard, Moncton, Nouveau Brunswick (Canadá), Colección de J.T. Le Blanc, ms, número 780.

se agregan a estas **figuras**; pero es evidente que no es ni tiene que ser la única. Por otra parte tenemos que averiguar en qué medida es válida para todas las ramas de la tradición de nuestro corpus.

En las versiones francófonas del *Hero y Leandro* tradicional (*Flambeau d'amour*) están siempre presentes las **figuras** del *fuego* («flambeau») y del mar que en todos los casos resulta imposible de franquear. Es el lugar donde tiene lugar la muerte del amante con la consiguiente desesperación de la amada que quiere reunirse con él. En algunas versiones canadienses se agrega el **motivo** del *amor más allá de la muerte* como desenlace y a veces se alude al furor del mar, como es el caso de los fragmentos transcritos, y se le increpa.

El caso de los relatos marianos, que a primera vista aparecen tan diferentes, no desdicen de nuestra interpretación ya que si el amante («monje») se ahoga por la intervención del demonio, luego es resucitado y rescatado por la Virgen María, la madre por antonomasia. Dentro de un contexto cristiano, en una historia cuya meta es ejemplificar la bondad y el poder de la Virgen, lo que se utitiliza es el **motivo** del *paso del agua* para consumar el amor carnal con su correspondiente castigo y la salvación viene de la figura sublimada de madre que es la Virgen. Aquí la madre es mortífera y salvadora, veneno y triaca a la vez, sólo que en su función benéfica no puede ser sino la madre divina.

Más problemas parecen plantear las leyendas (y entre ellas la primera plasmación literaria, la de MUSEO), en que el amante hace visitas frecuentes a su amada del otro lado del agua. Se podría argüir que en este caso no existe el fracaso, que el **Programa** de UNIÓN se realiza. Sí y no. Efectivamente podemos pensar que se realiza la UNIÓN si lo consideramos con nuestra mente moderna, pero lo que llama la atención es la reiteración de esa unión que se va repitiendo cada noche y siempre en las mismas condiciones de secreto; de modo que es una transgresión repetida y no una victoria (no es el mismo caso que el de los cuentos en los que el héroe pasa del otro lado y vuelve ya calificado y cambiado). El castigo será el mismo en las mismas condiciones por enfurecimiento del mar; parece ser que en estos casos de viajes repetidos el mar necesite del aire (vientos, olas embravecidas...) como si se aliaran *agua* y *aire* contra el *fuego*.

La modalidad es diferente, bien es verdad (es la que se da en muchas leyendas), pero el carácter transgresivo del *paso del agua* con la finalidad de alcanzar el **fuego** queda íntegro como manifiesta el castigo inevitable, tragándose el mar a quien ha osado entrar en su aguas.

No se sabe cuál es la modalidad primera (a no ser que hayan existido siempre en concomitancia las dos), la de la imposibiliad absoluta de franquear el *agua* para unirse con el *fuego* o la de hacerlo varias veces sin lograr el éxito con el castigo anejo a esta transgresión. De todas formas lo que parece esencial es este concepto de transgresión que podemos reconocer en muchas manifestaciones discursivas ya que quizá es el significado más profundo de esta historia. Y por lo mismo se comprende que se pueda aplicar a varios campos de experiencia, que se pueda actualizar en varios contextos (rivalidades en las relaciones familiares, prohibiciones religiosas, etc.) constituyéndose así las variantes.

Por el contrario, lo que parece escapar a la historia de *Hero y Leandro* son los casos pocos numerosos (tradición sefardí) en los que el *paso del agua* lleva a un desenlace feliz, a la UNION de los amantes. Se notará entonces que no hay reiteración, que a la primera va la vencida, que lo que se nos cuenta es la reunión de dos amantes separados y la figura del

fuego no es necesaria. La mujer, por el contrario, se vuelve adyuvante de su amante al darle sus trenzas para subir a su castillo, o sea que le transmite la competencia para acceder a ella (lo que no pasa con la antorcha, ya que el *fuego, figura* ambivalente, no puede reducirse a su función denotativa de guía). En resumidas cuentas, no parece ser la misma historia por no darse la reagrupación de **motivos** y **figuras** propias de *Hero y Leandro* y por eso tenemos cierta reticencia en incluir los romances sefardíes en el campo muy concurrido de lo que se ha venido llamando la historia de *Hero y Leandro*.[19]

Nos parece que, más allá de las concordancias que se pueden encontrar con otras muchas historias de amores secretos y transgresivos, incluso si son también fallidos, lo genuino sería aquí la particular concatenación de los **motivos** y **figuras** presentes; la prohibición de los amores implica secreto, el secreto conlleva la noche, imposibilidad de dirigirse hacia el objeto deseado, de ahí la aparición del *fuego* como luz-guía; pero por la significación connotativa de la **figura** del *fuego* visto como *Amor/Pasión* y por la prohibición aneja a la realización de éste (hecho cultural que puede tener varias razones) está concovocada la **figura** del *agua* por ser el antítodo del *fuego* y por ser muy adecuada en su modalidad de *paso del agua* para concretar el obstáculo. Es como si se atrajeran unos a otros estos **motivos** y **figuras** para plasmar la historia de *Hero y Leandro*. Pero si falta uno de estos elementos o cambia radicalmente su funcionalidad, no se sabe hasta qué punto puede seguirse usando la referencia a esta pareja ejemplar.

[19] Muchos de los estudiosos del Romancero tradicional sefardí han manifestado esta misma reticencia en identificar el romance que comienza por "Tres hermanicas eran" con la leyenda de *Hero y Leandro*. Admiten una posible identificación o al menos influencia, con una canción tradicional griega (ARMISTEAD y SILVERMAN, "Sobre los romances y canciones judeo-españoles recogidos por Cynthia M. Crews", en "Estudios sefardíes", número 2, Madrid, 1974, p. 27). La contaminación de este romance con el de la "La malcasada y el pastor" lleva a Rina BENMAYOR, op.cit., a afirmar que "el sentido y la intención de la antigua leyenda griega se echa a perder por completo". También hemos tenido ocasión en el Coloquio de escuchar lo que sobre este particular opina José Luis Alonso Hernández, quien demuestra por otros caminos la no relación de este romance con la leyenda griega de *Hero y Leandro*. Una atención particular merecerían las versiones marroquíes de Tetuán (MANRIQUE DE LARA, 1915; número 14 del "Catálogo-Indice" de ARMISTEAD. Estas estarían mucho más cerca de la leyenda griega ya que presentan casi todos los elementos (motivos y figuras configurativos e identificatorios del tema de *Hero y Leandro* (*paso del agua*, linterna-guía, y muerte trágica de los amantes)

RESUMEN NARRATIVO

Leyendas localizadas

MUSEO

a) Situación inicial: Hero, virgen consagrada a Afrodita por deseo de sus padres, vive confinada en una torre, en la isla de Sestos (Europa), Leandro, su enamorado, habita en Abidos (Asia). El estrecho del Helesponto separa las dos ciudades.

b) Transgresión: Cita: Luz-señal; Leandro se lanza al mar todas las noches guiado por la antorcha que Hero pone en lo alto de la torre.

c) Situación final: Una noche de tormenta Leandro se ahoga y las olas lo arrastran hasta el pie de la torre de Hero. Esta, al verlo, se lanza de la tore y muere.

PAIS VASCO[1]

a) Situación inicial: Un fraile de la isla de tizaro está enamorado de una joven de un pueblo que se halla frente a la isla.

b) Transgresión: El monje cruza a nado todas las noches el brazo de mar que los separa guiado por la antorcha que ella pone en la otra orilla.

c) Situación final: Una noche, el diablo (/sus hermanos) hace aparecer la antorcha en otro lugar y el enamorado fraile se ahoga.

PORTUGAL[2]

a) Situación inicial: Dos nobles señores del Peniche se odian, pero sus hijos respectivos, Rodrigo y Leonor, se aman. El padre de Rodrigo obliga a este a ingresar en el monasterio de la isla de Berlanga.

b) Transgresión: Rodrigo y Leonor, ayudados por un pescador, se encuentran todas las noches desplazándose en una barca; Leonor lleva un farol como señal de su presencia.

c) Situación final: Una noche, Leonor oye la voz de sus hermanos; huye, tropieza y se mata. Rodrigo descubre en el mar la capa de su amada, y desesperado se arroja el agua y se ahoga.

FRANCIA[3]

a) Situación inicial: Euriette, hija del rico señor de Clairvent, Rainfroy, ama a Loys, trovador e hijo del señor de Montbarry, Rainfroy no quiere que su hija se case con el pobre Loys, y para ello encierra a su hija en prisión.

b) Trangresión: Loys atraviesa el lago en una barquilla guiado por el fanal que pone la nodriza de Euriette.

c) Situación final: La nodriza sopla una noche el fanal y Loys se ahoga, Euriette, al morir su padre, busca y encuentra el cuerpo de su amante, del que guardará recuerdo eterno.

ALEMANIA 1[4]

a) Situación inicial: El monje Berthold de la abadía de Herrenverd (Chiemsee) ama a una joven monja, Mathilde, enclaustrada en la isla de Fravenwerd.

b) Transgresión: Berthold va todas las noches en barca a la otra orilla, guiado por la luz de la celda de Mathilde.

c) Situación final: Una noche, la luz se apaga y Berthold se ahoga, Mathilde se desmaya y después muere.

ALEMANIA 2[4]

a) Situación inicial: Una doncella habita en el castilo de Osberg, al borde del lago de Staffelsee (Murnau). Su amante es un caballero de Cech.

b) Transgresión: El enamorado viene todas las noches a nado a visitar a su amada, guiado por el fanal que pone ésta.

c) Situación final: Una noche, ella se duerme, deja caer la antorcha de la ventana y el nadador se ahoga.

ALEMANIA 3[5]

a) Situación inicial: En el centro del lago de Wirchow hay una isla, Burgwall, y en ésta un castillo en donde vive un noble enemistado con el señor del castillo de la orilla. La hija del primero y el hijo del segundo se aman.

b) Trangresión: Todas las noches el joven acude a visitarla montado en un caballo y atraviesa el lago guiado por la luz que ella pone en su ventana.

c) Situación final: La madre de la doncella se entera y, una noche, cuando el joven está en medio del lago, apaga la luz y el joven se ahoga.

YUGOSLAVIA 1

a) Situación inicial: Un ermitaño vive en la isla de Ragusa, y una joven de la orilla se enamora de él.

b) Transgresión: Todas las noches, ella nada hacia él guiada por la luz del ermitaño.

c) Situación final: Los hermanos de ella se enteran, cambian la luz de lugar y la doncella se ahoga.

YUGOSLAVIA 2[6]

a) Situación inicial: La joven Clarissa tiene relaciones amorosas con el joven fraile que habita en la isla de enfrente.

b) Transgresión: Cada noche, Clarissa nada hacia la isla guiada por la luz del ermitaño.

c) Situación final: Los hermanos de ella apuñalan al fraile y luego, en una barca y con una luz, atraen a la nadadora hasta alta mar. Esta, agotada, se ahoga.

Baladas

FRANCIA, SUIZA, CANADA[7]

a) Situación incial: Una joen de 15 años está enamorada de un muchacho. Su padre la encierra en una torre para impedir estos amores.

b) Transgresión: Cita: luz-señal. El amante se lanza al mar y lucha con las olas.

c) Situación final: El galán se ahoga. Por la mañana, la joven descubre el cuerpo de su amante y desea morir también. Planto.

PIAMONTE[8]

a) Situación inicial: Leandro ama a una joven. El padre de ésta la quiere casar con otro y ante la oposición de la doncella la encierra en una torre.

b) Transgresión: Cita: luz-señal. El amante se adormece y cuando despierta ve la torre en llamas. Se desespera y se lanza al mar.

c) Situación final: El galán se ahoga, y cuando ella lo descubre se lanza de la torre y se mata.

CATALUÑA[9]

a) Situación: En la ciudad de Málaga (Malta, Barcelona...) Solondro corteja a una dama. El padre de ésta se opone y la encierra en una torre.

b) Transgresión: El caballero cada día «nava a visitar la dama / hi anava amb un vaixelet / un vaixelet de or i plata. / La dama totes les nits / treu un fanal en ventana»

c) Situación final: Aparece espectro del amante y juntos se lanzan desde la torre.

Países GERMANICOS Y NORDICOS[10]

a) Situación inicial: Dos hijos de reyes se aman pero no pueden encontrarse porque el mar profundo los separa.

b) Transgresión: Cita:luz-señal. Ella enciende tres antorchas y él se lanza a nadar.

c) Situación final: Una vieja sopla las antorchas y el joven se ahoga. Ella lo busca ayudada por un pescador. Cuando lo encuentra se abraza al cuerpo muerto y juntos se lanzan al mar.

Trad. SEFARDI de Oriente[11]

a) Situación inicial: La más pequeña de tres hermanas está en «perdición». Su padre la encierra en una torre en una isla (Rodas, Romas...).

b) Transgresión: «Varón que sintió esto / a la mar se echó. // Su cuerpo le hizo remos, sus brazos remador»

c) Situación final: «Nadando y navegando, / al riyo alcanzó. // Echó sus entrenzados, / ariva lo suvió».

Leyendas marianas

Gautier de COINCY[12]

a) Situación inicial: Un monje de un convento, muy devoto de la Virgen, cae en la tentación. Antes de ir a ver a su amada, reza y hace reverencias a la Virgen.

b) Transgresión: En barca, al atravesar el río, va rezando el invitatorio de maitines.

c) Situación final: Cuando el diablo «en mi le flum ou plus parfont, / la nef le verse, si le noie».

ALFONSO X[13]

a) Situación inicial: Un monje, tesorero de una abadía, iba todas las noches a ver a su amada. Pero antes dice el «Ave María» de muy buen grado.

b) Transgresión: «Más no ryo que soya passar»

c) Situación final: «a alma saya, log'o demo a prendía et con muy grand' alegría / foi, pola poer / no fog' irado».

Gonzalo de BERCEO[14]

a) Situación incial: Un monje sacristán era muy devoto de la Virgen. Un día, «el enemigo malo hizole fornicario»

b) Transgresión: «Corrie un rio bono cerca de la mongía / Vialo de passar el monge todavía».

c) Situación final: «Do se vinie él de complir su follia / Cadió et enfogóse de la freiria».

---

[1] Guillermo HUMBOLDT, *Los vascos*, San Sebastián, Auñamendi, 1975, cit. por Julio CARO BAROJA, *Algunos mitos españoles*, 2ª ed. Madrid, Editora Nacional, 1944. pp. 90-91.
V. GARCIA DE DIEGO, *Antología de leyendas de la literatura Universal*, T.I. p, 136 Edit. Labor, 1953. Da también otra versión en la misma colección en la que los amantes mueren atravesados por una espada.

[2] Antonio Mª SOUTO CERVANTES, «Tradiçoes populares de Peniche», in *Revista Lusitana*, 2º anno, nº 4, 1891-1892, pp. 308-311. Y también en GARCIA DE DIEGO, op. cit. pp. 588.

[3] M. DUSILLET, Chronique inédite de Fréderic-Barberousse, in A. MARQUISET *Statistique de l'arrondissement de Dôle*, V. II, Besançon, Ch. Deis, 1841, (p. 171)

[4] PANZER, *Baver-Sagen*, I, 1848 cit. por G. DONCIEUX *Romancero populaire de la France*, Emile Bouillon, 1904, p. 291, nota 1.

[5] V. GARCIA DE DIEGO, op. cit. vol. II. p. 1174

[6] HARTMANN, citado por DONCIEUX, op. cit. p. 291, nota 1

[7] Sólo en un 4% de las versiones se consuma el suicidio de la joven. En la mayoría de las versiones canadienses el final del planto deja suponer la realización inmediata del suicidio, mientras que en las francesas éste no es más que un deseo.

[8] Las dos únicas versiones piamontesas (NIGRA *Canti popolari del Piamonte*, Turín, 1988, ed. Roux Frassati) son muy próximas a nivel discursivo de las versiones francesas.

[9] En 5 de las 12 versiones catalanas la joven es la que posee la luz; en 6 de las restantes se deja muy ambiguo y en 1 es el amante.

[10] En la tradición germana-nórdica lo que se desarrolla principalmente es la búsqueda del cuerpo del amante. En algunas de ellas sólo ésto se conserva habiéndose perdido todo lo que constituye el núcleo constitutivo de *Hero y Leandro*.

[11] La mayoría de las versiones sefardíes una expansión narrativa producida por la contaminación de otro romance «La malcasada y el pastor» (cf. Rina BENMAYOR *Romances judeo-españoles de Oriente. Nueva recolección*. Madrid, 1979 Gredos, pp. 49-57 y Antonio SANCHEZ ROMERALO *Romancero tradicional IX Romancero Rústica*, Madrid, Gredos, 1978 pp. 325-345).

[12] Gautier de COINCY, *Miracles de Nostre Dame*, T. III «D'un moigne qui fu ou fleuve» (IMir 42 (D.44) ed. Fréderic Koenig, Genève, Droz, 1966 pp. 165-190.

[13] Don ALFONSO EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, T.I Cantigas XI y CXI. Madrid, R. A. E. 1889.

[14] Gonzalo de BERCEO, *Milagros de nuestra Señora*, Milagro II: «El sacristán impúdico» Madrid, Clásicos Castellanos, II pp. 20-26.

Elementos líricos en la balada tradicional

Krinka Vidakovic-Petrov

La balada se suele definir como un género narrativo que contiene elementos líricos. La presencia de estos últimos y el grado de su expresión apuntan a una distinción -bastante vaga- entre las baladas «más» narrativas y las «menos» narrativas (o sea, «más» líricas). W. Kayser[1], por ejemplo, considera que la balada siempre narra un suceso que se presenta como un «encuentro crucial», pero que a menudo se observa un desplazamiento que convierte el suceso en pretexto para la expresión de la sustancia lírica.

Teniendo esto en cuenta, se puede preguntar: ¿y qué pasa con la acción y con la narración en esas baladas «más» líricas?.

Para explorar un poco esa pregunta partimos del hecho de que los sucesos en las canciones líricas tienen casi la misma función que los fenómenos estáticos en tanto en cuanto no tienden a crear situaciones narrativas que requieren una solución narrativa. Como ha destacado B. Tomashevsky[2], el tema estático se despliega por la variación de las expresiones que elaboran un elemento emocional del tema básico. Esto no quiere decir que en las baladas «más» líricas no hay suceso ni narración. Quiere decir que estos dos ya no funcionan como principio primario en la estructuración del texto.

Trataremos de desarrollar estas ideas presentando tres ejemplos de la tradición yugoslava en lengua serbocroata.

Primer ejemplo

La balada de *Marko y Andreas* es una versión del siglo XVI. Usa el verso largo característico de la *bugarstica*[3]. Su tema es el fratricidio. Consta de dos partes. En la primera,

[1] V. el capítulo sobre los géneros literarios en W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk eine Einführung in die Literatur-wissenschaft*, Bern, 1971.

[2] B. Tomasevski, *Teorija knjizevnosti. Poetika* (versión serbocroata), Belgrado, 1972. V. el capítulo sobre los géneros literarios.

[3] El texto de la balada está incluido en la colección *Bugarstice*, Belgrado, 1979.

más corta, el narrador habla de dos hermanos entre los cuales surge un conflicto por el reparto del botín. En la pelea Andreas recibe una herida mortal de su hermano Marko. La segunda parte, mucho más larga, consta del monólogo de Andreas. El hermano moribundo pide de Marko que no diga a su madre la verdad de su muerte; que le diga que Andreas nunca volverá a ver su madre porque se ha casado con una bella doncella en una tierra lejana; que llame a su hermano (muerto) Andreas si le atacan enemigos porque éstos se asustarán al oir su nombre. Pero al final Andreas recuerda a su hermano de la verdad: que ha cometido el fratricidio.

Segundo ejemplo

La muerte de la madre de Sekula es también una balada de verso largo tipo *bugarstica*, una versión antigua[4]. Los protagonistas son personajes históricos: el hidalgo húngaro Janko (Yanko) Hunyadi, su hermana Rude y su sobrino Sekula. La madre de Sekula escribe a su hermano Janko: ella quiere que Sekula vuelva a su casa porque su madre le quiere casar. Janko responde que Sekula se ha casado ya con una pobre doncella y que su tío le ha hecho un palacio en el campo de Kosovo[5]. La madre contenta prepara los regalos, reune a sus sirvientes, músicos y bailadores y emprende el viaje a Kosovo. Al llegar allí encuentra nada más que un monasterio y monjes que están rezando. Respondiendo a su pregunta, los monjes le dicen que el monasterio fue construido por Janko y que allí yace su sobrino muerto, Sekula. La balada concluye con la muerte de la madre.

Tercer ejemplo

Esta balada está compuesta en verso decasílabo[6]. Trata de la muerte causada por la plaga en la villa de Mostar. El narrador dice que muerto varios miembros de la familia del viejo comandante de la fortaleza: dos hijos, dos nueras y dos hijas. Luego hay una descripción de la ceremonia funeral: detrás de los hijos muertos llevan caballos, detrás de las nueras llevan sus joyas, detrás de las hijas llevan sus dotes. El viejo se despide de los muertos diciendo:

> ¡Qué contento estoy, gracias a Dios!
> Mis dos hijos se han marchado al ejército;
> mis dos nueras se han ido a visitar a sus padres;
> mis hijas se han casado y se van con sus maridos.

La balada concluye con la muerte del viejo.

Estos tres ejemplos elaboran un mismo tema: la muerte.

---

[4] El texto de la balada está incluido en la colección *Bugarstice*.

[5] Hunyadi János (1387-1456), hidalgo húngaro, padre del rey húngaro Matco Corvino; conocido en los poemas épicos serbocroatas como Sibinjanin Janko; fue derrotado por los Turcos en Kosovo en el año 1448; hay varios poemas épicos que describen la batalla y la muerte de su sobrino Sekula.

[6] El título de esta balada es *Kad morija Mostar morijase*; el texto está incluido en H. Kmjevic, *Usmene balade Bosne i Hercegovine*, Sarajevo, 1973.

Pero si consideramos los ejemplos 2 y 3, observamos que la muerte ocurre dos veces y que se asocia con dos personajes. Estas dos muertes no tienen el mismo papel en la balada. La primera muerte es el punto de partida de la balada, es un hecho acabado antes de comenzar la narración de la misma. Los acontecimintos que conducen a la primera muerte no se mencionan o se mencionan de paso. Es evidente que estas baladas no fijan su atención a las causas de esta muerte, sino a la situación post-mortem en la cual ocurre la segunda muerte. Esta se asocia con personajes -el viejo que presencia el entierro de sus hijos o la madre que se entera de la muerte de su hijo- que mueren «de tristeza».

El elemento común de los tres ejemplos es que en un momento u otro la muerte del primer personaje se representa como su boda: se dice que Andreas se ha casado con una doncella en una tierra lejana, que Sekula se ha casado con una pobre en Kosovo, que las dos hijas del viejo han celebrado sus bodas. La identificación de dos ritos semánticamente opuestos (entierro-bodas) es un elemento esencial de estas baladas. Esta identificación, además, tiene profundas raíces en el folklore.

Esto quiere decir que el mismo suceso (la muerte del primer personaje) se presenta dos veces: una vez como un suceso real y auténtico (lo marcamos con la letra A) y otra vez como un suceso imaginado y ficticio, es decir, como pseudo-suceso (lo marcamos con la letra P). Lo característico de estas baladas es que en un momento el suceso auténtico se sustituye por el pseudo-suceso. Este lo niega, lo oculta o lo representa de una manera que no corresponde a la verdad. Muchas veces la relación entre el suceso auténtico y el pseudo-suceso es la de oposición semántica que tiene el efecto de producir una tensión.

Como el pseudo-suceso es algo que no ocurre, este existe solamente en forma de una noticia (falsa) que un personaje comunica a otro. Por lo tanto, el pseudo-suceso se puede manifestar únicamente en el acto de la comunicación (el discurso directo:diálogo o monólogo).

Este hecho apunta a unas limitaciones del narrador en la balada. Primero, el narrador puede describir sólo los sucesos auténticos o reales; segundo, su narración es impersonal y no tiene nada de subjetivo; tercero, la narración se refiere casi siempre a un suceso que acaba de realizarse; cuarto, el narrador se puede dirigir únicamente al público fuera del texto (ya que él también es un observador que no participa en los sucesos, ni puede comunicar con los personajes).

Es evidente, por lo tanto, que en la balada hay dos canales de comunicación paralelos. El canal interno se manifiesta en la escena y abarca a los personajes como participantes de la acción. El canal externo funciona fuera de la escena, estableciendo el contacto entre el narrador (dentro del texto) y el público (fuera del texto). Mientras el canal interno tiene la posibilidad de desarrollar elementos subjetivos propios de los participantes de los sucesos, el canal externo siempre mantiene la objetividad característica del observador (narrador). Esto significa que en la balada se da una nítida división entre el campo de los sucesos objetivos (discurso indirecto) y el campo de los sucesos subjetivos (discurso directo). En el modelo baladístico tratado aquí (uno de los varios modelos posibles dentro de la poética baladística) es de suma importancia el procedimiento por el cual se establece una discrepancia funcional entre estos dos campos.

Hay que subrayar que la introducción del pseudo-suceso (uno o varios) no tiene el efecto de adelantar la acción en estas baladas. La relación entre el suceso auténtico y el pseudo-suceso no es la de enlace causal; al contrario, se trata de una relación de analogía y contraste. Y se manifiesta en forma de una antítesis aplicada no a las cosas (nombres) sino a las acciones (verbos).

En dos de los ejemplos dados (2 y 3) la antítesis es lineal:

Ejemplo 3 _____ A = A
(A = A)
A = P

En el ejemplo 2 es también lineal, pero invertida:

A = P
(A =P)
A =A

En el ejemplo 1 es circular:

A = A
A = A
$A = P_1$, $A = P_2$, $A = P_3$
A = A

La conclusión es que este modelo de la balada tiene una estructura basada en la antítesis, un recurso que subraya el elemento lírico de la narración. A diferencia de otros modelos -donde los sucesos se encadenan por la lógica causal de la acción- estas baladas no tienen acción en el sentido estricto de la palabra, ni tienen conflicto que se manifiesta en la acción. Existe sólo la antítesis que apunta a la discrepancia entre el suceso auténtico y el pseudo-suceso. Esta sirve para establecer y desarrollar una tensión emocional que prepara la segunda muerte, con la cual estas baladas por lo común concluyen. Al mismo tiempo, esta discrepancia crea un efecto irónico resultante de la confrontación de los elementos semánticos opuestos.

La balada de *Marko y Andreas* es un ejemplo excepcional. No sólo por ser uno de los textos más antiguos en tradición serbocroata y uno de los más logrados estéticamente, sino porque en esta balada la antítesis aparece dos veces: como recurso estilístico en el discurso del narrador y como principio general de la estructuración del texto completo. Este ejemplo muestra como un recurso a nivel de discurso (en función estilística) se convierte en principio de organización a nivel del modelo estructural.

Hemos mencionado que la relación entre el suceso auténtico y el pseudo-suceso se desarrolla en forma de una antítesis. Pero en términos generales, el pseudo-suceso se establece por medio de una sustitución parcial o completa del suceso real. En la balada sobre el fratricidio, por ejemplo, se dice que Marko *ha matado a un ciervo*; el pseudo-suceso surge de la sustitución del sujeto gramatical en la misma unidad sintáctica (sustitución de *Andreas* por *ciervo*). En la balada inglesa *Edward*[7] se aplica el mismo procedimiento: la víctima se sustituye por *el halcón, el caballo*, etc. Otro caso es la balada *The Two Brothers*[8], también

[7] F. G. Child, *The English and Scottish Popular Ballads*, vol. I, número 13.

[8] Child, vol. I, número 49.

sobre el fratricidio, donde el moribundo ruega a su hermano que diga a su padre/madre/ hermana que no volverá porque ha ido a comprar vino (para el padre), un vestido (para la madre), un anillo (para la hermana). La sustitución más impresiva, sin embargo, es la que asocia *el entierro* con *las bodas*.

Esta pareja (entierro- bodas) es muy común en las baladas balcánicas. Se encuentran en baladas sin ninguna relación genética y en varias tradiciones (la serbocroata, griega, rumana). En ejemplos griegos[9] se dice del muerto que se ha casado con una bella novia (la tierra). En la *Mioritsa* rumana se dice del pastor muerto que se ha casado con una doncella bella (la tierra), que había muchos invitados en la boda (los pinos), muchos popes (los montes) y muchas luces (las estrellas). La multitud de ejemplos nos lleva a suponer que la tradición balcánica se caracteriza por la utilización más frecuente de la pareja *entierro-bodas*.

La oposición semántica se despliega en dos series: una asociada al campo semántico de las bodas (novio, padrino, madrina, cuñada, etc...) y otra al de la naturaleza (la tierra, los montes, las estrellas). La frecuencia de su uso se puede explicar por elementos parecidos muy enraizados en la tradición. Por ejemplo, este mismo paralelismo es típico en otro género de la poesía balcánica: las canciones líricas llamadas *mitológicas*, donde el sol y la luna se identifican con el *novio*, la estrella polar con la *madrina*, etc[10]. Las canciones *mitológicas* remiten a las antiguas deidades astrales. En el marco del mismo sistema de creencias existían también las deidades ctónicas: más que nada la tierra y el agua, que se asociaban con la muerte (es decir, el entierro y la estancia del alma en el mundo subterráneo antes de pasar al reino de los muertos). El contraste entre el principio astral (el sol como novio) y el ctónico (la tierra como novia) se utiliza funcionalmente en las baladas balcánicas.

Otro género de la lírica tradicional -aparte de las canciones *mitológicas*- que pudo influir en este modelo de la balada balcánica son las *endechas* donde el muerto se describe como si estuviera preparándose para las bodas (este fenómeno complejo tiene que ver con la *risa mágica* y, en general, con creencias mágicas asociadas con la muerte); en este contexto también hay que mencionar las *canciones de boda*, algunas de las cuales tienen la forma de lamentaciones[11].

En conclusión, se puede decir que en el caso de la balada basada en la antítesis (la balcánica por lo menos) se pueden hallar influencias de la lírica tradicional. Este tipo de balada gravita, por decirlo así, hacia la lírica, pero al mismo tiempo se distingue de los modelos puramente líricos. Usando la antítesis como principio estructural, estas baladas tienden a dramatizar la emoción en escenas, sustituyendo el *conflicto* (característico de las baladas más narrativas) por el desarrollo gradual de una *tensión* psicológica.

Al distinguir las baladas «más narrativas» de las baladas «más líricas» hay que mencionar que también hay baladas de estructura compleja o bimembre, donde la primera parte desarrolla el conflicto narrativo, mientras que la segunda se basa en la tensión psico-

---

[9] Child menciona los ejemplos griegos, vol.I, p. 436-437.

[10] V. Vuk Stefanovic Karadzic, *Srpske narodne pjesme*, Belgrado, 1969, I. números 229, 230 y 231.

[11] V. Vidakovic Petrov, estudio sobre las endechas que está incluido en la edición *Knjizevni rodovi i vrste* de "Institut za knjizevnost i umetnost" (en la imprenta).

lógica. Un ejemplo bien conocido es la balada de *Clerk Colvill*[12]/ el romance de *La muerte ocultada*[13]. Los protagonistas de la primera y segunda parte son personajes distintos. Las dos partes estan vinculadas por un paralelismo complementario. Pero es obvio que esta estructura compleja es menos estable que las dos estructuras simples. Este ejemplo lo demuestra: en algunas tradiciones se conserva la estructura compleja, mientras que en otras encontramos sólo las estructuras simples (una u otra).

Siempre se dice de la balada que es un género que se encuentra «entre» la narrativa y la lírica; contiene elementos narrativos y líricos. Este trabajo ha intentado definir con más precisión «los elementos líricos» y los contactos de la balada con la lírica tradicional. Hemos intentado identificar el uso de recursos líricos a nivel de la estructura, los procedimientos mediante los cuales se forman las escenas y mediante los cuales se efectua su vinculación. El resultado es un modelo de la balada basada en la antítesis como principio estructural.

[12] Child, vol. I, número 42.

[13] V. B. Mariscal de Rhett, *La muerte ocultada*, Madrid, 1984-1985.

Ideología y visión del mundo en el romancero tradicional

Antonio Lorenzo Vélez

Los estudios dedicados al Romancero de tradición oral se han venido ocupando preferentemente en analizar las distintas versiones y variantes de los romances, ya sea comparándolos con textos análogos precedentes, o bien señalando sus interconexiones con otros textos. Pocos son los intentos que se han hecho en el sentido de integrar los textos transmitidos oralmente dentro del contexto soiocultural donde estos saberes se inscriben. El romancero, como discurso social que es, se nos ofrece como un campo privilegiado -aunque no exento de dificultades- para analizar determinados factores extraliterarios que se muestran vigentes y eficaces en el ámbito social donde pervive.

Si bien es cierto que el romancero, como conjunto de textos socialmente producidos, abarca una amplia gama de significaciones, no debemos caer por ello en un vano irracionalismo en el sentido de que debido a la pluralidad de su materia significante no es posible alcanzar un conocimiento significativo de los textos. El romancero, como cualquier obra de arte, expresa en su conjunto una peculiar manera de captar la realidad.

Las líneas que siguen pretenden analizar críticamente los conceptos de *ideología y visión del mundo* en su relación con el romancero de tradición oral. No se trata tanto de plantear una acabada propuesta de análisis, como de aclarar unos conceptos que permitan posteriomente su aplicación concreta a casos particulares.

Sobre el concepto de ideología

El primer problema que debe resolver un análisis de las ideologías es la definición de su objeto o, lo que es lo mismo, la delimitación de sus fronteras. La tarea inicial consiste en la determinación de conjuntos de problemas suscitados por la noción de ideología: ya se trate a la ideología como sistema de representaciones, juicios, valores, etc., que remitan a una normatividad o, por el contrario, se acentúe su dimensión práctica.

Pocos son los términos que engloban tanta carga de significado -a veces, incluso, contradictorio- como el concepto de ideología. Tal vez ello sea debido a las diferentes herencias teóricas de donde proviene y a su excesivo uso por parte de las diferentes ciencias sociales. En una primera aproximación viene a designar un conjunto de ideas o repertorio de opiniones y valoraciones que, organizadas más o menos sistemáticamente, permiten su contraposición con otros «modelos» ideológicos.

Como es sabido, el concepto de ideología adquiere su pleno sentido en las ciencias sociales a partir de la obra de Marx y Engels formando parte de la concepción materialista de la historia. En un sentido «estricto», el concepto marxista de la ideología hace referencia a aquellas representaciones no científicas del mundo, no objetivas, puesto que en ellas predominan elementos falsificadores de la realidad. La ideología designaría, de este modo, una «falsa conciencia», es decir, aquel pensamiento que, limitado o condicionado por intereses particulares de clase, desemboca en una intepretación deformadora de la realidad. El pensamiento ideológico es el resultado de un proceso histórico que se caracteriza por ser incapaz de comprender la interacción de su propio desarrollo con el conjunto de las fuerzas sociales; esto es, un tipo de saber que no es consciente de su problemática.

El concepto de ideología -al igual que sucede con el de «clase social»- no fue delimitado sistemáticamente por Marx y Engels, sino que ha sido desarrollado, con desigual fortuna, a través de las distintas «lecturas críticas» que han realizado los autores neomarxistas. El hecho de no contar con un cuerpo teórico elaborado en profundidad por los fundadores del marxismo ha obligado a reformular las posibles interpretaciones de su sentido, así como las articulaciones que se producen entre la estructura y la superestructura.

La reformulación de que ha sido objeto la crítica de Marx a las ideologías ha conducido a un estrechamiento del concepto en sus interpretaciones «vulgares»: el pensamiento ideológico como un simple «reflejo» de las condiciones económicas. O, por el contrario, ha dado lugar a un aparato teórico tan sofisticado que resulta sumamente difícil validarlo en situaciones históricas concretas. Este último caso es, a nuestro juicio, la propuesta del estructuralismo marxista (Althusser y seguidores), que nos hablan de «estructura descentrada», «estructura con-dominante», «contradicción sobredeterminante», etc.

Otras aproximaciones al concepto de idelogía vienen a subrayar su aspectos *funcionales*. Esta herencia teórica proviene principalmente de Talcott Parsons quien, a comienzos de la década del cincuenta, concibe la ideología como un sistema de creencias compartidas que legitiman un orden social dado. Las ideologías tendrían por función la de cohesionar, cimentar y justificar a los grupos sociales, es decir, la integración social es concebida como el resultado de la aceptación generalizada de un sistema de valores. Según esta aproximación, el conflicto entre distintos valores se explica por las deficiencias o desajustes en los mecanismos de internalización y socialización de éstos por el grupo.

Esta visión «integradora» del papel de la ideología respecto a los grupos sociales se ha venido repitiendo con asiduidad en la mayoría de los estudios practicados por las ciencias sociales. Los partidarios de esta postura no se han planteado en ningún momento la noción de la ideología como *problemática en sí misma*, sino que se la concibe tan sólo como legitimadora de un orden social dado, con lo que se corre el peligro de confudirla con uno de los aspectos de la realidad social.

La práctica de lectura ideológica en las ciencias sociales ha consistido, por lo común, en detectar intuitivamente lo que se cree que constituyen significados ideológicos presentes en un discurso: a partir de los textos se infieren determinadas variables que se etiquetan en una especial «visión del mundo» y, a partir de aquí, se establece un nexo significativo entre los «textos» estudiados y algún modelo o sistema sociocultural. Con esta práctica, al no controlar sus propios fundamentos teóricos, se corre el peligro de construir un discurso puramente especulativo e intuitivo de los textos que examina. Los estudios ideológicos basados tan sólo en análisis de contenido olvidan que el sentido de los textos no se encuentra sólo en ellos: el sentido -o los sentidos- son el resultado de relaciones sociales de producción. Si el sentido estuviera sólo en los textos, la serie ideológica quedaría fuera de lo social, de la historia. Las nociones de *texto* o *discurso* no son sino nociones puramente descriptivas que se enmarcan en un proceso más amplio y que se producen en un contexto social determinado en el que inciden numerosas variables. Lo ideológico no es, pues, una «propiedad» del texto. Sólo puede definirse como una función entre lo textual y lo extratextual, ya que los textos se caracterizan por su inserción múltiple en las prácticas sociales.

Como ha señalado Eliseo Verón, la ideología no consiste en un sistema de proposiciones que expresan juicios de valor ni en un repertorio de opiniones. El sistema ideológico ha de ser definido como un sistema de reglas para generar mensajes de cierto tipo; como un «proceso» de producción, transformación y consumo de significaciones que obedece a una «competencia» supraindividual, a una capacidad para producir mensajes[1]. Lo ideológico no es, de esta forma, un cierto tipo de mensajes, sino un *nivel de lectura* de los discursos sociales, incluido el científico. No sólo hay que analizar los contenidos ideológicos expresados en el romancero en su conexión con las estructuras socioeconómicas, sino también con su propias condiciones de producción.

El Romancero como suceso comunicativo

Las manifestaciones ideológicas no abarcan solamente «textos» o mensajes lingüísticos codificados, sino que en ellas también intervienen elementos extralingüísticos: utilización del espacio, gestualidad, ritmos, ritualizaciones, etc. Si pretendemos analizar «ideológicamente» algún aspecto del romancero transmitido oralmente debemos inscribirlo en un *suceso comunicativo* y no atender exclusivamente a los textos de que disponemos. El romancero es un discurso social, es decir, un conjunto de mensajes producidos por alguien y dirigidos a alguien, lo que rebasa con mucho su simple catalogación como colección de textos. Como todo discurso social, el romancero remite a mensajes heterogéneos donde intervienen varias materias significantes y varios códigos a la vez. Existen determinados parámetros que no pueden reducirse tan sólo al código de la «lengua», puesto que las producciones de sentido son, por principio, intertextuales respecto al contexto de un campo discursivo.

El romancero, como parte integrante de la literatura transmitida oralmente, se inscribe en un proceso comunicativo donde intervienen emisores, canales, códigos, receptores,

[1] Eliseo Verón, "Ideología y producción de conocimientos sociológicos en América Latina" en *Ideología y Realidad Nacional*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, 2ª ed., p. 169.

etc. La actualización de un romance participa en una situación de comunicación, lo que implica la noción de *perfomance* o conjunto de circunstancias, no necesariamente lingüísticas, donde se articulan los saberes transmitidos oralmente. Esta noción de performance se refiere al suceso comunicativo mediante el cual un tipo de discurso -en nuestro caso el romancero- pasa de la voz al oído actualizando, como ha señalado Diego Catalán, un «antes» en un «después».

La noción de *performance* como situación comunicativa viene a acentuar un mayor interés por el *proceso* y el *uso* de los mensajes transmitidos oralmente, más que por el carácter tradicional o no de los textos. En el acto comunicativo de los romances, en su actualización, no sólo intervienen la palabra o la cadena hablada como única fuente con capacidad de significación. Con la noción de performance se abre paso, de esta forma, a otros elementos moduladores, pero significativamene pertinentes.

Para analizar ideológicamente estructuras «abiertas», como es el caso de las manifestaciones orales, antes de realizar análisis de contenidos convendría establecer una hipótesis de trabajo: los canales y los medios de apropiación y difusión de toda obra literaria son altamente significativos respecto a los propios contenidos que se expresan en los textos. El referente de sentido que soporta un texto romancístico no se encuentra sólo en él, sino en el conjunto de la totalidad histórica donde se inscribe; en la relación dialéctica que se establece entre los materiales «heredados» y los elementos «creativos». Los factores ideológicos, como mediadores que son, no deben analizarse tan sólo en cuanto al proceso de producción de un texto. Se debe atender también a sus procesos de *reproducción*, a sus circuitos de *circulación* y a su *consumo*.

Si bien es cierto que existe, a grandes rasgos, un código común que es compartido por el emisor y el receptor de un mensaje poético transmitido oralmente para que éste resulte inteligible, no lo es menos el hecho de que en el proceso de transmisión de los romances existe igualmente un porcentaje de incertidumbre y de ambigüedad. Estas cotas de incertidumbre son las que permiten, precisamente, la existencia de las distintas versiones y variantes. La «información» que contienen los romances rebasa, por lo común, su «significado» denotativo. Si consideramos la información como algo «añadido», como un «incremento» a un repertorio dado, la información tiene que ver más con la no-probabilidad. Como ha apuntado Eco: «cuanto mayor es la información, tanto más difícil es comunicarla de algún modo; cuanto más claramente comunica un mensaje, tanto menos informa»[2]. De este modo, la posibilidad de significados múltiples que caracteriza a toda obra «abierta», no hace del receptor el punto final del proceso comunicativo, sino que el mensaje a él transmitido se convierte, a su vez, en fuente de una nueva cadena significativa.

Sobre el concepto de «visión del mundo»

Al igual que ocurre con el concepto de ideología, el término «visión del mundo» abarca tal pluralidad de significados que hay quienes tienden a igualarlo al concepto de mentalidad o al de representaciones colectivas e, incluso, al de ideología. Como se sabe, la creación del concepto de visión del mundo no se debe al pensamiento dialéctico, sino a

[2] Umberto Eco, *Obra Abierta* (1962), Barcelona, Planeta-Agostini, 1984, p. 135.

Dilthey y a su escuela[3]. Sin embargo, este concepto fue desarrollado de una forma vaga e insuficiente caracterizándolo como un tipo de experiencias y valoraciones de la vida al margen de la historia y con un carácter indestructible en el tiempo. No alejado de esta línea se encuentra el concepto de concepción del mundo expuesto por Jaspers, al describir éste como:

> *«algo total y universal... saber como totalidad, como cosmos... Cuando nosotros hablamos de concepciones del mundo, queremos decir ideas, lo último y lo total del hombre; tanto subjetivamente, como vivencia y fuerza y reflexión, como objetivamente, en cuanto mundo conformado externamente»*[4]

El concepto de visión del mundo no ha alcanzado, a nuestro juicio, un estatuto teórico elaborado hasta la obra de Lucien Goldmann. Para Goldmann, las visiones del mundo que se expresan en las creaciones culturales constituyen estructuras mentales que son elaboradas por un grupo social, y más concretamente por las clases sociales. Las visiones del mundo expresan, para este autor, los sistemas de relaciones que tienen lugar en el interior de un grupo social. Esta concepción, eminentemente sociológica, descansa, en opinión de Huertas, sobre tres planos[5]. En el primero, la visión del mundo se refiere a su contenido, a su existencia real como realidad concreta y no especulativa; En el segundo, la visión del mundo es definida como una estructura significativa; Y en el tercero, la visión del mundo es presentada como una creación conceptual y como un instrumento operatorio que alude a la noción de coherencia.

El concepto de visión del mundo en Goldmann pasa ineludiblemente por las clases sociales. Las clases sociales constituyen las infraestructuras de las visiones del mundo -afirma Goldmann-. De este modo, las creaciones culturales constituyen la expresión coherente de las visiones del mundo de una determinada clase social.

Sobre el carácter reivindicativo de los textos romancísticos

Según esta aproximación al concepto de visión del mundo, las manifestaciones expresivas del romancero transmitido oralmente tendrían su correlato en una determinada clase social. Sin embargo, la realidad nos muestra lo incierto de esta relación mecánica. El romancero no es patrimonio exclusivo de una clase frente a otra ni expresa en todos sus contenidos una cultura de «impugnación» frente a la cultura «hegemónica» de la clase dominante como algunos críticos, de una forma precipitada a nuestro juicio, han querido subrayar.

El romancero -y otras formas de tradición oral- expresa, es cierto, una desigualdad en la participación social y en el acceso a los centros de información y poder, pero no lo es menos el hecho de que también se observan en él numerosas contradicciones. Al igual que existe una cierta conciencia reivindicativa en algunos sectores del romancero tradicional,

---

[3] Wilhelm Dilthey, *Teoría de las concepciones del mundo* (1911), Madrid, Revista de Occidente, 1974.

[4] Karl Jaspers, *Psicología de las concepciones del mundo* (1919), Madrid, Gredos, 1967, p. 19.

[5] Eduardo Huertas Vázquez, *Teoría sociológica de las creaciones culturales. El estructuralismo genético de Lucien Goldmann*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1982, pp. 345-346.

tampoco debemos olvidar sus expresiones de signo opuesto: aceptación de valores impuestos hegemónicamente, aspiraciones y deseos de prestigio social al emparentar con la nobleza, mejora del nivel económico debido al azar o a la suerte , etc.

El hecho de que se reconozcan desigualdades en la participación social y en el acceso a los centros de poder no quiere decir -como ha señalado Touraine-[6] que pueda hablarse, sin más, de conflictos de clase. Sólo hay visión de clase cuando se explicita su situación, cuando existe conciencia de la distancia y de la contradicción social en la que se desenvuelve, puesto que las clases -como categorías históricamente determinadas que son-, se definen por su *lucha* y su *conciencia* de tales.

Un sector del romancero tradicional puede expresar una *situación* de clase, pero es incapaz de plantearse, a nuestro juicio, la formación de una *conciencia* y de una *acción* concreta frente a la clase dominante. Las reivindicaciones que se expresan en el romancero se reducen, por lo general, a resolver situaciones de carencia concretas y no van dirigidas -nos referimos siempre a lo general- a analizar esos deseos y aspiraciones para conseguir un orden más equitativo y justo.

El romancero no tiene tan sólo un referente: la ideología y la situación concreta de un grupo o sector, sino que remite a un campo referencial complejo donde se entrecruzan el origen de clase, la visión del mundo de un determinado grupo y los rasgos ideológico-culturales propios. Como señaló en su día Lukács, no existe una relación mecánica entre la obra y un determinado sector social debido a que los códigos de apropiación estética no son naturales sino adquiridos.

Los usuarios y consumidores del romancero tradicional, al no contar con escalas de valores alternativas frente al poder dominante, expresan sus reivindicaciones de forma disimulada y encubierta en muchos casos. Los grupos sociales donde se desarrollan estos saberes se suelen mostrar temerosos a expresar deseos u opiniones que no cuenten con el respaldo de una aprobación social. Esto no hace sino señalar la situación de contradicción en que se enmarcan estos saberes.

Ya es un lugar común considerar que el romacero manifiesta una mayor apertura discursiva tanto en los comienzos como en los desenlaces. Es preferentemente en éstos últimos donde se expresa una posición y una postura ante la fábula que nos es narrada. El problema surge cuando intentamos correlacionar estos significados -manifiestos o latentes- con un modelo sociocultural dado, es decir, con una especial visión del mundo que pueda ser definida por afinidad o contraste respecto a otra. Pero el referente de las visiones del mundo que se expresa en el romancero no remite siempre a las clases históricamente constituidas -como afirma Goldmann-, sino a un espectro más amplio y complejo donde se entrecruzan distintos intereses y posiciones, así como diferentes grados de pertenencia a tal grupo o sector.

Si pretendemos contraponer los contenidos ideológicos expresados por un sector del romancero a la moral dominante o hegemónica, convendría delimitar previamente qué es lo que entendemos por dicha moral, así como los criterios que nos permitan contraponer esta

---

[6] Alain Touraine, *La imagen histórica de la sociedad de clases* (1968), Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 26.

moral frente a otra. Si caracterizamos a la moral hegemónica como una suma de rasgos distintivos, integrados en un sistema, por oposición a otros, la contraposición de contenidos nos llevaría a la constatación de un hecho que intuitívamente ya sabíamos: existe una diferente descodificación de las fábulas transmitidas oralmente respecto a un tipo de obra «cerrada» o acabada, lo que se ha venido entendiendo secular -y pensamos que equivocadamente- por literatura.

Todo nuevo estilo, como los romances de ciego y las impresiones modernas, surge como una necesidad histórico-social donde los cambios que se producen en los medios rurales vienen marcados por una mayor presencia de elementos que vienen de las ciudades. Al igual que ocurre con los romances «tradicionales», la llamada literatura de cordel no expresa una reivindicación populista frente a la presión alienante de la cultura hegemónica, ni se trata de una cultura espontánea que forma parte de una lucha por la liberación social de las clases oprimidas. Consiste, más bien, en un reflejo degradado de la cultura dominante y cuya diferencia con los llamados romances «tradicionales» no reside tanto en su mayor o menor «altura poética» sino en sus diferentes circuitos de distribución y en sus virtuales destinatarios.

Sobre la necesidad de delimitar ámbitos concretos

Analizar ideológicamente el romancero en general es tarea imposible. El romancero no constituye un todo homogéneo, ni históricamente, ni por el empleo de los mismos canales de transmisión. Un análisis ideológico del romancero debe centrarse, pues, en ámbitos o dominios concretos. Tanto el romancero como otras formas de tradición oral, tienen como referente un sistema global que posee una lógica organizativa mayor y que es capaz de autorreproducirse en el tiempo. Este sistema general, que podemos denominar «dominante» es el que nos debe servir de referencia al analizar ideológicamente algún aspecto del romancero.

La cultura dominante, al disponer de una mayor coherencia interna y disponer de canales adecuados, tanto de recepción como de distribución de información y poder, es capaz de reproducir esa coherencia en el tiempo. Los usuarios y consumidores de un tipo de literatura transmitida oralmente, pertenecen, por lo general, a estamentos subalternos respecto a la cultura hegemónica. No es extraño por ello que a través de sus manifestaciones expresivas se refleje la asimetría existente, al tiempo que acojan numerosas contradicciones.

El romancero integra una pluralidad de contenidos que abarcan pautas y comportamientos de la cultura dominante, al lado de una especial cosmovisión de los sectores que lo usan. Por ello, un análisis ideológico del romancero debe delimitar con claridad un campo narrativo coherente y relativamente homogéneo, esto es, un ámbito concreto: papel desempeñado por la mujer, grados de aceptación del adulterio, diferentes mecanismos de ascenso a posiciones sociales más elevadas, etc. Las distintas respuestas dadas a un mismo conjunto de problemas pueden ser sistematizadas, de esta forma, respecto al sistema ideológico dominante.

La delimitación de subconjuntos o ámbitos significativos, incapaces de autorreproducirse autónomamente puesto que dependen de un sistema mayor, no supone, de ninguna

forma, romper con la visión integradora de la ideología. Significa, por el contrario, afirmar que esta integración y unificación no actúa en el vacío del discurso ideológico, sino que se sintetiza, precisamente, en dominios concretos. Los dominios a analizar deben poseer una cierta coherencia y estabilidad y ocupar en la estructura ideológica global un lugar particular, un espacio.

La ideología es una forma de conocimiento, acrítico si se quiere, donde su virtual validez radica en su vigencia y eficacia y no en si es o no verdadera. El romancero transmitido oralmente se nos muestra, de esta forma, como un campo privilegiado donde actúan elementos extralingüísticos y que afectan al discurso que, sobre su realidad, hacen los consumidores y usuarios de esta literatura en el sentido de cómo consideran, viven y sienten su propia cultura e historia.

De reyes y vasallos: el Cid en el romancero oral moderno

Beatriz Mariscal de Rhett

Dentro del repertorio de temas romancísticos del extraordinario cantor gitano Juan José Niño está el *Destierro del Cid*, un romance del que no conocemos versiones antiguas pero que ha sido registrado en tradición oral moderna en Tánger, Tetuán, Arcila, Larache, Monastir, Málaga y Caracas (estas dos recordadas por cantoras de procedencia marroquí), en Madeira y Porto Santo, además de Sevilla[1].

La versión de Sevilla dice así:

-¿Dónde habéis estado, el Cid, que en la corte no habéis estado?
traéis la barba larga y el pelo crespo y cano.
-Mi señor, he estao en frontera con moritos peleando.
-Ya me lo han dicho, buen Fin, (...)
que grandes ciudades y villas, me han dicho que habéis ganado.
-Ahí las tenéis, mi buen rey, las tenéis a vuestro mandato.
-Partidlas con rey Rodrigo, que aunque es viejo, es bueno y largo.

[1] Para las versiones publicadas véanse: R. Menéndez Pidal. "Catálogo del romancero judío español", *Cultura Española*, Nov. 1906, p. 1061; A. Sánchez Moguel, "Dos romances del Cid conservados en las juderías de Marruecos", *Romanische Forschungen*, XXIII (1907), pp. 1090-1091 (reed. M. Alvar. *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México, Porrúa, 1966, p. 7); A. Larrea Palacín, *Cancionero judío del norte de Marruecos, Romances de Tetuán I*, Madrid, 1952, pp. 46-49; P. A. Arce, "Cinco nuevos romances del Cid", *Sefarad* XXI (1961) pp. 73-74; D. Catalán, "Memoria e invención en el Romancero de tradición oral II", *Romance Philology* XXIV (1971), p. 458; O. Anahory Librowicz, *Florilegio de romances sefardíes de la diáspora [Una colección Malagueña]*, Madrid, CSMP, 1980, p. 17. La autora menciona una versión recogida en Caracas que "muestra la misma geminación" que la recogida en Málaga, es decir *Las quejas de Ximena + El destierro del Cid*; P. Ferré, *Romances Tradicionais*, Madeira, Camara Municipal do Funchal, 1982, pp. 28-33; Joanne Purcell, *Novo Romanceiro Português das Ilhas Atlanticas I*, Madrid, SMP, 1987, pp. 45-49; S. G. Armistead y J. H. Silverman, *Folk Literature of the Sephardic Jews*, vol. II: *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition I Epic Ballads*, Berkeley, University of California Press, 1986. Para las versiones inéditas véase S. G. Armistead, *Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-Indice de romances y canciones)*, Madrid, CSMP, 1978.

8 -Partidlas, mi señor rey, de esas que habéis heredado,
que estas las he ganao yo con el rigor de mi brazo.
10 -Siempre lo habéis tenío, Fin, con los reyes malhablado.
-Siempre lo habéis tenío, rey, de lo ageno mandar mucho y largo.
12 -Te destierro de mis tierras, te destierro por dos años.
-Si vos me desterrais por dos, yo me destierro por cuatro.-
14 Se ha ido para la frontera y él mismo se ha desterrado[2].

Al publicar en 1906 una versión Tangerina del *Destierro*, Menéndez Pidal propuso que el romance habría surgido de la combinación de dos romances cidianos: «Por Guadalquivir arriba» (*Primavera* # 58) y «En Santa Gadea de Burgos» (*Primavera* # 52)[3]. Posteriores editores y críticos reconocieron en él elementos de otros romances cidianos como «Las almenas de Toro», «Cabalga Diego Laínez» y «Las quejas de Ximena»; de romances no cidianos: «Con cartas y mensajeros», «Castellanos y Leoneses» y «Garcilaso y el Ave María», además de detalles que procederían de relatos cronísticos[4].

El número importante de elementos constitutivos del romance del *Destierro* que aparecen en romances impresos en los siglos XVI y XVII y el hecho de que no se conozca ninguna versión antigua de este romance, ha concentrado el interés de la crítica en la identificación de fuentes, en su génesis. Paul Bénichou quien primero estudió en detalle este romance, lo señala como ejemplo de uno de los métodos de creación poética propios del romancero tradicional antiguo: la creación de un tema a base de citas y recuerdos varios de materiales tradicionales en un tiempo en que los textos de la tradición épica de España aún estaban frescos en la memoria de su cantores, es decir, en un tiempo relativamente próximo a la época de poetización inicial en la cual nació el romancero. El *Destierro del Cid* habría sido creado, según Bénichou, con el objeto de representar a un tipo de personaje, al vasallo oprimido y rebelde[5].

Por su parte, Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, en un ejemplar estudio del romance que se basa en 23 versiones procedentes de la tradición oral moderna (el estudio de Bénichou, preparado 18 años antes, se basaba en 6 versiones) confrontan las diversas teorías sobre las fuentes de cada elemento del romance y nos ofrecen, además de una nueva versión facticia que incluye elementos adicionales a la versión compuesta por Bénichou, propuestas de filiaciones adicionales del romance, sobre todo con respecto a la épica.[6]

Ahora bien, ya sea que el romance del *Destierro del Cid* haya sido compuesto en la

[2] Esta versión publicada por D. Catalán (cfr. nota 1) fue recogida por M. Manrique de Lara en 1916.

[3] R. Menéndez Pidal, "Catálogo".

[4] Además de los editores de textos del *Destierro* mencionados en la nota 1, véanse los estudios de P. Bénichou en *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 13-39; S. G. Armistead y J. H. Silverman, "Sobre unos romances del Cid recogidos en Tetuán", *Sefarad* XXII (1962), p. 391 n. 16 y D. Catalán, *et al. Catálogo General del Romancero pan-hispánico*. (CGR), vol. 2. Madrid, Gredos, 1982, pp. 95-103.

[5] P. Bénichou, *Creación*, p. 37.

[6] S. G. Armistead *et al*, *Judeo-Spanish Ballads*, pp. 187-229.

época que propone Bénichou, o posteriormente según opina Diego Catalán[7], el hecho es que el tema continúa vivo en la tradición oral moderna.

Más que cualquier otro tipo de literatura, una literatura que se transmite por vía oral debe ser culturalmente relevante para sus receptores/transmisores; sólo aquellos temas capaces de ajustarse a las necesidades de comunicación de sus transmisores permanecen en la memoria colectiva de los pueblos.

La pervivencia en la tradición oral moderna de romances como *La muerte del príncipe don Juan, El nacimiento de Bernardo del Carpio* o *La muerte del Duque de Gandía*, inspirados en sucesos cuya trascendencia política carece de actualidad, se explica, según ha propuesto la crítica, en razón del contenido social de los mensajes transmitidos por estos romances[8]. Independientemente del contenido histórico del relato, el desamparo de una joven viuda o amante que queda embarazada, la lucha por liberar al padre encarcelado o la impotencia de un pobre pescador ante las intrigas de los poderosos pueden ser tema de comentarios diversos que se han ido ajustando al interés de sus cantores sin que se hayan perdido, como ha sido demostrado, datos históricos precisos.

Lo que no es tan claro es por qué sobreviven romances como el *Destierro del Cid*, que no contienen un mensaje cuyo contenido social pueda considerarse pertinente a sus cantores modernos, sino que por el contrario parecen transmitir sistemas de valores obsoletos.

En este breve trabajo intentaré decubrir a través del análisis de las variantes que conocemos del tema, es decir, a través de esas «lecturas» que han hecho del romance sus propios transmisores, en qué sistema o sistemas de valores pertinentes a contextos culturales actuales se basa un relato cuya intriga narrativa se apoya en códigos de conducta lejanos correspondientes al sistema vasallático.

Mi análisis parte de la hipótesis de que la relación entre el texto y el referente social que le sirve de apoyo, ese conjunto de macro-estructuras ideológicas que permiten a los receptores/transmisores procesar la información contenida en el relato se sitúa al nivel de la fábula, nivel en el que se establece la causalidad del relato, la cual se rige, necesariamente, por la «visión del mundo» de los cantores del romance, por su manera de concebir las relaciones socio-económicas que rigen su propia realidad social. Esto no quiere decir, por supuesto, que creamos que los ajustes culturalmente pertinentes se manifiestan exclusivamente a ese nivel; el discurso y la intriga también son sensibles a límites referenciales y pragmáticos. Sin embargo, dados los límites de tiempo para esta presentación, centraré mis

---

[7] D. Catalán, si bien coincide con Bénichou en negar una creación judía reciente del romance, señalando la aparición del incipit "De donde venis el Cid/ que en cortes no abeis estado?" en una ensalada incluida en un cartapacio de la primera mitad del siglo XVII, además de una contrafacta a lo divino, considera que el romance no es tan antiguo como lo cree Bénichou. Cfr. "Memoria", p. 459.

[8] Véanse sobre todo los estudios de P. Bénichou sobre *La muerte del príncipe don Juan* en *Creación*, pp. 95-129, de D. Catalán "El Romancero hoy", *Boletín Informativo (Fundación Juan March)* nº. 106 (julio-agosto 1981), pp. 36-40 y "La conflictiva descodificación de las fábulas romancísticas", *Coloquio Hispano-Francés. Culturas Populares: Diferencias. Divergencias, Conflictos*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1986, pp. 93-113, y de R. Benmayor en *Romances judeo-españoles de Oriente: Nueva recolección*, Madrid, CSMP, 1979.

observaciones más bien en el mensaje o significado del relato, y no en su significante o significantes.

Independientemente de la complejidad de las intrigas con las que se manifiesta la fábula, el modelo narrativo de nuestro romance está estructurado a base de la oposición entre dos fuerzas: por un lado el rey, la autoridad, y por otro el Cid, su subordinado. A estas dos fuerzas corresponden dos ámbitos espaciales que se oponen en forma excluyente: la corte -el espacio cerrado- y el campo de batalla -el espacio abierto-. En el primero rige el orden, un sistema jerárquico que se basa en la herencia y que se nos presenta como generador de pobreza y cobardía, mientras que en el segundo rige el derecho de conquista que se sustenta en el valor personal y que procura riqueza e independencia.

El Cid tiene su campo de acción lejos de la corte, por lo que no cumple con sus obligaciones cortesanas; pero, gracias a sus actividades "extra-muros", ha podido conquistar grandes riquezas:

> -¿Dónde habéis estado, el Cidi, que en cortes no habéis estado?
> Villas y Castillos, Cidi, me han dicho que habéis ganado.

En contraste, los nobles que permanecen en la corte, a pesar de ser «buenos fidalgos», no han sido capaces de obtener riquezas, teniendo el rey que solicitarlas en su nombre:

> -Deis de ellos al conde Antores, que aunque es pobre, es buen hidalgo.

a la vez que no son capaces de igualarse al Cid en valor cuando el rey acude a ellos:

> -¡Prendedle, mis caballeros, prendedle, mis hijos d'algo!
> Unos miran a los otros, ninguno que era usado,
> si non era el Conde Antores, que por su mal ha buscado:
> La cabeza entre los hombros, junto al pie del rey la ha echado.

Un esquema de este sistema de oposiciones registraría por un lado al rey, la corte, el orden, la herencia, la pobreza y la cobardía, y por otro al Cid, el campo de batalla, la libertad, la conquista, la riqueza y el valor:

REY	CID
corte	campo de batalla
orden	libertad
herencia	conquista
pobreza	riqueza
cobardía	valor

La dinámica de la oposición que estructura el relato no necesita, como podemos ver, apoyarse en el conocimiento de las obligaciones de un vasallo de asistir a cortes cuando las

convoca el rey, ni de que el presentarse en atuendo de campaña pueda constituir una afrenta al rey; el rechazo que hace el Cid del aparato cortesano se apoya en una valoración positiva del esfuerzo personal, de la libertad individual y del arrojo.

La exigencia del rey de que el Cid comparta los bienes que ha conquistado en el campo de batalla con otro caballero, fuera del contexto vasallático sólo puede ser interpretada como injusta. En la tradición oral moderna, el rechazo arrogante del Cid a la demanda «arbitraria» del rey se propone como «lo justo».

No hay duda que las simpatías de los cantores modernos del romance están con el hombre valiente y esforzado, con el «self-made man».

Para el Cid, su capacidad de conquistar riquezas que se comparan favorablemente con las heredadas por el rey:

> -Esse comer que tu comes, melhor commen meus criados,
> esses fatos que tu vestes, melhor vestem os meus soldados,
> esses palacios que moras, melhor moram meus cavalos.

lo autoriza para no acatar las ordenes regias; al sistema de herencia se opone otro basado en la fuerza y el valor individual.

> -Dalde de las vuestras, reye, que las habéis heredado,
> que si yo las he ganado mano y lanza me han costado.

La negación del Cid a cumplir las órdenes regias provoca la orden de destierro que constituye el núcleo de nuestro relato. Pero no estamos simplemente ante un vasallo «oprimido y rebelde»[9] que se ausenta de la corte y responde al rey con insolencia, sino que tenemos un personaje que llega a considerar que su superioridad respecto a su oponente es tal, que es él quien ha de decidir los límites de su vinculación, por lo que rompe la relación de subordinación que lo une con el rey decretando los términos de su propio destierro:

> -Yo te destierro, el Cidi, de mis tierras por un año.
> -Si me desterrais por uno, yo me destierro por cuatro.

y reiterando esta auto valoración y el desprecio por la corte regia, mediante unos motivos que se dan en los romances de *Garcilaso y el Ave María* y de *Bovalías el pagano*:

> -Iréme yo de tus tierras de pajes y de soldados;
> iréme para las mías de señores e hidalgos.
> Allá cuatro tiendas tengo de terciopelo y brocado;
> en la más chiquita de ellas tengo a Cristo aseñalado.

[9] Según lo define P. Bénichou, *Creación*, p. 37.

La cabeza de aquel cristo tiene un rubín engastado;
si le apreciareis, Señor, vale más que tu reinado[10].

Frente a la tradición marroquí, en la tradición insular portuguesa el *Destierro* va precedido de una o más secuencias narrativas que se refieren a la afrenta sufrida en la corte por el padre del Cid.

La crítica, que identifica esas secuencias con el tema épico de la afrenta a Diego Laínez, se enfrenta a esta «contaminación» o bien desligando lo dos temas (Armistead y Silverman) o bien juzgando que el *Destierro* es un «desenlace» del romance de *Rodriguillo venga a su padre (Catálogo General del Romancero).*

El estudio de conjunto de las versiones del *Destierro* me llevan a una opinión diferente con respecto a ambas teorías. Independientemente de la longitud de las secuencias de la afrenta que en la tradición portuguesa preceden al *Destierro*, o de la identificación de las mismas con otro u otros temas romancísticos, tanto las versiones maderenses como las marroquíes constituyen, a mi ver, manifestaciones posibles de una misma estructura virtual, de un mismo modelo.

En el Romancero hay numerosas instancias de romances que utilizan una sección de la intriga de otro romance, o incluso toda la intriga de otro romance con su respectivo discurso, para representar una de sus secuencias narrativas. Un ejemplo de este fenómeno son las versiones portuguesas de las *Quejas de doña Urraca* que utilizan el romance de *Silvana* como explicación del antagonismo entre el rey y su hija, antagonismo que lo llevaría a olvidarla en el momento de repartir la herencia entre sus hijos[11]. Al igual que en el *Destierro*, los transmisores del romance de las *Quejas de doña Urraca* han «actualizado» el mensaje por medio de la adopción de una serie de secuencias narrativas que proporcionan un antecedente causal al relato.

En el *Destierro*, la búsqueda de aclaraciones causales a actitudes inusitadas genera la propuesta de una injusticia previa por parte del rey, quien ha permitido que el padre del Cid, ya viejo, sea afrentado en la corte.

-Na corte d'el rei Fernandes um bofatao me foi dado,
puxaram-me pela barba me foit muito envergonhado.
Mas três filhaos qu'ê tenho espero me ver vingado.

La necesidad de buscar explicaciones causales a hechos poco claros fuera del contexto cultural en el que se crearon, como es el caso del destierro del valeroso caballero que se presenta ante el rey para ofrecerle tanto las riquezas que ha conquistado («Ahí las

[10] Los únicos versos tradicionales del romance de *Garcilaso y el Ave María* que sobreviven en la tradición oral moderna son precisamente éstos que aparecen incorporados al romance del *Destierro del Cid.* Véase D. Catalán *et al*, CGR 1A, p. 241. Véase también el estudio de S. G. Armistead "Christian Elements and De-Christianization in the Sephardic Romancero", en *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, Oxford, 1965, pp. 21-38.

[11] Véase el CGR 1A, pp. 143-158 adonde se trata el tema de la "contaminación" y la descripción del romance de *Quejas de doña Urraca* en el CGR 2, pp. 112-120.

tenéis, mi buen rey, las tenéis a vuestro mandato»), como su servicio personal como guerrero («Se lhe matei o melhor conde, aqui tem melhor soldado»), nos lleva a considerar el principio de causalidad que aceptamos como ley natural y que establece que la causa es el antecedente lógico-temporal de un efecto. Es decir, que para que haya un efecto tiene que haber antes una causa. De hecho, según propone Nietzsche, «el fragmento del mundo exterior del que tomamos conciencia surge después del efecto que éste produce en nosotros, y sólo a *posteriori* se proyecta como «causa» »[12].

El efecto exige una explicación, una causa. En una operación «deconstructiva» la tradición parte del «efecto», en este caso el destierro, y busca su «causa», el agravio al padre.

De igual manera, la actitud de un héroe tan osado genera explicaciones diversas de su personalidad en las diferentes ramas de la tradición. Para llegar a ser el héroe consagrado que desacata al rey en plena corte frente a sus caballeros a quienes llama «malos y borrachos», el Cid adquiere en la tradición maderense unas mocedades del Cid que se registran en el romance artístico «Cuidando Diego Laínez» y fuera del romancero en la *Crónica particular del Cid* y en la obra dramática sobre el tema de Guillén de Castro[13] constituyen a su vez el núcleo narrativo del romance *Rodriguillo venga a su padre* que se ha registrado en la tradición oral moderna en Oviedo, Sevilla, Málaga, Ibiza y Gran Canaria[14].

En estas secuencias, el padre agraviado prueba a sus tres hijos, para ver cual de ellos ha de vengarlo. Sólo Rodrigo, el menor, es el único que responde a la autoridad paterna con un reto, respuesta que lo señala como capaz de enfrentarse a un caballero del rey:

> -Vem-te cá, meu filho mais velho, tira-m'aqui este dente.-
> Metê lhe o dedo na boca, o pai apertou-lhe sempre.
> -Vem-te cá, meu filho do meio, tira-m'aqui este dente.-
> Mete-lhe o dedo na boca, o pai apertou-lhe sempre.
> -Vem-te cá, meu filho mais moço, tira-m'aqui este dente.-
> Mete-lhe o dedo na boca, o pai apertou-lhe sempre.
> -Se ná fosse o mê pá ser, ê dava-lhe ua bonita bofatada,
> que ê tirava-lhe o dente da boca e os olhos fora da cara!

Sin embargo, la verdadera prueba de un caballero tiene que ser en combate contra otro caballero consagrado, en este caso, con «o melhor conde qu'o rei tinha em seu reinado». También en la lid caballeresca el Cid, a pesar de ser sólo «um menino de quinze anos» que provoca la compasión de la hija del Conde:

---

[12] F. W. Nietzsche, *The Will to Power*, translated and editeb by W. Kaufmann, New York, Random House, 1967.

[13] El romance aparece en Juan de Escobar, *Historia y romancero del Cid* (Lisboa, 1605). A. Rodriguez Moñino, Madrid, Ed. Castalia, 1973; *Crónica particular del Cid* (Burgos 1512). Ed. facsimilar, New York, Kraus, 1967; Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, Valencia, J. T. de Orga, 1796. v. Said A., Ed., Madrid, Espasa Calpe, 1962.

[14] En el *CGR* vol. 2 se catalogan 9 versiones (2 fragmentarias) del romance de *Rodriguillo venga a su padre*, incluyendo las versiones de Madeira que he considerado como versiones del *Destierro del Cid*.

-Papai, nao mate Rodrigues, p'ra si nao fica dado;
menino de quinze anos o juizio é levantado,

demuestra su valor y destreza. La victoria de nuestro héroe es definitiva:

Mas vai o conde para o campo muito bem aparelhado.
Q'ando o conde cheg' ao campo, Rodrigues já tinha esperado.
O conde joga a sua lança, Rodrigues desivou-a;
o Rodrigues joga a sua o Rodrigues tornou-lhe a jogar,
que logo lhe cortou a cabeça e as ancas do cavalo.[15]

Pero la tradición no se contenta con un héroe valeroso y nos pinta a un héroe brutal y truculento:

Logo le tirou a mao, qu'o pai foi bufatado;
logo le tirou a língua, qu'o pai foi injuriado;
o coraçao tirou-le e comeu-le vivo ao bocado.
-Aqui estém, meu pai, a mao de quem foi bofatado;
aqui estém meu pai, a língua de quem foi injuriado;
o coraçao nao le trouxe, comi-lo vivo à bocado.

Esta ferocidad puede parecer excesiva aun a su padre que fue el que lo incitó a la venganza, obligándolo a tomar distancia respecto a actos tan desmesurados mediante la negativa a creer el relato de su hijo:

-Isso nao é a nao do conde, isso é dalgum triste desgraçado!

a lo que el Cid responde con su acostumbrada violencia:

-Se nao fosse o me pá ser, dava' lhe una bonita bofatada,
qu'ê tirava-lhe o dente da boca, os olhos fora da cara!

llevando al padre a equiparar a su hijo con el mismo diablo:

-Que fizeste, Rodriguez, que fizeste, diabo!

El valor del Cid, aunque precoz, no está conexionado con un origen extraordinario como el que suele atribuirsele a los héroes; pero a pesar de no haber sido criado en un ambiente agreste o haber sido nutrido por una fiera, como es el caso de otros héroes del romancero como *Montesinos* o *El infante vengador*, sus actitudes lo asemejan a las fieras: al igual que el león, no duerme, vigila constantemente:

[15] Este motivo formulario que puede enunciarse con la frase secuencial «un contendiente supera en destreza al otro y le hiere mortalmente» aparece en la tradición oral moderna en otros dos romances: *Don Manuel y el moro Muza* y *Belardo y Valdovinos*. Véase D. Catalán, *et al*, *CGR* 1A, p. 185.

Andava Rodrigues na batalha, Rodrigues nunca ficava cansado;
q'anto mais p'o resto da batalha, ma parecia um leão bravo.
De dia matava moiros, de noite dormia armado
na ponta da sua lança e na anca do sê cavalo.

Igualmente, su forma de venganza, el devorar el corazón de su enemigo, es más propia de una fiera que de un hombre.

En contraste con esta caracterización del héroe/fiera, la tradición marroquí nos presenta una caracterización menos brutal del Cid, quien si bien puede cortar la cabeza de su enemigo y causar estragos en casa de la hija de éste:

-Cada día que amanece veo al que mató a mi padre,
caballero en su caballo y en su cuello un gavilane.
Comióme mis palomitas cuántas en mi palomare;
las gordas él me las come, las flacas su gavilane.

es igualmente capaz de inspirar el amor de la huérfana, que gustosa lo acepta como marido:

-Haremos un gran concierto Ximena, si a ti te plaze,
de casarte con el Cidi, sabiendo que tanto vale.-
Alegre salió Ximena de sus palacios reale;
el que huérfana la hizo con ella se ha de casare.

Toda esta secuencia narrativa, que se identifica con el romance de las *Quejas de Ximena*, aunque tiene un papel meramente anecdótico en término del Destierro, en el relato traslada la problemática al terreno de las rivalidades entre familias, que se solucionan con el «concierto» entre agraviados y agraviantes. En ese contexto, el Cid es más instrumento que héroe[16].

Al hablar como lo vengo haciendo de la generación de secuencias narrativas con el fin de explicar la personalidad de los actantes o de aclarar las situaciones que surgen en el relato, no pretendo establecer una cronología de los diversos elementos que lo conforman, algo imposible de hacer sobre todo si se carece de textos antiguos; tampoco propongo que esta generación sea de elementos inexistentes en el «lenguaje romancero», como es obvio por la referencia que vengo haciendo a la identificación de los motivos que adopta el relato. Mi propuesta va en la dirección de tratar de esclarecer, en lo posible, la lógica del proceso generativo que ha permitido la adecuación del texto a nuevos contextos a lo largo de la vida tradicional del romance.

El relato, ya sea que incluya las secuencias de mocedades del héroe o no, constituye una unidad significativa, por lo que no podemos desmembrarlo en función de la «pertenencia» de alguna de las secuencias o motivos narrativos a otro u otros romances.

[16] Larrea Palacín (*Cancionero*) señala que el romance del *Destierro* se suele cantar seguido del romance de las *Quejas de Ximena*. Las versiones inéditas del Archivo Menéndez Pidal recogidas en Tetuán por E. Silvela (1905-1906), por M. Manrique de Lara (1915) y por D. Catalán (1948) llevan una anotación de que sigue el romance de las *Quejas*.

El carácter formulario del lenguaje del Romancero, tanto al nivel discursivo como al fabulístico, permite la utilización de las unidades significativas que conforman este lenguaje en relatos diversos, mediante el ajuste de dichas unidades a cada relato, de acuerdo con los procesos de variación propios de la transmisión oral.

Los mismos Armistead y Silverman, a pesar de eliminar de su versión facticia los elementos correspondientes a las mocedades del héroe, señalan que «el Destierro logra presentar en una sola escena compacta toda la trayectoria heroica del protagonista»[17]. Es decir, que el romance del *Destierro* constituye una estructura unitaria que puede incluir o no las secuencias referentes a las mocedades del Cid y a la afrenta del padre.

La dinámica del referente al que se va ajustando lenta pero irreversiblemente un texto oral va exigiendo de sus cantores la búsqueda de aclaraciones que adecúen el mensaje a la realidad social del medio en el que vive. Esta adecuación no implica necesariamente que los elementos de la intriga narrativa o el discurso con que se manifiesta adquieran una estricta actualidad. El carácter conservador del Romancero y en especial de la tradición judeo-española ha sido ampliamente estudiado.

Ni el lenguaje, ni los sucesos que se narran tienen que corresponder al contexto inmediato de sus transmisores para que el mensaje que se transmite por medio del relato posea coherencia cultural y relevancia para el pueblo que ha mantenido el romance en la memoria.

Lo que sí ha tenido que ajustarse al referente es la relación causal de los sucesos y situaciones que constituyen el relato, es ahí adonde el texto adquiere actualidad.

La evocación de otros tiempos que permite la recreación en el romance de un mundo ideal, permite propuestas utópicas a problemas actuales.

El *Destierro del Cid*, un relato que originalmente servía como comentario a las relaciones entre reyes y vasallos, ha podido llegar hasta nuestros días, a través de múltiples realizaciones, como propuesta de un mundo no necesariamente como es, sino como podría ser, en el que el esfuerzo personal puede llevar al individuo a una posición de superioridad frente a los detentores del poder y riqueza heredada. Si el vasallo llega a adquirir no sólo el valor sino la fiereza vigilante del león, puede llegar a ser más que el rey, el subalterno más que la autoridad. El hombre que vale por sí mismo es dueño de su propio destino.

[17] *Judeo-Spanish Ballads*, p. 226.

Mecanismo de tradicionalización de un tema romancístico: *Los presagios del labrador*

Raquel Calvo Cantero
Concepción Enríquez de Salamanca
Paloma Esteban
José Luis Forneiro

Dentro del amplio repertorio de romances de la tradición oral moderna podemos distinguir aquellos que, dado su «reciente» acceso a la misma, ofrecen unas características formales que los diferencian notablemente de los que reflejan en su peculiar estilo discursivo una larga vida tradicional: los llamados romances «vulgares». En el presente trabajo vamos a examinar el proceso de tradicionalizacion de uno de esos romances, el de *Los presagios del labrador*, que nos servirá de ejemplo concreto para observar los recursos empleados por la tradición para adaptar a su estilo oral temas que pertenecen a un arquetipo literario de origen pseudo-culto.

La elección de este tema romancístico se debe a tres razones fundamentales:

a) la existencia de una muestra escrita del romance en la colección de *Romances varios de diversos autores agora nuevamente recogidos por el licenciado Antonio Díez*, publicada en Zaragoza, en 1663, R-12.409, p. 281;

b) el hecho de ser éste uno de los temas vulgares más transformados en el curso de su transmisión oral, ya que ha aproximado en mucho su estilo al de los romances de más antigua tradición;

c) la gran difusión del tema, que nos ha permitido cotejar un total de 123 versiones recogidas en el presente siglo en muy varias regiones romancísticas[1].

[1] Nuestras fuentes han sido tres: El Archivo de Menéndez Pidal, compuesto en su mayoría por versiones inéditas; el Archivo Sonoro correspondiente a las encuestas de campo realizadas en los últimos años por el Seminario Menéndez Pidal; y los textos tomados de las siguientes publicaciones:

Con respecto a la muestra impresa del s. XVII, hay que destacar que el tema que nos ocupa aparece en la colección precediendo en orden al romance de *La rueda de la fortuna*, que es el último de la recopilación, y con el que se ha fundido en muchas de las versiones modernas estudiadas. Esta fusión sugerida, sin duda, por la contigüidad de los dos romances en la colección, se vio favorecida por dos circunstancias concomitantes como son la rima común en «é-a» y la complementariedad en el contenido de uno y otro romance: *La rueda de la fortuna* trata de los requiebros de un galán a una dama que se halla en un balcón, la cual, finalmente, accede a sus deseos. Esta breve escena se consideró una introducción apropiada para el romance de *Los presagios*, que narra un adulterio y la posterior recuperación del honor perdido por parte del marido ultrajado, que asesina a su mujer y al amante de ésta.

En la tradición moderna, *Los presagios del labrador* aparece minoritariamente (en un 40% de las versiones) como tema autónomo, mientras en una mayoría de textos (el 60%) va precedido de la *La rueda de la fortuna*. Para ilustrar nuestro estudio ofrecemos dos muestras modernas del romance, a continuación de la versión impresa en el s. XVII, que nos permitirán observar los profundos cambios formales que en ellas se ha producido:

R-12409-pág. 281

Tomad exemplo, casadas, en oyendo esta tragedia
2 que ha sucedido en España entre Estepona y Ximena.

Alonso Cortés, Narciso, *Romances populares de Castilla recogidos por* ___. Valladolid, Imprenta de Eduardo Saénz, 1906.

Alvar, Manuel, *Poesía tradicional de los judíos españoles*. Méjico, Porrúa, 1966, p. 79, nº 80.

Armistead, Samuel G., *El romancero judeoespañol en el S.M.P.* (Catálogo-índice de romances y canciones). Con la col. de Selma Margaretten, Paloma Montero y Ana Valenciano. Madrid. Cátedra-, S.M.P., 3 vols., 1978, M 5.

Bénichou, Paul, *Romancero judeoespañol de Marruecos*. Madrid. Castalia. "La lupa y el escalpelo" 8, 1980, pp. 242-243.

Cossío, J. Mª, *Romances de tradición oral*. Buenos Aires, Espasa Calpe. Colección Austral 762, 1947, p. 62, nº 22.

Cossío, J. Mª y Maza Solano, Tomás, *Romancero popular de la montaña*, Colección de romances tradicionales recogidos y ordenados por _____. Santander, Publicac. de la Sociedad Menéndez y Pelayo, 1933 (I), p. 243, nº 130-131.

Díaz, Joaquín y Díaz Viana, Luis, *Romances tradicionales de Castilla y León*, Madison, 1982.

Fernández Núnez, Manuel, *Floklore leonés*. León, Ed. Nebrija (reimpresión de ed. de Madrid, 1931), 1980, p. 75.

García Matos, Manuel, *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. C.S.I.C., Barcelona-Madrid, Instituto Español de Musicología, I, ed. crítica por Marins Schneider e José Romen Figueras, 1951, p. 51. nº 87.

Menéndez Pidal, Ramón, *Los romances de América y otros estudios*. Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 160.

Petersen, Suzanne H., *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*. Madrid, (A.I.E.R., I. Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid). Gredos, 1983 (II), p. 149, nº 81.

Vigón, Braulio, *Asturias. Folklore del mar, juegos infantiles, poesía popular y otros estudios*. Oviedo, Biblioteca popular asturiana, 1980, p. 186.

Schubarth, Dorothé y Santamarina, Antón, *Cancionero popular gallego*, vol. III. "Romances tradicionais". Recogido y ordenado por ____. La Coruña. Publicación de la Fundación "Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa", 1987, p. 242-243.

A dieciocho de enero, brotaba la primavera,
en la villa de Casales, que es gente honrada y discreta,
habitaba un mancebito de noble trato y hacienda;
diérale Dios por mujer a una hermosa doncella.
Gozáronse ciertos días en amistad verdadera
y diérales Dios una hija muy hermosa, blanca y bella,
aunque no tuvo ventura que a su madre conociera.
El demonio, que es sutil, verdugo de la inocencia,
quiso quebrar la esmeralda dexando sana la perla.
Hizo que se enamoró de un hijo de la tierra.
Cuando el triste del marido sale de su casa, apenas
le han serenado los pasos, le han paseado la puerta.
La dama, que está en aviso, le dexó la puerta abierta.
-Es tiempo que nos veamos, clara luz y hermosa perla.-
El le dice: -Mi señora, mi voluntad siempre es buena,
sino temo a tu marido que siempre anda en sospecha.-
Dándose dulces abrazos hacia la cama enderezan;
cansados de sus deleites ambos adormidos quedan.
Mas del triste del marido es razón que se dé cuenta.
Estaba el triste en el campo adquiriendo su hacienda
y el corazón le decía: -Vete a tu casa y no duermas.-
Tomó el camino en la mano y hacia su casa se fuera;
halló la puerta cerrada, hace un agujero y entra;
halló un candil encendido, que toda la casa enseña.
Enderezó hacia la cama y vido que estaba en ella
un hombre largo y tendido, duerme y ronca a pierna suelta.
Con un puñal que llevaba seis puñaladas le diera;
derrama abundante sangre, que toda la casa anega,
que trascuela tres colchones desde el canizo a la tierra.
Volvamos ahora a la dama que del galán anda cerca.
-Ven acá, mujer -le dice-, ojalá nunca lo fueras,
¿qué te faltaba en mi casa que me hiciste tal ofensa?
-Plegue a Dios, marido mío, que del cielo y su carrera
mal rayo caiga y me parta si os hiciere más ofensa.
-Quien no ha guardado mi honra tarde volverá a la enmienda.
Toma a la niña en los brazos, traidora, dale la teta,
y mamará leche ingrata, que yo vengaré la afrenta.-
Mientras la niña mamaba, le dice dos mil ternezas,
que bastaban a ablandar los corazones de piedra.
Le dice: -Claro pincel, clara luz y cara estrella,
hoy se eclipsará la luna y la que fue madre vuestra.-
-Toma la bula cruzada que te tomé esta cuaresma
y arrímala bien al pecho, que es toda de indulgencias.-
Diciendo la confesión, donde no acierta le enseña,
y diciendo: "Yo pequé", el corazón le atraviesa.
Dióle siete puñaladas, que de la menor muriera,

y revuelta en su camisa, aquí cae y allí tropieza.
Murieron los dos amantes, los dos que bien se quisieran.
Tomó en los brazos la niña, llevóla a casa su agüela,
y aquí acaba este romance, por otro nombre tragedia.

A) 0818 **Los presagios del labrador** (é-a)

Estaba un hombre en el campo recogiendo sus haciendas,
el corazón le decía: -Vete a tu casa y no duermas,
que tienes la mujer moza, no te haga alguna ofensa.
-Mientes, mientes, corazón, que mi mujer es muy buena;
siete años ha que la tengo, no la he visto tal ofensa.-
Monta en su caballo blanco, por delante la escopeta,
va dejando anchos caminos, cogiendo angostas veredas,
cogiera una veredita que a su casa va derecha.
A la entrada del lugar la su casa la primera;
dio tres vueltas al palacio, no ha encontrado puerta abierta.
Con el puñal que llevaba le hizo un buraco a la puerta;
lo primero que metió fue el cañón de la escopeta,
lo segundo son los pies, lo tercero la cabeza;
el caballo, que no cupo, lo dejo atado a la reja,
le ha echado paja y cebada para que ruido no meta.
Ahora vamos a la lumbre por ver quién estaba en ella;
lo primero que encontró fueron zapatos y medias.
-Este zapato no es mío, esta media no es de ella;
que este zapatito blanco no se estila aquí en mi tierra.-
Ahora vamos a la cama por ver quién estaba en ella;
estaba el galán y la dama dormiendo a pierna suelta.
Agarró al galán por la mano, tres puñaladas le diera.
Ahora vamos a la dama que el galán seguro queda.
-Ven acá, perra villana, ven acá, villana perra,
si lo hacías por comer, ahí tenías mis haciendas;
si lo hacías por beber, ahí tenías mis bodegas;
si lo hacías por marido, haberme escrito unas letras
diciendo que estabas mala, aunque nunca lo estuvieras.
Dale la leche a ese niño, dale la leche postrera.
-Los demonios me llevaran si yo la leche le diera.
-Di la confesión, María, dila, que mueres sin ella.-
Al decir "su único hijo", el corazón le atraviesa.
La ató a la cola el caballo, a la plaza se la lleva.
Tiró el sombrero por alto: -¿Quién me compra carne fresca?,
que matara un jabalí, una valiente ternera;
a cuarto vendo la libra y a ochavo la libra y media.
El que no traiga dinero tampocó se irá sin ella.

(El Payo, Salamanca)

B) 0132+0818 **La rueda de la fortuna + Los presagios del labrador** (é-a).

La rueda de la fortuna nunca se pudo estar quieta,
de media rodá que diste me trajiste a esta tierra;
no me pesa haber venido ni tampoco estar en ella,
que he visto la mejor dama que cría naturaleza,
asomadita a un balcón muy adornada y compuesta.
La dije: -Señora dama, -como si la conociera-,
si me diera usté una flor de esa que tiene a par de ella.
-¡Mira cómo me la pide el pícaro sinvergüenza!
-Calle usted, señora dama, que es al uso de mi tierra;
los galanes como yo regalan a las doncellas,
ellas nos dan para guantes, nosotros zapato y media.
-Si quiere conversación suba arriba la escalera,-
No acabó de pronunciarlo cuando ya se plantó en ella.
La dama cerró el balcón y el galán cerró la puerta;
las vecinas que lo vían decían: ¡Poca vergüenza!
-Mi marido no está en casa, que está a recoger su hacienda.-
Y el corazón le decía: -Vete a tu casa y no vuelvas,
que tienes una mujer que te hace dos mil ofensas.
-¡Cómo podía ser eso, siendo mi mujer tan buena!
-Deja el caballo que corre, coge la mula que vuela,
ves dejando los caminos, ves cogiendo las veredas.-
Al entrar en la ciudad su casa está la primera;
todo lo ha hallado cerrado, lo que no se usaba en ella.
Con un puñal que traía hizo un bujero en la puerta,
primero metió los pies, luego metió la cabeza,
el caballo, que no cupo, atado a la reja queda
como mula de doctor que siempre queda a la puerta.
Se ha ido para la cocina por ver quién estaba en ella;
el gatito y la gatita lamiéndose la cazuela.
De un puntapié que les dió les echó las tripas fuera.
Se ha ido para la sala por ver quién estaba en ella;
ha visto una bujía luciendo sobre la mesa
-¿Qué muertos hay en mi casa que los alumbran con cera?-
Se ha ido para la cama por ver quén estaba en ella;
el galán y la galana durmiendo y a pierna suelta.
Le dio siete puñaladas que de la menor muriera
y al ruido de la sangre es cuando ella se dispierta.
-Dispierta, falsa traidora, falsa traidora, dispierta,
¿qué te faltaba en mi casa pa' haberme hecho tal ofensa?
Si te faltaba dinero, haber vendido una prenda;
si te faltaba criada, haber metido una negra;
si te faltaba marido, haberme escrito dos letras,
que bien sabes esribir, ojalá, ¡Dios!, no supieras.
Coge esa niña en tus brazos, dala la leche postrera,
coge esa bula en tus manos y confiésate con ella,

46 que no hay confesor más cerca, ni te doy lugar siquiera.-
Al decir "Jesús pequé", el corazón la atraviesa.
48 Ha calao siete colchones, sábanas y delanteras,
y de humadas que no cuento, que pasan de media 'ocena.
50 Coge la niña en sus brazos, se va para en ca' la suegra.
-Toma esa niña en tus brazos, que tu hija muerta queda.
52 -¿Cómo podía ser eso, si anoche cené con ella?
-Coja esa niña en su brazos, no haga otro tanto con ella;
54 a otra vez que críes hijas, críalas con más vergüenza.-
Se marchó para la plaza tirándose la montera.
56 -Venir, venir, carniceros, en mi casa carne queda;
un novillito de quince y una novilla pequeña.
58 Si to os hicieran lo mismo, se acaban las cornamentas.

(Las Navas, Avila)

Todas las versiones modernas han sido recogidas en el presente siglo, en un amplio período de tiempo que va desde los primeros años hasta el de 1985[3]. Para facilitar el etudio hemos dividido el texto de s. XVII en una serie de partes o secuencias[4], que nos servirán para cotejar, paso a paso, con el texto antiguo el de las múltiples versiones tradicionales con que contamos y advertir qué transformaciones se han operado en el proceso de oralización del tema.

Estructura secuencial del texto impreso en el siglo XVII.

Consideramos dividido nuestro romance, cuyo tema es la sangrienta recuperación del honor del marido ultrajado, en las siguientes secuencias:

- «Secuencia cero»: *Situación inicial* (vv. 1-9).

Está constituida por un introito o llamada atención al público, por la localización geográfica y temporal de la acción y por la presentación de los personajes.

- Secuencia primera: *Transgresión* (vv. 10-21).

Particularizada en el adulterio de la esposa.

- Secuencia segunda: *Presagio* (vv. 22-24)

El marido, presagiando la traicíon de su mujer, regresa a casa.

- Secuencia tercera: *Descubrimiento de la falta* (vv. 25-28).

Contiene los versos indiciales que conducen al descubrimiento de los amantes.

- Secuencia cuarta: *Castigo del galán* (vv.29-31).

El marido mata al amante de su mujer.

---

[2] Salazar, Flor y Catalán, Diego, *Flor nueva de romances vulgares*. Catálogo general ejemplificado del romancero vulgar. Seminario Menéndez Pidal (en elaboración).

[3] Se distribuyen a lo largo de casi toda la geografía romancística española y parte de la sefardí: Galicia, Asturias, Cantabria, León, Zamora, Salamanca, Valladolid, Burgos, Segovia, Avila, Madrid, Toledo, Cuenca, Albacete, Ciudad Real, Cáceres, Cataluña, Huesca, Cádiz, Córdoba, Canarias y Marruecos.

[4] Utilizamos el término «secuencia» entendiendo "la presentación de un suceso que, al cumplirse, modifica sustancialmente la inter-relación de las *dramatis personae*, dando lugar a una situación de relato nueva", en *C.G.R.*, I, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1984, p. 67.

- Secuencia quinta: *Castigo de la adúltera* (vv. 32-49).

Consta de varias partes:

- reproches del marido,
- justificación o arrepentimiento de la esposa,
- conminación a que cumpla con sus deberes de madre,
- confesión y
- muerte.

- Secuecia sexta: *Búsqueda de madre sustituta* (v. 51)

El texto del s. XVII acaba con un verso a modo de *post-scriptum*, que desaparece en la tradición oral, dando origen, en su lugar, a lo que podríamos llamar una «séptima secuencia», en la que el marido manifiesta públicamente su satisfacción ante la justa venganza que acaba de cumplir y gracias a la cual ha recuperado su honor.

La tradición es fiel a unos contenidos semánticos invariantes, pero los manifiesta oralmente bajo diversas formas expresivas, que son los diferentes discursos equivalentes a cada uno de los textos o versiones. Pretendemos mostrar cómo la poética tradicional ha operado sobre un texto semiculto del s. XVII, inyectándole versos o fórmulas tradicionales y desarrollando o eliminando sus potencialidades narrativas.

Secuencia cero: Situación final

La tradición ha prescindido, por lo general, de esta introducción típica del romancero vulgar, para comenzar *in media res*. Unicamente en el área catalana encontramos restos de esta «mise en scène», ya que un par de versiones conservan la exhortación que dirige el narrador al público:

Estad atentos, casados, escuchad esta advertencia
(*Oliana, Lleida*)

Esten atents, catalanos, a escoltar a mia paraula
(*Castellar de Nuc, Barcelona*);

en tres casos se mantiene la localización geográfica:

D'un cas que n'ha sucedido cent leguas de Saragüesa
(*Oliana, Lleida*)

A la vila de Benasc, com es regalada y buena,
(*Masull y Pallars, Lleida*)

y en siete, de las veinte versiones catalanas, no se prescinde, como ocurre en las demás áreas geográficas, de la presentación del matrimonio:

N'han casat un labrador con una hermosa doncella,
muchos años viven juntos con amores verdaderos.
(*Castellar de Nuc, Barcelona*)

Aunque la tradición catalana haya mantenido elementos propios de esta «Secuencia cero», ello sólo ocurre en un escaso número de versiones y en ninguna de ellas esta introducción pasa de cinco versos, frente a los nueve que posee en el texto publicado en el s. XVII.

Secuencia primera: Transgresión

La narración propia de la versión antigua ha desaparecido también en la mayor parte de la tradición, excepto en el romancero sefardí, donde vemos al inicio los siguientes versos:

-Estábase la señora, todas su joyas son puestas;
namoróse de un mosito de gran linaje y haziendas.
(*Marruecos*)

También hay una versión de León que presenta un diálogo entre los amantes similar al que se encuentra en el texto del s. XVII:

-Es tiempo que nos veamos, dulce regalada prenda,
mi marido está en el campo amenistrando su hacienda;
mas ¡ay de mí, si lo sabe,! que le debo la cabeza,
que el demonio nunca duerme, siempre está de centinela.
(*Piedrafita, León*)

Es éste el único ejemplo del área Noroeste en el que el demonio actúa como instigador del adulterio, al igual que en el texto del XVII. En Cataluña hallamos también en cuatro versiones la intervención del demonio; en una de ellas se incluye el diálogo entre el galán y la adultera:

Set años visqueren junts amb amor ben vertadera;
lo dimoni és tan subtil, nit i dia l'atormenta
dient-li que s' enamori d'un jove fresco i mancebo.
El galant roda la casa tirant-li deu mil recreos.
-Dolsa i regalada prenda, hora és de que en veamos
qui pogués dormi en bon hora una noche sens temença.
-Una i dues, el galánt, tres noches en la segura.
que mi marido está al campo, está al campo de Liona.
(*Caralps, Girona*)

Son, en cambio, numerosas las versiones que presentan aquí, en substitución de la narración primitiva, la escena procedente de *La rueda de la fortuna*. La unión de ambos romances se realiza al expresar la dama su deseo de conceder al galán el amor que le solicitaba, bien ofreciéndole el clavel que éste le pide, bien invitándole a subir a su casa (o haciendo ambas cosas). En estos casos es la mujer quien menciona al marido, al comunicar el paradero de éste a su amante como dato tranquilizador para que se decida a subir:

-Tome usted, señor galán, y estime mucho la prenda,
que la dama que da eso alma y corazón le diera.
Si quiere gozar de amores suba arriba a la escalera,
mi marido no esta en casa, que va a recoger su hacienda.
(*León*)

Secuencia segunda: Presagio

La gran mayoría de las versiones que no van fundidas con *La rueda de la fortuna* comienzan en el momento en que el marido presagia el adulterio de su mujer y se dispone a regresar a casa; esta es la parte correspondiente a la segunda secuencia del pliego. Se ha producido la supresión del principio del romance original para comenzar *in media res* elidiendo secuencias de la fábula que no van representdas directamente en la intriga, aunque sí sobreentendidas.

La múltiples denominaciones que recibe el protagonista (puede ser un labrador, un pastor, un caballero; otras veces se le asigna un nombre propio, incluso se habla de «un rey moro»), hacen que su identidad se diluya, puesto que lo que se busca es un arquetipo: el del marido engañado que lleva a cabo su venganza. Esta eliminación de elementos personales, característica del romancero tradicional, contribuye a la despersonalización propia del género.

También empalman con el texto de *Los presagios del labrador* en este punto de la intriga las versiones precedidas por *La rueda de la fortuna*.

Esta secuencia segunda consta en el pliego sólo de tres versos; pero en la tradición se amplía con nuevos detalles y elementos tradicionales.

En el *corpus* de que disponemos no es siempre el corazón -como ocurría en el pliego- quien avisa al marido; algunas veces es una voz (Canarias, Asturias), otras es el pensamiento (Cataluña, Centro peninsular), el diablo (Asturias, Santander, Cataluña, Salamanca). No obstante el corazón se sigue manteniendo como revelador de la traición en León, Salamanca, Santander, Cataluña y Centro, así como en la tradición sefardí.

En este pasaje son muchos los elementos que incorpora la tradición oral. En Canarias se hace alusión a un posible peligro provocado por alcahuetas, brujas y hechiceras.

> Oyó una voz que decía: -Ronda tu casa y no duermas,
> que nunca falto po'l mundo perra, bruja y hechicera.
> (*Los Aceviños, La Gomera*)

En una versión de Cáceres la corazonada se substituye por la advertencia de un águila que previene al marido descuidado:

> Un águila vi volar tan alta que al cielo llega
> luego la vi bajar a beber a una ribera.
> Estaba allí un pastorcillo enviando sus ovejuelas.
> -Pastorcito, pastorcito, vete a tu casa y no vuelvas,
> tienes las mujer bonita y te está haciendo mil ofensas.

Como consecuencia del «aviso» de adulterio, sea cual sea como se produzca, el protagonista decide regresar a su casa. En el pliego esta vuelta se reduce a dos hemistiquios:

> Tomó el camino en la mano y hacia su casa se fuera.

La tradición se ha recreado en este hecho y ha ampliado la escena añadiendo versos formulaicos como:

Monta en su caballo blanco, por delante la escopeta;
va dejando anchos caminos, cogiendo angostas veredas;
cogiera una veredita que a su casa va derecha.

Estos versos reflejan, por un lado, la ansiedad del protagonista por comprobar el presagio, y por otro acentúan la tensión del oyente al retardar el relato de la llegada al hogar.

Secuencia tercera: Descubrimiento de la falta

En el texto del XVII los dos indicios que confirmaban al protagonista la veracidad de su presagio

Halló la puerta cerrada, hace un agujero y entra;
halló candil encendido que toda la casa enseña.

se han visto reforzados y/o modificados por la acción de la «corriente» tradicional.

Desde luego el hecho de que el marido no pueda entrar en su casa porque encuentra la puerta cerrada, se ha mantenido en la mayoría de las versiones tradicionales, que subrayan lo inhabitual de la situación que va a encontrar:

Y a la entrada de aquel pueblo ya prepara la escopeta,
señas son para la dama que tenga la puerta abierta,
y la ha encontrado cerrada cuando siempre estuvo abierta.
(Lerma, Burgos)

En algunas zonas, como Salamanca y Zamora, se añaden otros versos tradicionales de tipo formulaico que resaltan la dificultad del marido para entrar en la casa:

Le dio una vuelta al palacio y nadie le respondiera.
(Puebla de Azaba, Salamanca)

En general, la tradición ha conservado fielmente el procedimiento de entrada en el hogar descrito en el pliego

Con un puñal que llevaba hizo un gujero en la puerta.
(Valdepeñas, Ciudad Real)

excepto en las versiones catalanas, donde la entrada se produce siempre por la ventana:

Troba les portes cerradas y una ventanita abierta,
per non ser-se descobert per la ventanita entra.
(Besalú, Girona)

El hecho de que el marido se vea obligado a entrar en su propio hogar de forma violenta o anómala es claro indicio de la pérdida de su confianza y paciencia, que nos pone en alerta para esperar una cruenta venganza.

Una vez dentro, el protagonista va encontrado varios indicios de infidelidad de la esposa, que la tradición moderna desarrolla y enriquece con el fin de mantener la tensión y aumentar la intriga narrativa.

Al subir por la escalera encontró zapato y media,
zapatos de cordobán, las medias eran de seda.
Un poquito más arriba una mesa con tres velas.
-Difuntos hay en mi casa que se alumbran con la cera.
(*Castroañe [Sahagún], León*)

Este motivo de las prendas, expresado en versos de claro estilo tradicional, aparece con bastante frecuencia en versiones de Asturias, Salamanca, Zamora y Centro de la Península, siendo, sin embargo, poco conocido en áreas como Galicia, León, Santander, así como en Andalucía, Marruecos, Canarias y Cataluña.

En algunos casos la tradición oral ha enfatizado la traición de la mujer aportando nuevos detalles indicadores del abandono de sus obligaciones de madre o esposa:

Se dirigió a la cocina por ver quién estaba en ella;
está la niña llorando que los corazones quiebra.
(*Torresmenudas, Salamanca*)

Se ha ido para la cocina pa' ver quién estaba en ella,
el gatito y la gatita lamiéndose la cazuela;
de un puntapié que les dio les echó las tripas fuera.
Se ha ido para la sala por ver quién estaba en ella,
allí no había nada sino zapatos y medias.
(*Las Navas del Marqués, Avila*)

Todos estos indicios de que la mujer está entretenida con un amante añadidos para prolongar el *suspense*, refuerzan y reinterpretan el único motivo que ya se hallaba presente en el texto del XVII, el del candil dejado por los amantes que permitirá al marido sorprender a su luz a los adúlteros (v. 26). Este motivo original se ha mantenido de forma irregular en la geografía romancística: si bien aparece esporádicamente en todas las áreas, sólo en algunas zonas, como Galicia, Zamora y Santander, se conserva en un buen número de versiones, y en las versiones catalanas siempre. En algunas muestras del Noroeste el motivo se potencia con unas palabras puestas en boca del marido:

En el cuarto primero encuentra ligas y medias,
un poquito más alante un hachón con cuatro velas.
-Aquí alumbran a difuntos, o aquí no habrá cosa buena.
(*Valdeteja, León*)

Difuntos hay en mi casa que se alumbraban con cera,
difuntos pueden llamarse, que tienen la muerte cerca.
(*Villar de Ciervos, Zamora*)

en que pasa a convertirse en un claro presagio de la muerte que espera a los amantes. En Cataluña, esa función no aparece y el candil mantiene únicamente la que tenía en el texto antiguo del s. XVII:

Troba un candil encés que toda la casa alegra,
gafa el candil a las manos y toda la casa rueda.
(*Besalú, Girona*)

El descubrimiento de la traición constituye el momento de mayor tensión dramática, y se produce siempre de forma sorpresiva, ya que los culpables están en ese momento durmiendo. Este dato contribuye a acentuar la crueldad de la escena siguiente en la que el protagonista da muerte a los amantes.

Secuencia cuarta: Castigo del galán

La escena de la muerte del galán a manos del marido se conserva en la tradición con bastante fidelidad al texto antiguo, bien de forma explícita, bien de forma implícita. En el romance del s. XVII la acción se desarrollaba en tan sólo tres versos; y la tradición oral por regla general no los ha ampliado, pues la muerte del galán no parece tener para ella especial importancia. Sólo alguna versión catalana se recrea más en este hecho:

Ehi troba un gallardo mosso que dormía sin temença.
Li 'n dona tres punyalades, tres punyalades molt fermes:
la una al costat dret, l'altra a la mamella esquerra,
l'altra a la boca del cor que en té segura la muerte.
(*Castellar de Nuc, Barcelona*)

Hay, sin embargo, una versión toledana en que se establece un diálogo entre el marido y el amante. Este, ante la recriminación de aquél, responde sin ningún escrúpulo:

-Diga usted, señor galán, ¿quién le ha dado esa licencia?
-Yo que me la he tomado con mis pulsos y mis fuerzas.
(*Navalcán, Toledo*)

Varias versiones omiten esta escena, sobre todo en el Centro de la Península, pero la muerte del galán no falta y se indica posteriormente cuando el marido mata a la mujer o al final del romance.

Secuencia quinta: Castigo de la adúltera

La venganza del esposo traicionado, que concluirá con el doble asesinato de los amantes, está cuidadosamente detallada en el texto del s. XVII, especialmente el castigo de

la adúltera, que constituye la secuencia más amplia (18 versos) de las seis en que hemos dividido la intriga de la historia.

La tradición ha conservado la autonomía de esta secuencia y son muy pocas las versiones en las que la muerte de los amantes está narrada de forma conjunta, reducida a uno o dos versos:

> Y estaba el galán y la galana durmiendito a pierna suelta,
> con el puñal que llevaba a los dos difuntos deja.
> (*El Bonillo, Albacete*)

Esta secuencia comienza en el texto antiguo con *Volvamos ahora a la dama / que del galán está cerca*, claro ejemplo de «verso-puente» típico del estilo narrativo de los romances denominados vulgares. La corriente tradicional generalmente depura este tipo de versos; no obstante, en el caso de *Los presagios del labrador* el verso se mantiene con bastante frecuencia en las versiones del Centro y Noroeste de la Península y en alguna catalana y sefardí:

> Halló el galán con la dama dormiendo la pierna suelta;
> le dio siete puñaladas, que el corazón le partiera.
> Ahora vamos a la dama, que el galán ya bueno queda.
> (*Ponticiella, Asturias*)

e incluso se repite convertido en un procedimiento estilístico eficaz, como ocurre en la versión de El Payo que hemos utilizado como muestra al comienzo de nuestro trabajo.

La escena del castigo de la adúltera es introducida, en ocasiones especialmente numerosas en la tradición catalana, enlazando directamente con el motivo de la abundancia de la sangre, que aparece al final de la secuencia cuarta y que describe con realismo el despertar de la esposa tras el asesinato de su amante:

> Amb el frescor de la sangre la senyora se despierta.
> (*Pallars, Lleida*)

> Y al regorjo de la sangre despierta su amada prenda.
> (*Huesca*)

El castigo de la mujer no se lleva a cabo de forma inmediata. La tradición ha desarrollado poéticamente, acudiendo a una enumeración formulaica, la versión original, donde el marido justificaba a su acción homicida con la pregunta «¿qué te faltaba en mi casa que me hiciste tal ofensa?» para descartar, así, cualquier posible exculpación de la mujer adúltera:

> -¿Qué haces ahí, perra traidora, qué haces ahí, traidora perra?
> Si lo hacías por el pan, el arca tenías llena,
> si no tenías bastante, fueras a la panadera;
> si lo hacías por el vino, bajaras a la bodega,

si no tenías bastante, fueras a la tabernera;
si lo hacías por dinero, vendieras la mula negra,
si no tenías bastante, vendías la compañera;
si lo hacías por marido, haber mandado una esquela
diciendo que estabas mala, aunque nunca lo estuvieras.
(*Villacid de Campos, Valladolid*)

En cambio, se han eliminado, en la mayor parte de los casos, los versos en los que la esposa manifiesta su arrepentimiento. Hay incluso algún ejemplo en donde la mujer declara abiertamente su carencia absoluta de remordimientos:

No me ha faltado el zapato, ni me ha faltado la mesa,
ni me ha faltado els patillas, els patillas de seda;
hai querido cumplir un gusto, que lo que Dios quiera.
(*Sarahis, Lleida*)

La escena en que la mujer es obligada por el marido a amamantar a la hija antes de morir, sirve de pretexto en el texto del XVII para crear unos versos (42-43) en los que la madre se dirige a la hija de forma conmovedora ante la trágica situación en que se encuentra, pero la tradición moderna, que se comporta de forma más intransigente con la adúltera, los elimina también. La desaparición de este «arrebato lírico» en toda la tradición (únicamente una versión catalana lo conserva), es otro caso destacable de la depuración que lleva a cabo el proceso de tradicionalización.

En algunas versiones del Centro de la Península la despedida que la madre dirige a su hija ha sido sustituida por una airada réplica en que se niega a cumplir el mandato del marido, sin duda creada como consecuencia de la ninguna estima que los transmisores del romance suelen tener por este personaje arquetípico de la mujer adúltera:

-Si yo cogiera ese niño, rayos del cielo cayeran.-
Apenas lo había dicho los pechos se le atraviesan.
(*Valdepeñas, Ciudad Real*)

En el texto impreso del XVII se describe con dos versos (48-49) la «ejecución» de la esposa, el primero de corte tradicional *Diole siete puñaladas / que de la menor muriera,* que especifica el procedimiento seguido, y otro más dramático referente a la agonía, de claro carácter «vulgar» *y revuelta en su camisa / aquí cae y allí tropieza.* La tradición ha olvidado la descripción de la agonía; en cambio, en un número importante de casos se presenta el motivo del desangramiento, que en otras muchas versiones se producía -como en la del XVII- tras la muerte del galán, como ya vimos en su momento.

Al decir "Jesús pequé" el corazón la atraviesa;
ha calao siete colchones, sábanas y delanteras,
y de humadas que no cuento, que pasan de media docena.
(*Las Navas del Marqués, Avila*)

En el texto antiguo, el marido también impone a la esposa la confesión, antes de darle muerte. Este episodio se conserva, abreviado generalmente, en la mayor parte de la tradición oral moderna, excepto en Canarias, en algunas versiones del Centro y, lógicamente, por razones de religión, en las sefardíes.

Secuencia sexta: Búsqueda de la madre sustituta

La búsqueda de la madre sustituta en la figura de la abuela materna, que en el pliego se limita a un verso (v. 51), se ha amplificado en forma dialogada en la mayoría de las versiones modernas. Unicamente en parte del área catalana y en algunos casos excepcionales de Galicia y Canarias esta secuencia ha sido eludida. La tradición catalana ha sido, también en esta ocasión, más fiel al texto originario, donde no aparece darse mucha importancia a este verso.

El desarrollo de la búsqueda de la «nueva madre» ha originado diversas soluciones en la tradición oral. La más conservadora se reduce a la visita del marido a la suegra, a la que entrega el hijo, contándole lo sucedido:

Pasa el hijo en sus brazos i el porta a ca la suegra.
-Aqui tenin aquest hijo, busquen unes altres tetas,
que les de la sua mare ja n' están mortes y fredes.
(*Ripoll, Girona*)

En otros casos, no entra en explicaciones, ya que considera a la madre de su esposa culpable de la mala conducta de ésta:

-Coja esa niña en sus brazos, no haga otro tanto con ella;
a otra vez que críes hijas, críalas con más vergüenza.
(*Las Navas, Avila*)

En ocasiones, el marido, además de explicar a su suegra el objeto de su visita, justifica así su acción:

Alzó a la niña en sus brazos, levóla en ca' de su suegra.
-Toméis, mi suegra, a esta niña, que su madre quedó muerta;
no me preguntéis por qué, que seré muerto con ella,
hallé un mozuelo a su lado durmiendo a la pata suelta.
(*Tánger*)

Hay versiones en las que se establece un diálogo entre suegra y yerno en el que éste siempre tiene la última palabra:

-Tenga usté, abuela, a su nieto, que su madre muerta queda.
-¡Malditos sean los hombres que no sufren la primera!
-Si todos fue'an como yo, pocos cornudos hubiera.
(*Riaza, Segovia*)

Esta réplica de la suegra constituye una sorprendente excepción, puesto que la norma general es que la suegra no apruebe la transgresión de la fidelidad conyugal exigida por la moral tradicional. Normalmente, en el diálogo entre yerno y suegra, ésta aprueba la acción del esposo siempre que la venganza responda a una falta real de la esposa.

Si es con razón, mi niño, nunca las manos te duelgan,
pero si es sin razón, mala maldición te venga.
(*Avilés, Asturias*)

Secuencia séptima: Recuperación del honor

En esta secuencia nueva el marido hace pública su venganza y sostiene que, mediante ella, ha restablecido su honor.

La tradición ha utilizado en esta secuencia dos elementos nuevos:

a) un motivo: el detalle de tirar el sombrero a lo alto, gesto mediante el cual el protagonista se libera de su condición de «marido cornudo»;

b) un pregón, con el cual el marido proclama su venganza. Este pregón constituye una escena particularmente cruel, ya que se trata del anuncio de la venta de carne humana en su casa.

El motivo primero aparece, de forma bastante general, en las versiones del Centro de la Península, expresado a menudo en foma de brindis; se encuentra también en dos versiones catalanas, así como en Galicia y León. En cambio, en las áreas de Salamanca, Zamora y Asturias no está muy extendido.

Tira el sombrero pa' hacia lo alto, cuerno adentro, cuerno afuera;
quien ha puesto estos aquí, no pondrá otros en la tierra.
(*El Bonillo, Avila*)

Vayan cuernos, vayan cuernos a la salud de la muerta;
si tos hicieran lo que yo, maldito cuerno que hubiera.
(*Aguilafuente, Segovia*)

El anuncio de la venta de carne aparece prácticamente en toda la tradición peninsular. En Cataluña es muy frecuente, al igual que en el Centro y N.O. de la Península, con la sola excepción de Santander.

El que quiera carne fresca vaya a mi casa por ella,
que lle hay un becerro muerto, también la linda becerra;
a cuatro cuartos la libra, y a seis es la libra y media,
y el que no tenga dinero tampoco se irá sin ella.
(*Soutelo, Lugo*)

Carnicer, no mates carne, que bastante hay de muerta;
esta noche hay muerto dos, un carner y una carnera.
(*Biosca, Llerida*)

En el sur, la versión de Cádiz, concluye también con este pregón, así como las de Canarias; pero en éstas hay que destacar la importacia que se le da al papel de la medianera en la posibilidad del adulterio:

> Cuerno chico, cuerno grande, cuerno e todas maneras;
> que si no hubiera alcahueta, ninguna puta se hubiera.

En la tradición sefardí hallamos en dos versiones una curiosa creación independiente. En ellas el marido, cumplida la venganza y depositada la hija en buenas manos, va a resarcirse de lo ocurrido «a casa de la mesonera», donde

> De tres mocitas que son, díjole la más pequeña:
> -Bienvenido, caballero, cama y cena tenéis puestas.

según versión de Tánger. En la otra versión, de Tetuán, la pregunta del caballero «Si hay una camita/ande acostar la cabeza» nos lleva a concluir que el marido asesino se siente satisfecho de su acción «justiciera» y se cree con derecho a autoconcederse una compensación.

Conclusiones

Como hemos visto, la tradición ha actuado sobre el romance vulgar de *Los presagios del labrador* de acuerdo con los dos principios que rigen el lenguaje poético de la tradición oral: de un lado la econonomía narrativa; de otro la tendencia a enriquecer visualmente las escenas acudiendo a fórmulas.

En efecto, por una parte, el romance ha sufrido una importante reducción en el número de versos al eliminar las formas de narración circunstanciada, y, en una mayoría de casos, al elidir las dos primeras secuencias, empezando la historia *in media res*.

También se produce la supresión de todo lo artificioso e inesencial, como es el alarde lírico del monólogo de la madre cuando amamanta al niño, y el post-scriptum final. Por otra parte, otras secuencias se han amplificado. La tradición se detiene a describir el precipitado regreso del marido y el progresivo hallazgo de indicios de la traición, y enriquece también con series enumerativas el discurso en que el marido engañado echa en cara a su mujer lo injustificado de su conducta, dado que nada le faltaba como esposa.

Comparando entre sí las varias ramas de la tradición resulta claro que la tradición catalana es la que se muestra más conservadora en cuanto al discurso empleado. Sorprende, de otra parte, el hecho de que todas las ramas de la tradición, sin excluir la catalana, participen en muchas innovaciones comunes.

Dentro de esas innovaciones, hemos podido constatar que el pregón final, mediante el cual el marido hace pública su venganza, hace en los auditorios rurales el efecto de haber asistido a un proceso judicial en el que la transgresión de la moral tradicional es castigada con la máxima pena, en aplicación legítima de las leyes del honor. Sin embargo, una informante gallega de 82 años, que se complacía en la recitación del romance de *La caza de Celinos*, reacciona negativamente ante la historia y el final de *Los presagios del labrador*.

Procesamiento de datos romancísticos: nuevas aplicaciones de software para microcomputadoras

Suzanne H. Petersen

Como mi ponencia en este Coloquio consistió en la presentación de unos gráficos producidos en video por un programa cartográfico para microordenadores, de difícil reproducción en el presente volumen, me limito a hacer aquí unas observaciones sobre el interés que estos medios ofrecen para el estudio del Romancero. He creído conveniente aludir de paso a ciertas dificultades y limitaciones implícitas aún hoy en el manejo electrónico de nuestros materiales a fin de orientar un poco a aquellos interesados en el uso de esta tecnología en su investigaciones romancísticas.

El crecido número de participantes en el IV Coloquio Internacional del Romancero y la gran diversidad de perspectivas críticas representadas entre las más de cincuenta comunicaciones y ponencias allí leídas atestiguan una intensa actividad crítica en el campo del Romancero. Esta actividad responde, claro está, al vivo interés teórico actual por los productos culturales tradicionales y, a la vez, refleja el reconocimiento por parte de los estudiosos del lugar privilegiado que ocupa el Romancero tradicional pan-hispánico entre los modelos de discurso poético oral apropiados para la investigación en torno a la creación poética oral y la naturaleza de la oralidad.

Además de la abundante evidencia documental de épocas y procedencia muy diversas reunida en numerosas colecciones antiguas y modernas, contamos con una tradición moderna de persistente vitalidad que, en años recientes, se ha venido recogiendo y documentando con tesón y entusiasmo.

No cabe duda que la naturaleza de la oralidad puede variar y de hecho varía enormemente de una tradición a otra. Pero sólo ahora estamos empezando a entender cómo las características específicas, a veces únicas, de los diferentes modos de trasmisión oral condicionan los comportamientos de nuestros materiales folklóricos.

Como otros cuerpos de «literatura» oral en donde son inseparables los procesos de creación y de trasmisión, los romances tradicionales constituyen estructuras narrativas

abiertas, sujetas en todo momento a una lenta, pero potecialmente ilimitada transformación en virtud de su habitual modo de trasmisión. En vista de esta esencial variabilidad —manifestada en todo discurso oral—, los que aspiran a descubrir y valorar la creación poética oral en el Romancero o a definir el lenguaje y el sistema de comunicación poética en que esta actividad creativa se realiza, han de emplear una metodología que permita identificar y analizar tanto la variación misma como los procesos reproductivos mediante los que esa variación se realiza. Ello explica la gran preponderancia de análisis comparativos de las versiones-objeto de uno o más romances en la investigación romancística de este siglo. La mayoría de nuestros especialistas se han interesado en descubrir, de una manera u otra, qué es lo que en la vida oral de un romance se retiene del material heredado y qué se ha transformado, así como dónde, por qué y con qué resultado, tanto en lo que respecta a la estructura narrativa en conjunto como dentro de cada uno de los diferentes niveles de organización del relato poético. Y puesto que toda transformación se realiza en el tiempo y en el espacio, estos estudios han tendido a tener un enfoque diacrónico y/o sincrónico. Mientras que en otras ramas de la baladística europea occidental los métodos geográficos e histórico-geográficos fueron rechazados mucho antes del actual período de revaloración crítica de la creación oral y su productos, en el caso del Romancero esos métodos han seguido prevalenciendo hasta hoy mismo, pese a cierta controversia crítica levantada desde dentro y desde fuera de nuestro campo.

Esa mayor relevancia y viabilidad de los criterios histórico-geográficos para el estudio de los romances tradicionales se debe fundamentalmente, creo yo, a dos características que diferencian el Romancero de una mayoría de los modelos de discurso poético oral objetos de estudio en disciplinas hermanas.[1] La más obvia es la ya aludida amplitud y extensión espacio-temporal del corpus romancístico acrecentado, no lo olvidemos, con miles de textos nuevos cada año (Petersen 1987,474-75). Esta abundancia de documentos poéticos tradicionales no elimina los problemas inherentes al empleo de criterios histórico-geográficos (el principal entre ellos, la dificultad de aislar y medir la transformación diacrónica y la sincrónica), pero sí ofrece la posibilidad de evitar o superar estos inconvenientes a la hora de crear una base de datos sobre la que se puede realizar unos análisis de la variación estadísticamente válidos.

El segundo rasgo diferenciador de los romances tradicionales, y que por cierto tiene mucho que ver con la gran vitalidad del género, atañe a su tradicional proceso recreativo, a su propio modo de oralidad, el cual determina el *modus operandi* de la apertura que caracteriza a todo discurso oral. No siempre se ha tenido suficientemente en cuenta el hecho de que en el Romancero —género que ha sobrevivido durante siglos como actividad comunal al alcance de todos— los relatos poéticos tradicionales no son creaciones individuales realizadas en la ocasión de su ejecución, sino recreaciones de un texto íntegro, dotado de una estructura previa, previamente aprendido de memoria. Esta es la razón del alto grado de fidelidad a la tradición local tanto en lo que se retiene de las estructuras narrativas heredadas como

[1] A la hora de juzgar la viabilidad de los métodos histórico-geográficos, se habrá de tener en cuenta que no poco de lo que actualmente sabemos de la oralidad y de la creación poética en el Romancero lo debemos precisamente a estudios que de algún modo se han apoyado en estos factores externos al material poético.

en su renovación de acuerdo con las actitudes, valores y sensibilidades estéticas de cada comunidad en cada momento de su historia (Petersen 1987). Por ello, el estudio de la creatividad oral y de los mecanismos reproductivos del Romancero no puede prescindir de criterios temporales y geográficos. El problema estriba más bien en cómo servirse de ellos al enfrentarse con los cientos si no miles de textos poéticos tradicionales disponibles.

A estas alturas no hace falta insistir en las ventajas que proporciona la tecnología electrónica en el manejo de nuestros materiales que, por su volumen y por el esfuerzo que supone transcribirlos, organizarlos, catalogarlos y almacenarlos, desafían la capacidad humana. De hecho, desde que se difundió el ordenador personal (PC) en las universidades, las imprentas y otros centros de investigación, hemos llegado a depender del microordenador para todo lo que es la preparación de los textos objetos de estudio, así como de nuestros manuscritos y ediciones. Con respecto a esta última labor, la reciente implementación de *TEX* y otros sistemas de *Desktop Publishing* nos está permitiendo tener, en efecto, la imprenta encima de la mesa de trabajo. Asumiendo con esta novedad las funciones de editor, linotipista, cajista, ajustador y corrector de la imprenta tradicional, trancribimos y correginos nuestros estudios y ediciones, componemos y ajustamos las páginas en la pantalla del PC y, finalmente, imprimimos el libro desde un mismo fichero eletrónico original, bien con impresora láser, bien con la típica fotocomponedora de una casa editorial o pequeña empresa tipográfica cualquiera. Semejante autonomía no se ha conseguido sin sacrificios varios por parte de todos los involucrados en el proceso, pero una vez emprendido el camino, resulta impensable, hasta imposible, volver atrás.

Si en el campo del Romancero, en general, hemos sabido aprovechar los avances tecnológicos para el procesamiento de textos, donde no hemos podido beneficiarnos de la nueva tecnología y aplicaciones de *software* es en el procesamiento de datos, el cual, por la cantidad de textos a analizar y la complejidad de las relaciones intra- e intertextuales a tener en cuenta, resulta imprescindible para una gran mayoría de los posibles análisis a fondo de la creación poética oral y de sus mecanismos.

La razón de este retraso, compartido en gran medida por una mayoría de disciplinas humanísticas afines, es harto fácil de encontrar. Aparte nuestra escasa preparación, dificilmente remediable a corto plazo, lo cierto es que el *software* más interesante, más potente y con mayor número de aplicaciones se produce con vistas a los grandes y bien financiados mercados científicos y comerciales cuyos datos primarios y lo que se hace con ellos no se asemejan en nada a nuestros textos poéticos y su análisis. A ello se debe el que hasta la fecha no se haya creado para el ambiente micro siquiera un sistema de *DataBase Management* (DBM) que se preste al almacenaje y manejo de nuestros materiales.[2]

Qué duda cabe que nos sería enormemente útil un DBM de tipo plenamente relacional que permitiera almacenar en campos separados *(discrete fields)*, sortear y relacionar de

[2] Existen por supuesto para ordenadores *mainframe* y hasta para los miniordenadores (VAX) programas como *Odessey* (o *ARC Info*) muy atractivos para nuestros propósitos, pero estos medios exigen un apoyo financiero, administrativo y técnico de que no disponemos. Teniendo en cuenta además nuestra situación de trabajo y la dispersión de los materiales y de los investigadores por un mundo tan extenso y administrativamente complejo como el hispánico, el ambiente micro es el único que nos resulta viable.

mil maneras toda clase de datos informativos (títulos, asonancias, colectores, fechas, pueblos, etc.) así como datos analíticos primarios y secundarios (derivados éstos del análisis estadístico de aquéllos con las funciones matemáticas del mismo DBM). Resultaría así tarea trivial identificar el repertorio de un informante o la difusión geográfica de un tema, generar automáticamente todos los índices que suelen acompañar nuestras ediciones, o identificar todos los textos que emplean una cierta fórmula o que comienzan de una determinada manera o que reproducen una misma fábula, etc. Pero debido, en parte, a las limitaciones del sistema operativo DOS y, en parte, a que los usuarios importantes no han exigido hasta ahora mayor flexibilidad, todos los DBM hoy disponibles para los PC imponen unas restricciones que los hacen esencialmente inservibles para el almacenaje de textos romancísticos y para las operaciones comparativas que nos interesa realizar. Ya con limitar la extensión máxima de una entrada (récord) a cuatro mil y pico caracteres (e. g. *dBASE III Plus, R:BASE System V, Paradox*), se nos hace imposible en muchos casos almacenar en un solo récord el texto entero de un romance junto con todos sus datos informativos, códigos analíticos y observaciones relevantes. Peor aún resulta el límite de 255 bytes como extensión máxima de los campos internos a los récords (e. g. *dBASE III Plus, Paradox*), una limitación que hace imposible registrar observaciones algo pormenorizadas, listas de todos los títulos por los que se conoce un romance o con los que se contamina un texto, etc. Por si esto no bastara, algunos de los DBM más potentes y fáciles de usar limitan severamente el número de campos sorteables, o no permiten hacer índices compuestos.[3]

Si por las razones ya citadas la falta de un DBM apropiado nos priva de un medio idóneo para facilitar tareas en principio tan sencillas como la transcripción, almacenaje, reorganización y publicación de nuestros materiales primarios, la ausencia resulta más grave en lo concerniente al estudio de esos materiales a partir de sus datos informativos y analíticos. Sin embargo, teniendo en cuenta la enorme utilidad de un DBM relacional, su asequibilidad, rápida difusión por el mundo entero y su versatilidad de uso (capacidad multiusuario), y sabiendo, además, que falta poco tiempo para que todas las restricciones que nos incomodan en sus versiones PC sean superadas, lo que conviene ahora investigar es cómo aprovechar mejor la capacidad del microordenador de realizar, potencialmente sobre miles y miles de textos, un sin fin de operaciones sincrónicas y diacrónicas. Tras los sorteos, tabulaciones y análisis correlacionales de todas aquellas variables que pudieran parecernos relevantes para explorar la reelaboración poética tradicional, ¿cómo interpretar los resultados?, ¿cómo hacer inteligibles los números que perfilen quizás importantes transformaciones?, y ¿cómo hacer eficaz su divulgación entre los interesados?

Evidentemente, la única solución factible también para esto son los productos comerciales. Los recientes avances tecnológicos en la capacidad gráfica de los ordenadores personales llevó en el espacio de unos meses a la creación de una rica gama de *software* para aplicaciones gráficas que, junto con periféricos que los apoyan, han proporcionado a los

[3] La competición que supone la reciente aparición de productos muy versátiles para el procesamiento de datos y textos en el Macintosh (e.g. *Hyper Card*) sugiere que no tardarán en aparecer unos DBM igualmente potentes y flexibles para sistemas DOS (o, por lo menos, para el nuevo sistema operativo de IBM [OS]). De hecho, *Oracle*, un DBM disponible ya en el ambiente micro, parece superar la mayoría de las restricciones mencionadas arriba.

medios científicos e industriales un nuevo medio de traducir los resultados de sus análisis a imágenes visuales facilmente comprensibles. Entre este nuevo software se encuentran unos cuantos sistemas confeccionados especialmente para la cartografía temática, capaces de dibujar en mapas en la pantalla del ordenador y de reproducirlos en papel, en láminas y en forma de transparencias y fotografías con impresoras, plotters y otros dispositivos. La función principal de este software cartográfico es superponer datos (estadísticos, demográficos, relativos a la actividad de mercados, etc) encima de los contornos físicos o políticos de un mapa a fin de revelar tendencias y relaciones geográficas. En sus aplicaciones típicas estos programas sirven, por ejemplo, para identificar mejores rutas de transporte público, y averiguar dónde enfocar los recursos de una campaña política a partir de sondeos de opinión pública. Pero al ser capaces de fusionar información geográfica con datos informativos y estadísticos y de dar representación gráfica a los resultados de operaciones comparativas entre diferentes conjuntos de datos, estos programas tienen en principio aplicación al estudio del Romancero, para el cual, según ya se indicó, precisamos de un medio adecuado de incorporar a los análisis los criterios geográficos y temporales relevantes.

De los sistemas cartográficos disponibles para los PC, *Atlas Graphics* (actualmente en versión 2.1) es el más completo y el único que nos puede valer, ya que ninguno de estos productos proporciona de momento mapas en que se detallen más que contornos nacionales (salvo para EEUU) y sólo *Atlas* permite al usuario importar, además de ficheros de datos, mapas digitados, preparados con otro software comercial. Con un programa del mismo sistema *Atlas* («Map Edit») y una tabla de digitar, el investigador puede crearse sus propios mapas configurándolos con los detalles que más le convengan para su aplicación. Pero esta tarea, aún limitada a las principales fronteras políticas de la Península Ibérica, resulta muy laboriosa.[4] Además, ya sabemos que para poder trazar y proyectar sobre un mapa procesos como la transformación léxica, léxico-sintáctica, semántica y funcional de versos o hemistiquios invariantes, o la propagación de motivos y fórmulas, o las tendencias evolutivas en el uso de las diferentes modalidades de discurso, o la contaminación intertextual, entre otros muchos, hace falta poder identificar las tradiciones locales. A menudo sólo cuando se comparan los datos pertinentes de un área reducida con los de las pequeñas áreas contiguas (así como con otras más distantes), resulta posible percibir los comportamientos distintivos que denucian una transformación.

Para España la solución al problema de un mapa adecuado nos la proporciona el Instituto Geográfico Nacional que generosamente nos ha facilitado en cinta magnética un mapa de líneas límites de los terminos municipales del país (en proyección U.T.M. y a escala 1:1.000.000). Una vez reestructurado, convertido a una de las proyecciones compatibles con *Atlas* y reducido un tanto el número de puntos que definen los contornos municipales

[4] En mis primeros ensayos, sólo llegué a digitar los contornos provinciales de España. Con este mapa, al que agregué los ríos, ciudades capitales de provincia y otros datos principalmente informativos hice la presentación en el Coloquio. Considerando la limitada utilidad de semejante mapa para representar cartográficamente los resultados de operaciones comparativas realmente interesantes, y por razones que explico más adelante, he preferido prescindir aquí del material preparado para aquella ocasión. Como indiqué al principio, me ha parecido más útil sugerir algunas posibles aplicaciones del sistema *Atlas* al Romancero tradicional.

(para que sea factible su uso en el ambiente micro), este conjunto de datos gegráficos podrá generar automáticamente en *Atlas* los contornos de ayuntamientos, partidos y provincias así como el nacional.[5]

Para comprender cómo funcionan los programas cartográficos para microordenador y así entrever sus posibles aplicaciones al estudio de nuestro modelo de discurso poético oral, se resumen a continuación las operaciones básicas de los tres componentes fundamentales de *Atlas Graphics*.

Con «Atlas», el programa principal, se realizan todas las operaciones necesarias para producir una representación cartográfica de unos datos. Con ello se elige primero, de entre losmapas archivados, el que corresponde al área geográfica que interesa y, a partir de unos menús, se seleccionan luego: a) el tamaño y la orientación deseados para el mapa; b) un color para cada uno de los rasgos físicos a reproducir (el no elegir ningún color de los 16 colores disponibles tiene el efecto de suprimir contornos u otros rasgos físicos no deseados en la proyección del mapa); c) el fichero de datos y la variable que se quiere representar; d) el modo de representar los datos (tipo densidad de puntos o sombreado), el número, tipo y color de sus tramas y su correspondiente rango de valores; y, finalmente, e) los títulos, las etiquetas, comentarios y símbolos que se desea agregar en o alrededor del mapa, y el tipo, tamaño y color de los mismos. (Cada una de estas características seleccionadas puede ser almacenada por separado para su futuro uso con otros mapas, con lo que no hace falta redefinirlas para cada representación cartográfica de datos). Este conjunto de selecciones produce un mapa temático que puede ser proyectado en la pantalla, almacenado y reproducido en papel (o en otro medio). En el caso de recurrir a áreas geográficas que subdividen el país en miles de pequeñas entidades, la imagen del conjunto ofrece una visión global de la variante analizada, pero para percibir mejor la relación entre unas y otras localidades, conviene acudir al zoom para conseguir una vista esquemática de cualquier zona o pequeño rincón del país. Con *Atlas* también existe la posibilidad de superponer una variable encima de otra (con *overlay*) para revelar la relación que puede haber entre ellas.

El segundo componente del sistema, «Boundary Edit», es el que se utiliza para importar mapas digitados con otro software (o para exportarlos). También sirve para crear mapas compuestos, reuniendo en una lista los ficheros de datos geográficos relativos a diferentes rasgos topográficos (fichero del contorno nacional, fichero de contornos provinciales, de ayuntamientos, de ríos, de cordilleras, etc). Al crear unas cuantas listas que suman diferentes combinaciones de estos rasgos geográficos, se puede seleccionar directamente en «Atlas» la combinación más apropiada para un determinado análisis.

Para crear y modificar cualquier fichero de datos y para importarlos de un fichero ASCII o de un DBM se recurre al tercer programa, «Data Edit». Los ficheros de datos de *Atlas Graphics* se conforman al típico formato de la hoja electrónica de cálculo. Los datos relativos a las diferentes áreas geográficas (enumeradas en fila) se almacenan como variables discretas (valores numéricas en columna) sobre las que se pueden ejecutar diversas operaciones matemáticas. Por la complejidad de la estructura de datos informativos y analíticos

[5] Aunque no lo he comprobado, lo más seguro es que mapas digitados en proyección U.T.M. (por derivarse de los mapas aéreos militares) existen también para una mayoría de los países con tradición romancística.

del Romancero y por las limitaciones de la hoja de cálculo de «Data Edit», conviene realizar ciertos análisis de variables simples y complejas con un DBM u otro software estadístico y sólo después importar los valores resultantes, incorporándolos como variables en un fichero de datos de *Atlas*.

Por supuesto, los mapas más interesantes que se podrían generar con *Atlas* a partir de un gran corpus de romances serían aquellos en que se proyectaran los diferentes valores de una o más variables complejas, de tipo analítico. Así se podría, por ejemplo, reproducir un juego de mapas en que se representara las relaciones de afinidad narrativa entre todas las versiones de un romance, como aquellos que, con un sistema cartográfico y unos medios de imprimir más primitivos, hice hace doce años a fin de estudiar la transformación diacrónica y sincrónica del romance de *La Condesita* (Petersen 1976, 190-284; 1979, 167-228). Bastante más sencillo, en principio, pero muy revelador, sería producir mapas en que se perfilasen procesos y fenómenos como, por ejemplo, los referidos más arriba: la propagación de ciertas fórmulas poéticas (y, al tratarse de un solo romance, la frecuencia con que se emplean en determinados momentos de la narración), la contaminación intrafabulística de fórmulas y secuencias narrativas enteras, la relativa frecuencia con que, en las diferentes áreas de la tradición, se sustituyen unas fórmulas o segmentos de intriga por otras funcionalmente equivalentes, o bien, el uso de las invocaciones para empezar o concluir la recitación de los romances.

El número de operaciones comparativas de interés que podrían beneficiarse de una representación cartográfica que nos ayudara a interpretar los datos es casi infinito, pero también es cierto que en su mayoría estas operaciones requieren un análisis previo de los textos. Es decir, exigen que hayamos previamente agregado una serie de códigos analíticos que identifiquen estas fórmulas, secuencias e invocaciones. Pero aún antes de llegar a esta etapa del estudio del Romancero, la simple transcripción y almacenaje electrónicos de los textos, acompañados de sus habituales datos informativos, supone ya la realización de un trabajo sumamente exigente y laborioso que no hay por qué despreciar. Resulta perfectamente posible en esta fase previa (la actual) generar a base de estos datos, gran número de mapas de enorme utilidad para nuestra comprensión de la tradición romancística y su evolución. Una gran mayoría de los textos que se transcriben están identificados por su título, asonancia, lugar de procedencia (para España, el ayuntamienteo, partido judicial y provincia al que pertenecen), la fecha de su recolección, el nombre del informante y su edad, los nombres de los colectores, las publicaciones en que han aparecido, etc. En el caso del banco de datos romancísticos que desde hace años se viene preparando en el Seminario Menéndez Pidal a partir de las colecciones del Archivo Menéndez Pidal y del propio SMP (el AIER), junto a la transcripición del texto siempre se registra además, en campos separados, los títulos de otros romances que «contaminan» el texto, los estribillos, los *incipit*, los versos finales, la colección a que pertenece, si se cantó o se recitó, si existe grabación de su música, si es versión fragmentaria, y el número de hemistiquios que contiene (véase la comunicación de Bautista, de la Campa y Manzanera en estas *Actas*). Estos datos informativos pueden ser usados directamente por *Atlas* para hacer mapas. Entre saber que existen cien, doscientas o quinientas versiones peninsulares de un determinado romance y ver en el mapa dónde esas versiones están (es decir, de dónde proceden), hay mucha diferencia. Además de proporcionar inmediata-

mente una visión global de la distribución de las versiones conocidas de un romance, (o de veinte, treinta o cien romances: los épicos, los carolingios, los de tema incestuoso, por ejemplo), esa misma operación puede repetirse en una serie de mapas en que se proyecta la distribución en diferentes períodos históricos a fin de reconstruir la historia de la recolección.

Termino esta comunicación enumerando, ya sin comentario, algunas de las posibles aplicaciones de *Atlas Graphics* al estudio del Romancero tradicional, todas realizables con los datos que normalmente acompañan a toda versión transcrita. Se invita al lector a completar esta lista con su propia *«wish list»* de aplicaciones (que mucho me gustaría llegar a conocer). Para algunas de estas aplicaciones, convendría proyectar los valores resultantes con el sistema de sombreado (usando seis u ocho o más tramas para representar los diferentes rangos de valores); para otras sería más eficaz recurrir a un mapa tipo densidad de puntos (un punto iguala una ocurrencia, por ejemplo). Naturalmente, cuanto mayor sea el número de textos poéticos que sirvan de base al cálculo, más interesante y más válido será el resultado. He aquí mi lista: el repertorio romancístico de las diferentes áreas geográficas (y en diferentes épocas de recolección); la amplitud media del reportorio de los informantes y la edad media de los mismos (y en diferentes épocas); la proporción de versiones cantadas (y en diferentes épocas); la proporción de textos recogidos que son fragmentarios; el área de difusión de romances hexasilábicos y, en casos de coexistir versiones hexasilábicas y octosilábicas, la relativa vitalidad y fuerza expansiva de cada tipo; la extensión media de uno o de todos los romances (y en diferentes épocas); el uso de ciertos *incipit*, estribillos e invocaciones; las veces que un determinado romance contamina a otros (y a cuántos); la relativa frecuencia de textos contaminados; la actividad recolectora de los más famosos colectores del pasado (en conjunto y por años), etcétera, etcétera... Esto no es soñar; es un proyecto realizable con el tiempo, algún esfuerzo y también algún dinero. ¿No sería hermoso poder presentar algunos resultados de todo lo que se puede hacer en el V Coloquio Internacional del Romancero?.

Obras citadas

Suzanne H. Petersen. 1976. *El mecanismo de la variación en la poesía de transmisión oral: Estudio de 612 versiones del romance de "La Condesita" con la ayuda de un ordenador*. Ph. D. diss., University of Wisconsin-Madison, 1976, 2082 pp; *DAI*, 37, 1010A-1011A.

_____. 1979. «Computer-generated Maps of Narrative Affinity». *El Romancero hoy: Poética, 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis*. Eds. D. Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: CSMP-Univ. of California-Gredos, 403 pp.

_____. 1987. "In Defense of *Romancero* Geography". *Oral Tradition*. 2:2-3 (May-October). Ed. Ruth House Webber. Columbus Ohio: Slavica. Publishers, Inc., 472-513.

El proceso de un romance

Mariano de la Campa
Juan Bautista Crespo Arce

Pretendemos en esta comunicación mostrar algunas ventajas de la utilización de medios de tipo informático en el procesamiento de romances de la tradición oral moderna.

A lo largo de los últimos años, un grupo de investigadores, en el que nos hemos integrado, ha venido aplicando estas nuevas tecnologías en un proyecto dirigido por Diego Catalán y Suzanne Petersen para el estudio de los ricos fondos documentales del *Seminario Menéndez Pidal*. La idea empezó a fraguarse a principios de los años 70, y en su primera etapa culminó con la elaboración, por parte de Suzy Petersen, de su tesis doctoral (1976), en que estudió el romance de *La Condesita* con la ayuda de un ordenador. En el año 1984 se instalan en el *Seminario Menéndez Pidal* (Madrid) los primeros ordenadores y es entonces cuando cristaliza el proyecto de crear un archivo electrónico sobre el Romancero lo más amplio posible.

Desde el principio nos dimos cuenta de que el manejo de datos con estos sistemas podría representar, respecto a los métodos de archivación y análisis tradicionales, unas ventajas extraordinarias. Mostrar esas ventajas, en lo que se refiere al procesamiento de un texto desde que se recoge hasta que se ofrece al investigador, es lo que vamos a intentar en esta ponencia. Para ello comenzaremos contraponiendo los diferentes tipos de archivación hoy día existentes en el *Seminario Menéndez Pidal*: de un lado el «tradicional» constituido por el *Archivo Menéndez Pidal* (*AMP*), de otro el *Archivo Sonoro del Romancero* (*ASOR*), y por fin el *Archivo Internacional Electrónico del Romancero* (*AIER*).

Descripción de las colecciones 1900-1951

El archivo de textos romancísticos acopiados por María Goyri y Ramón Menéndez Pidal se inicia en el último año (1900) del siglo pasado y los primeros años de este siglo. Con sus primeras encuestas personales se inauguraba lo que es hoy día la colección más importante de romances de tradición oral en las lenguas hispánicas.

El *Archivo* está compuesto por varias colecciones, los textos más viejos proceden del siglo XIX aunque entraron en él en época posterior:

- Copia de los primeros textos españoles de tradición oral moderna recogidos en Sevilla el año 1825 por Bartolomé José Gallardo (copias que fueron cotejadas con los originales por María Goyri en 1919).
- Copia (a veces, fotocopia) de romances coleccionados a fines de siglo por M. Aguiló en Cataluña (hacia 1853).
- Los originales de los textos reunidos por Amador de los Ríos (en torno a 1860).
- Los originales de los textos recogidos por Juan Menéndez Pidal desde 1865.

La colección se irá progresivamente nutriendo a lo largo de la primera mitad del siglo XX con textos no sólo reunidos por el matrimonio Menéndez Pidal, sino por sus familiares, amigos, discípulos, colaboradores y corresponsales (José Benoliel, Manuel Manrique de Lara, Eugenio Silvela, Dan S. Albachary, Michael Molho, Max Leopold Wagner, Mariano H. Cornejo, Julio Vicuña Cifuentes, José Ramón Lomba y Pedraja, Luis Maldonado, Gerardo Jaime Núñez, Rafael García Plata, Tomás Navarro Tomás, Américo Castro, Federico de Onís, Matías Martínez Burgos, Alfonso Hervella, Alejo Hernández, el padre Oviedo, Aurelio del Llano, Aurelio M. Espinosa, Juan Marqués Merchán, Francisco Salado, Josefina Sela, Eduardo Martínez Torner, Jesus Bal, Gloria Giner, Federico Garcia Lorca, Juan Tamayo y Francisco, Aníbal Otero, Ventura Gassol, Higinio Anglés, Pere Bohigas, Juan Tomás, R. Patxot i Jubert, Manuel Muñoz Cortés, Agustín Espinosa, Manuel García Blanco, María Luisa Sánchez Robledo, Felisa de las Cuevas, María Sánchez Arbós, Alvaro Galmés, Diego Catalán, Magdalena Rodríguez Mata, Angeles Gasset, Olivares Figueroa, J. Pereda Valdés y otros). Gracias a ello, el «Archivo Menéndez Pidal» atesora hoy en día textos en todas las lenguas ibéricas, procedentes de las más diversas ramas de la tradición.

Organización de los materiales

El matrimonio Menéndez Pidal, desde el momento mismo de la creación de su archivo, a medida que las versiones iban llegando a su poder, organizó el corpus por temas. Las distintas colecciones fueron disgregadas y sus textos se distribuyeron en las carpetas temáticas (a veces las versiones conservan una numeración y sabemos cuál fue su orden original en la colección de donde proceden). Así muchos cuadernos en que las recitaciones recogidas por un colector se hallaban reunidas fueron deshojados para su reordenación. Es típico el caso de la colección de textos gallegos de Alfonso Hervelha: La copia enviada al matrimonio Menéndez Pidal fue, como todas, disgregada; en cambio en el Museo de Pontevedra se conserva otra análoga con su estructura original. La ventaja de guardar agrupadas todas las versiones de un mismo romance, sea cual fuera su procedencia geográfica, era la de poder disponer en cualquier momento del corpus para estudiarlo como un conjunto. Pensemos que ya en 1909 el matrimonio Menéndez Pidal contaba con un rico archivo romancístico, pues un cómputo realizado entonces por Menéndez Pidal, al preparar sus conferencias para la Hispanic Society de Nueva York, arrojaba la cifra, sorprendente para la época, de 1500 versiones, procedentes de muy diversos espacios geográficos.

La procedencia geográfica de los textos se hacía constar sistemáticamente en los originales redistribuidos y en unas listas por regiones y provincias archivadas aparte.

También se consignaba la colección de donde procedían, aunque, a veces, se daba por obvio el colector en vista de su bien conocida caligrafía.

Tratamiento del material

Por lo que se refiere al proceso de recogida de los materiales, debemos subrayar que el proceso estaba sometido a unos condicionamientos invitables en la época. El acto de la recolección del romance oral y la transcripción de su texto estaban unidos en uno sólo. Por lo tanto la fijación del texto sobre el papel se realizaba ya en los «originales de campo». Los investigadores posteriores han mostrado siempre un respeto reverencial por esos originales manuscritos frente a los posibles textos retocados al ser copiados «en limpio». Pero no puede olvidarse que al mismo tiempo que se fijaba un texto podían fijarse también cierto tipo de errores, como malas audiciones y, por lo tanto, malas transcripciones. Por otra parte, interesa resaltar que en las colecciones antiguas del Archivo las versiones tienden a ser mucho más completas que las recogidas en la actualidad. Ello puede deberse, claro está, al «mejor» estado de la tradición en tiempos pasados; pero, a la vez, creemos que se relaciona también con el propio proceso de recolección y fijación del texto al que nos venimos refiriendo: la posibilidad de «correcciones sobre la marcha» era mucho mayor, puesto que se agrupaban en un mismo momento las labores de recolección, transcripción y hasta de crítica textual. Con la utilización de nuevos medios técnicos estos procesos se irán fragmentando en etapas cada vez más independientes y especializadas.

En la actualidad el *AMP* es un archivo que se puede considerar cerrado para mejor diferenciar sus «viejos» fondos de los coleccionados con posterioridad a la muerte de don Ramón.

EL ASOR

El *ASOR (Archivo sonoro del romancero)* tiene como base los materiales grabados, recogidos en las encuestas organizadas por el Seminario Menéndez Pidal, incorporando ya al proceso de la recolección nuevas tecnologías. Representa, por tanto, un cambio total, respecto al *AMP*, tanto en el modo de obtención de los textos como en el soporte material en que éstos quedan fijados. Las cintas grabadas en las encuestas, debidamente organizadas y clasificadas forman el *ASOR*. Sólo como anejos al *ASOR* se han incorporado textos transcritos sin el testimonio de las correspondientes grabaciones.

Descripción de las encuestas

Desde el año 1977 el Seminario Menéndez Pidal ha realizado las siguientes encuestas:

- Encuesta Norte 77: Santander, Norte de Palencia, Norte de León, Sanabria (Zamora) y Ancares (Lugo).
- Encuesta Sur 78: Sierras de Cazorla y Segura (áreas contiguas en Albacete, Murcia, Jaén y Granada).
- Encuesta Norte 79: Fornela, Laciana y el valle alto del Sil.

- Encuesta Norte 80: Noroeste y oeste de León, oeste de Asturias, (con breves incursiones en Orense, Zamora, y Segovia).

- Salamanca-Zamora 81: Noroeste de Salamanca, y sureste de Zamora.

- Encuesta Norte 81: Noroeste de Zamora, suroeste de León y sureste de Orense.

- Encuesta Ciudad Real 82: oeste de Ciudad Real, con incursiones en el noroeste de Córdoba y este de Badajoz.

- Encuesta Segovia 82: Segovia.

- Encuesta Noroeste 82: Noroeste de Orense y sur de Lugo, con incursiones en el suroeste de León.

Las notas sobre las encuestas que siguen se ofrecen por vez primera en este trabajo, por lo que damos una información algo más detallada sobre ellas:

- Encuesta Galicia 83: Norte de Lugo y norte de la Coruña y este de Pontevedra. Se realizó durante los días 10 al 16 de julio, recogiéndose 92 cintas, un número aproximando de 155 temas diferentes; estuvo formada por 27 recolectores que entrevistaron a un total de 350 informantes. Los lugares visitados entre pueblos, parroquias y aldeas fueron un total de: 40 en Coruña, 4 en Pontevedra, 160 en Lugo y 3 en la zona leonesa-asturiana de habla gallega. El número de versiones recogidas fue de 1920.

- Encuesta Castilla 84: Burgos, este de Palencia, oeste de Soria y oeste de Logroño. Entre el 9 y el 12 de julio. 46 cintas, 120 temas (entre ellos una versión excelente del importante y escaso *Espinelo*). 15 recolectores, que visitaron a 200 informantes en 70 localidades, recogieron unas 250 versiones.

- Encuesta León 84: Sur y este de León. Del 29 de noviembre al 2 de diciembre. 22 cintas, 10 recolectores y 66 informantes en 26 pueblos, con un total de 270 versiones recogidas.

- Encuesta La Gomera 85: Distrito de Vallermoso. En el mes de febrero. Se recogieron 3 cintas con unas 30 versiones, entre ellas una del romance *El Cid pide parias al moro*.

- Encuesta León 85: Por toda la provincia de León. Ocupó doce días en los meses de junio y julio, en los cuales se recogieron 219 cintas. Participaron unas cuarenta personas, transportadas en 10 coches que recorrieron 360 pueblos, en los cuales recogieron un total de 4250 versiones.

Durante todas estas encuestas se ha obtenido un total aproximado de 850 cintas, lo cual representa unas 16.000 versiones, actualmente transcritas, en primera audición, en un 80%.

Organización del material

Las cintas, una vez grabadas, son sometidas a los siguientes pasos de organización en el *SMP*.

1. Se duplican, con el fin de evitar que el manejo repetido deteriore los originales.

2. Se organizan en carpetas codificadas (llamadas por nosotros «carpetas de campo»), en las cuales se indica: a) el número del equipo colector, b) la fecha de la recolección y el número de cintas grabadas ese día por el equipo, c) las localidades encuestadas, d) los componentes del equipo y e) el nombre de la encuesta. También se incluyen los apuntes de campo manuscritos.

3. Se transcriben las recitaciones: cada versión lleva el código identificador de «la carpeta de campo», más los datos del equipo, el número de la cinta en la que se encuentra grabada, la cara y el lugar que ocupa en la misma. Además se elaboran cabeceras que informan sobre: Nombre de la Encuesta, localidad, ayuntamiento, antiguo «partido judicial» (según la ordenación del s. XIX, más significativa que la actual), provincia, datos de recolectores. Estas transcripciones, así organizadas, se integran en el *Archivo de Nuevas Encuestas Romancísticas* (*ANER*). Tanto el *ANER* como el *ASOR* son archivos abiertos a colaboraciones externas al Seminario y a ellos se han incorporado versiones facilitadas por Julio Camarena, Joanne B. Purcell, José Manuel Fraile, Judith Seeger, etc.

Cada «carpeta de campo» transcrita da lugar a una carpetilla de trancripciones, con lo que la organización de los textos trancritos depende del orden de grabación en la cinta. Cuando la información que queramos utilizar no corresponda a esta organización, por ejemplo, si se desean localizar temas, o recitadores, o combinar información de distintas encuestas, será preciso crear nuevos ficheros que permitan una diversa archivación de los materiales. El trabajo adicional que supone la elaboración de esos ficheros sólo se eliminará cuando todas las versiones del *ASOR* sean incorporadas a un Archivo Electrónico.

La enorme ventaja de *ASOR-ANER*, frente al archivo manuscrito del pasado, es la posibilidad de volver a reoír las cintas, es decir, de volver a «asistir» (aunque pasivamente) al acto mismo de la recitación. El proceso de recolección que en el pasado identificaba el acto de la recolección con el de la «creación» del texto escrito o trancripción, sufre en la actualidad un cambio sustancial: el acto de recolección de la versión oral y el de su transcripción o fijación por escrito se convierten en dos momentos claramente diferenciados.

AIER

La posibilidad y ventajas de utilizar computadores electrónicos en el análisis crítico de los textos romancísticos fueron ya objeto de una exposición de Diego Catalán en el Congreso de Salamanca, y subsecuentemente desarrollada durante el comienzo de la década de los 70 desde la Universidad de California, San Diego, por Suzanne Petersen y el propio Catalán.

En cuanto al procesamiento de textos se inició al final de esa misma década, con base en el Seminario Menéndez Pidal, como parte de un proyecto «Description, Editing and Analysis of the Pan-Hispanic Romancero as a Model of Open-Strutured Narratives» presentado por Diego Catalán y un equipo internacional de investigadores al «National Endowment for the Humanities», que ha recibido además el apoyo de diversas instituciones españolas. En ese proyecto se pretende aprovechar las nuevas tecnologías para la creación de un «Archivo Internacional Electrónico del Romancero oral pan-hispánico» (*AIER*). Como una muestra de lo que ese archivo pretende ser en el año 1982 se imprimieron dos tomos de la serie «AIER-Textos» en que se publicaron todas las versiones recogidas en la «Encuesta Norte-77» tras haber sido introducidas en el «Archivo Electrónico», precedidos de una introducción bilingüe (en español e inglés) explicativa del alcance y propósitos del *AIER*. El objetivo final del «Archivo Electrónico», tal como ya entonces se anunció, es la creación de un banco de datos internacional lo más amplio posible, que contenga cuantas versiones sea posible reunir de los romances de tradición oral en cualquiera de las lenguas de la Península Ibérica.

En el *AIER* van siendo actualmente integradas las versiones procedentes del *ASOR* (a través de las transcripciones del *ANER*), junto con las procedentes del *AMP*. El banco está abierto a la colaboración externa: cualquier colección depositada en el Seminario Menéndez Pidal será, eventualemente, incorporada al mismo para su más fácil manejo por una diversidad de investigadores.

Las ventajas que reporta el utilizar ordenadores para la creación y manejo de un archivo son evidentes. En nuestro caso, la característica más notable será el carácter «abierto» de los documentos almacenados, ya que tras haberlos incorporado a él en una primera trancripción que permita su identificación y manejo, subsiguientemente serán objeto de todo tipo de «mejoras», según los investigadores vayan haciendo en ellos correcciones a la transcripción y según vayan incorporando en la «entrada» toda clase de datos supletorios que interese consignar. Gracias a ello los investigadores usuarios del *«AIER»* contarán con una base de trabajo perfeccionada por todos sus predecesores. Estas mejoras se deberán algunas veces a la crítica interna (corrección de la puntación, interpretación más acertada del diálogo, etc.), pero más a menudo serán el resultado de una revisión de la documentación en las etapas anteriores de la cadena de procesamiento del romance.

Sin embargo, las ventajas primordiales del método de archivación son de tipo más general. Los ordenadores, incluso los de carácter «personal», ofrecen ya enormes posibilidades para el manejo eficaz de grandes cantidades de información. Es, pues, posible integrar en un sólo banco de datos prácticamente toda la información existente sobre el campo de estudios del romancero y ofrecerla a los más variados especialistas en forma fácilmente accesible. En el *«AIER»* podrán tener cabida todas las versiones del *Archivo Menéndez Pidal*, todas las recogidas en las sucesivas encuestas del (*ASOR*), todas las versiones inéditas puestas a disposición del mismo por instituciones o investigadores aislados y todos los textos ya publicados en libros, revistas, etc. Es un problema de tiempo y dinero. Si se consiguen se logrará algo fundamental para el estudio de los textos de trasmisión oral: el manejo conjunto de toda la información.

Evidentemente, para que el manejo de enormes cantidades de información sea practicable es necesaro disponer de medios de reordenación de la misma. Estos medios es, precisamente, lo que los sistemas informáticos pueden proporcionar. La enorme ventaja de un archivo electrónico sobre uno de carácter tradicional no es tanto el tener reunidos en un espacio mínimo todos los datos, sino el poder acceder fácilmente a cualquier punto del archivo, extrayendo de él la información que en un momento dado se precise. El material se incorpora al ordenador usando para ello un simulador de una base de datos, lo cual facilitará todo tipo de operaciones de reordenación, subagrupaciones, elaboración de índices, etc. En contraste con los archivos «tradicionales» (tanto el *AMP* como el *ASOR*, que tienen reunida la información en un orden secuencial determinado e inmutable), el *AIER* podrá disponer de cuantas ordenaciones quepa imaginar (temática y geográfica, por recitadores, por fechas de encuesta, por recolectores, por primeros versos,etc.). Así sera innecesario la elaboración de ficheros fundados en criterios particulares de ordenación. A la vez, el *AIER* facilitará, que las encuestas conserven su autonomía e integridad (frente a la disgregación que exigía en el pasado la ordenación en el *AMP*), pues no afecta a su manejo el orden en el que hayan sido integradas en el banco.

Una ventaja más, sin duda interesante, es la que se podrían realizar consultas al banco de datos desde cualquier lugar del mundo «via modem» (modulador-demodulador), sistema que posibilita el uso de los canales telefónicos normales para la comunicaión entre ordenadores. La información podrá ser transmitida de modo instantáneo a un coste realmente bajo.

Con todo esto se conseguirá en el futuro algo que desde hace tiempo se viene buscando: la mayor apertura de los fondos del *Seminario Menéndez Pidal*. En efecto, los ingentes datos sobre el romancero oral moderno reunidos en este centro desde que Menéndez Pidal comenzó sus investigaciones se convertirán en algo fácilmente accesible para cuantos investigadores estén interesados. Con ello el campo de estudios sobre el romancero se verá, sin duda ninguna, beneficiado.

Otra ventaja de la archivación electrónica consiste en la posibilidad de editar la información reunida mediante programas de fotocomposición. Frente a las ediciones tradicionales en que el original sólo es renovable en sucesivas ediciones, que exigen una nueva composición, la edición con ayuda de ordenadores permite la actualización del texto sin necesidad de una nueva composición, pues cada estadio superado representa, en potencia «una nueva edición». Los textos romancísticos conservan así algo que nos recuerda su vida tradicional, la capacidad de una continuada renovación perfeccionadora.

O romance popular sagrado «O rico avarento»: tradição peninsular e conotação com a balada «Dives and Lazarus»

María Aliete Farinho das Dores Galhoz

Antes de 1960 fiz, sem gravador, uma pequena pesquisa, heteróclita, na minha aldeia (Boliqueime, concelho de Loulé) e no sítio de Val'Judeu (concelho de Loulé) a fim de recolher material linguístico, era esse o primeiro objectivo, e, ao mesmo tempo, o que pudesse de testemunhos de literatura popular de veiculação oral. Nessa breve e assistemática busca, feita quase exclusivamente no meu meio familiar ou muito próximo, recolhi contos, décimas, orações, um prolóquio precioso de um auto de Natal, cantigas e algum material romancístico, não muito abundante mas interessante pela memória e semantismo conservadores que apresentava. Tanto Boliqueime e seus arredores, como o sítio de Val'Judeu, que lhe fica a uma légua de distância para nascente, eram então zonas ainda isoladas, fazendo parte do que se pode chamar um «arrière-pays», extremamente ricas de sinais culturais de longa tradição e com raízes muito antigas de povoamento e características. Provas dessa riqueza, discreta, (o modus vivendi, que ainda integrei, era de grande recato e gravidade), mas abundante, dá, no campo romancístico, por exemplo, a recolha feita por Francisco Xavier d'Athaíde Oliveira e inclusa no seu *Romanceiro e Cancioneiro do Algarve (lição de Loulé)* publicado em 1905. Descaracterizada, aos poucos, e hoje aceleradamente, por um turismo devorador e indiscriminado, esta zona deu, contudo, ainda um contributo apreciável na minha pequena recolha anterior a 1960 -antes do surto do investimento turístico macrocéfalo agora aí implantado- e, ao longo de anos, desde a primeira prospecção feita em 1955, até às mais recentes, 1984, 1985, em repetidos momentos de trabalho de campo, nos resultados riquíssimos, posso dizê-lo, do investigador notável que é o Professor Dr. Manuel Viegas Guerreiro, também natural do concelho de Loulé e duma zona conservadora da meia-serra. Esse acervo aturado de material que foi recolhendo poderá ver-se, no que refere à matéria romancística, no *Romanceiro Popular Português*, que organizei na Linha de Acção nº 4 (Recolha e Estudo de Literatura Popular de Transmissão Oral) do Centro de Estudos Geográficos da Faculdade de Letras de Lisboa,

cujo I volume está no prelo à cura do Instituto Nacional de Investigação Científica, de que dependemos.

Saliento que estas pesquisas, quer a minha (repetida depois com gravador mas com resultado, no que respeita a romances, mais enfraquecido), quer as do Professor Manuel Viegas Guerreiro, quer a do Professor Lindley Cintra, nunca se orientaram exclusivamente, nem mesmo prioritariamente em absoluto, para a colecta de romances, fossem embora os romances um dos items inquiridos sempre. Para o Professor Dr. Lindley Cintra o fulcro do seu trabalho era linguístico, para o Professor Dr. Viegas Guerreiro era etnográfico lato, e eu, trabalhando junto a ambos, un híbrido menor de uma e outra coisa; não se satisfaria uma cobertura exaustiva de romances no Algarve, de que falo, nem mesmo da região de Loulé, donde sou. Esse intento, advindo de Portugal, está a fazê-lo o Grupo de Estudos José Leite de Vasconcellos, mais jovem, e que tem vindo a realizar nestes anos 80 uma pesquisa sistemática de romances, de resultados apreciabilíssimos, e que cobrirão o país inteiro. As pesquisas no Algarve, do Grupo, levadas a cabo por Pere Ferré e por Vanda Anastácio, não sei ainda qual foi o apuramento de resultado, mas cremo-lo mais rico em cantigas e décimas, se as recolheram também, do que em romances tradicionais, mais diluídos na prática do canto e desaparecendo, desfuncionalizados, da retentiva das pessoas.

Refira-se ainda, iniciativa de resultados notáveis, o esforço de recolha de Michel Giacometti, com o apoio do compositor e etnomusicólogo português Mestre Fernando Lopes Graça, a partir dos anos 60 e de que há, entre outros, o disco do Algarve, com testamunho, cantado, de romances, saído sob a chancela dos Arquivos Sonoros Portugueses, onde Michel Giacometti reuniu um preciosíssimo acervo documental do nosso folclore etnomusical e hoje, felizmente, já património nacional.

Esta abordagem genérica afastou-se do meu objectivo central da comunicação que é a apresentação e algumas achegas para o estudo do romance religioso «Lázaro e o rico». Pareceu-me todavia, no âmbito desta área, necessário fazer este desvio como um esclarecimiento integrador. Entro agora na minha matéria exclusivamente.

Entre os textos que fui recolhendo nessa altura, como referi, antes de 1960, ouvi, recitado, não cantado, e talvez por eu o estar a escrever a par e passo, da boca de uma senhora ainda minha familiar, a tia Gertrudes Miguel, de 80 anos, num texto que reconheci como romance mas não encontrei na minha memória paralelo algum. Era um romance obviamente religioso e instintivamente aproximei-o da parábola do «homem rico» e de Lázaro. Alías a minha informadora indicou-mo como «os versos do rico avarento» e assim o titulei. Fui à procura nos Evangelhos e encontrei: S. Lucas, capítulo 16, versículos 19-31; a proveniência e a similitude eram evidentes. Para ilustrar o que digo transcrevo imediatamente aqui a versão em causa.

O rico avarento (a)

Levantou-se o pobrezinho em caso de necessidade,
Pois foi a casa do rico que esmola não lhe quis dar;
E ele, como era soberbo, os cães lhe foi assegar;
A criada, como humana, os cães lhe foi enxotar.

O rico e o pobrezinho morreram todos no dia,
O rico pela manhã e o pobre pelo meio-dia;
Do rico nasceu um fogo, um fogo infernal,
Do pobre nasceu uma fonte, uma fonte celestial.
—«Quem me dera tu, ó pobre, dares-me uma gotinha d'água,
Para eu molhar o meu dedo polegar para este fogo abrandar»
—«Deixa-te lá estar, ó rico, nesse fogo infernal,
As sobras da tua mesa nunca mas quiseste dar;
Tu, como soberbo, os cães me foste assegar;
A criada como humana os cães foi enxotar».
—«Quem me dera ir ao mundo, quem me der a lá voltar,
Para dizer aos meus filhos que nunca fizessem tal».
—«Deixa lá estar os teus filhos, acabando-se de criar,
Lá estão padres pregadores se lhes quiserem ensinar».

Nota: Cf. Ev. S:S: Lucas, [16] 19-31.
Informadora: Gertrudes Miguel, 80 anos.
Localidade: Boliqueime, c. de Loulé, d. de Faro.
Ano de recolha: anterior a 1960.
Colector: Maria Aliete Galhoz.
[Esta versão não foi cantada, foi dita]
[Sem gravador]

Naturalmente que as fontes donde dinama a assimilação popular do ensinamento religioso vem da elaboração do seu imaginário sobre as glosas dadas pelas homilias e sermões dos oficiantes religiosos, mais impressivas, por explicadas, do que da leitura directa dos textos, a que só letrados da igreja tinham praticamente acesso, ou da auditiva das «Leituras» da missa que eram feitas em latim e portanto inacessíveis, sem a homilia em vulgar, ao comum dos fiéis. Parece-me, contudo, necessário recordar o texto canónico, da Vulgata, donde advem, seja como for, a matriz desta difusão. Cito em português.

[Parábola do rico avarento]. 19. Havia um homem rico que se vestia de púrpura e linho fino, e vivia os dias regalado e esplendidamente. 20. Um pobre, chamado Lázaro, jazia ao seu portão coberto de chagas. 21. Bem desejava ele saciar-se com o que caía da mesa do rico; e até os cães vinham lamber-lhe as chagas. 22. Ora, o pobre morreu e foi levado pelos anjos ao seio de Abraão. Morreu também o rico e foi sepultado. 23. No inferno, achando-se em tormentos, ergueu os olhos e viu, de longe, Abraão, e Lázaro no seu seio. 24. Então ergueu a voz e disse: «Pai Abraão, tem misericórdia de mim e envia Lázaro para molhar em água a ponta do seu dedo e refrescar-me a língua, porque estou atormentado nestas chamas». 25. Abraão respondeu-lhe: «Filho, lembra-te que recebeste os teus bens em vida, e Lázaro somente males. Agora ele é consolado, enquanto tu és atormentado. 26. Além disso, entre nós e vós foi estabelecido um grande abismo, de modo que, se alguém pretendesse passar daqui para junto de vós, não poderia fazê-lo, nem tão-pouco vir daí para junto de mós». 27. O rico insistiu: «Peço-te, pai, que envies Lázaro à casa dos meus pais, pois tenho cinco irmãos. 28; que os previna, a fim de que não venham também para este lugar de tormento».

29. Disse-lhe Abraão: «Têm Moisés e os Profetas; que os oiçam!». 30. Replicou-lhe ele: «Não, pai Abraão, mas se algum dos mortos, for ter com eles, arrepender-se-ão». 31. Abraão respondeu-lhe: «Se não dão ouvidos a Moisés e aos Profetas, tão-pouco se deixarão convencer se alguém ressuscitar dentre os mortos».

Bíblia Sagrada, S. Lucas 16: 19-31

Num confronto rápido, que mais não cabe aqui, há a notar, entre esta versão do romance popular e a parábola de Jesus Cristo recolhida no texto do Novo Testamento, por um lado a fidelidade e por outro a translacção. A fidelidade é clara na sequência de pedir à porta do rico e ser-lhe negado, na sequência do fogo atormentador, após a morte, para o rico, e a bem-aventurança, para Lázaro (o pobre), na sequência do rico implorar de Lázaro (o pobre) a gota de água para abrandar sua ardente sede infernal. A translacção aparece na cristianização semântica da parábola, fruto da fé assim encaminhada. Jesus Cristo falava, proximamente, para judeus e sua palavra insere-se na linguagem de uma longa tradição a que a «boa-nova» se segue e junta mas não corta a raiz. Assim, é no seio de Abraão que o rico vê Lázaro repousar e é Moisés e os Profetas que são referidos na resposta do exemplo. Na versão do romance a missão de ensinamento, que deve ser ouvido, pertence aos ministros da Igreja, os «padres pregadores» que devem ensinar. As diferenças propiamente já não pertencem ao domínio da fé, em que houve translacção de via mediadora, mas à modificação de pormenores, por redução, por um lado, e por superabundância de imaginação, por outro. O rico da parábola passou, na Idade Média, a ser significado como um mau pai -daí este final popularizado em algumas vertentes da balada, neste caso o romance hispânico, como se aduz do cômputo das outras versões de que tenho conhecimento. (Veja-se nota 1).

Foi tão forte o impacto deste exemplo de Lázaro e o rico na sua projecção socio/moral no baixo-povo que se tornou figura *viva*, acreditada real, e os pobres o ergueram a seu patrono, mais ou menos confundido, um pouco, a Lázaro de Betânia, irmão de Marta e María, e que Jesus ressuscitou; mas S. Lázaro, para o povo, é fundamentalmente o Lázaro da parábola. Assim, a primeira, lancinante e catastrófica ao mesmo tempo, cruzada dos pobres à Terra Santa, no séc. XI, é feita sob a invocação de S. Lázaro e o nome de S. Lázaro era dado a hospitais-leprosarias e a hospícios que acolhiam pobres. (Veja-se nota 2). O tema é comum em todo o mundo cristão e baladas (e mistérios?) se compõem da Rússia à Anglo-saxónia (veja-se nota 3), criando, ao longo do tempo, vertentes, ou, até, modificação de personagem, mas mantendo como invariante a estrutura-núcleo de lição: punição (castigo de inferno perenal) da impiedade e prémio (bem-aventurança perenal) da piedade ou sofrimento de justo. Jesus Cristo, em algumas das tradições, passa de narrador do exemplo a personagem activo, substituindo Lázaro como mendigo pedinte e manifestando a

---

[1] Das versões do romance peninsular que compulsei 4 referem filhos (ou filhas) na fala do Rico arrependido no seu tormento, uma percentagem de 22,2. . .%.

[2] «Saint-Lazare (lieux) nombreux - au Moyen-Âge on prenait le pauvre Lazare de la parabole du mauvais riche (Lucas) pour un personnage historique et on le confondait plus au moins avec Lazare de Béthanie; on trouvait naturel de lui confier le patronage des maisons où l'on soignait les lépreux et les contagieux; à l'origine d'un lieu dit Saint-Lazare ou Saint-Ladre on retrouve presque toujours une maladrerie ou un établissement hospitalier».

Vie des Saints et des Bienheureux. . ., vol. XII, p. 511

[3] Cf. Child, nota preliminar à balada, vol. II, p. 11.

«glória», (para os caritativos), e a condenação, (para os de coração duro), com o desvendamento de si. (Veja-se nota 4).

Natural é que esta balada se tornasse querida dos cantores de rua e a anunciassem como particular mensagem aos desprotegidos da fortuna, seus quase exclusivos ouvintes. Cito o título de uma versão registada nos direitos autoriais, ou de venda, em Londres, 1583, bem significativo:

> 1757 A message of Newes sent from the highe courte of heaven sent latelie by Lazalus prince of povertie vnto all his lovinge freindes the poore distressed people here on earth & c, (Aug. 9, 1583, II, 427, Rich Jones).
> in *Index of Titles*, p 152

Na mesma coerência afectiva e social, na Península Ibérica, por toda a Hispânia, através das versões de que tomei conhecimento, todas advindas da tradição oral moderna, (não consegui comprovar nenhum texto averbado em recolhas antigas), o romance é conhecido do povo ou como oração, (veja-se nota 5), ou como romance/oração rogativo de esmola. Em

---

[4] Veja-se, por exemplo, uma versão francesa:

1
Jésus-Christ s'habille en pauvre,
l'aumône va demander:
Monsieur, qu'êtes sur la porte,
faites-moi la charité!

2
— Ah! va-t'en, coquin de pauvre!
je n'ai rien à te donner.
— Des miettes de votre table,
je ferais bien mon dîner.

3
— Les miettes de ma table,
je les garde pour mes chiens:
Mes chiens m'apportent des lièvres,
toi, tu ne m'apportes rien.

4
— Dame, qu'êtes en fenêtre,
faites-moi la charité.
— Entrez, entrez, mon bon pauvre,
un bon souper trouverez.

5
Quand le pauvre sort de table,
il demande à se coucher:
— Montez, montez, mon bon pauvre,
un bon lit frais trouverez.

6
Tout en entrant dans la chambre,
ils ont vu grande clarté:
— Oh! dites-moi, mon bon pauvre,
la lune, qui s'est levée!

7
— Oh! non, ce n'est pas la lune,
sont vos bonnes charités,
Vos bonnes ceuvres, Madame,
qui partout sont épanchées.

8
— Oh! dites-moi, mon bon pauvre,
vous me semblez Jésus-Christ?
— N'ayez pas peur, bonne dame,
je suis roi du Paradis.

9
Dans trois jours vous serez morte,
en Paradis vous irez,
Et votre mari, Madame,
en enfer ira brûler.

in *Le Livre des chansons*, pp. 252-254

[5] Cf. Pe. Firmino Martins, vol. I, p. 63

Portugal era cantado por mendigos, no Algarve, às portas das casas aonde iam pedir, após a interrogação, (que ainda conheci), à pessoa que os vinha atender de «quer que cante ou que reze?», entre outros romances e orações cantadas, como o testemunha a informação nas duas versões recolhidas no concelho de Loulé, (Algarve), pelo Professor Dr. Manuel Viegas Guerreiro. Em Espanha é semelhante a função que o romance tem, oração rogativa ritualizada, cantada em peditório religioso para o 4º Domingo da Quaresma, (veja-se nota 6), ou de estímulo à caridade para com os pobres, (identificados ao inocente sofredor Lázaro), ritualizada ou não a rogativa. Cito uma versão do romance recolhida por D. Ramón Menéndez Pidal e D. Maria Goyri, em 1903, e uma outra, também recolha de D. Ramón Menéndez Pidal e D. María Goyri, reduzida, e em que a função de pedido é claramente determinada e, até, de sentido categórico.

Texto 1

San Lázaro se hizo pobre para un buen señor servir
Y a la puerta de Recombre llegó limosna a pedir
quitate de ahi Lázaro con tus llagas y labores
que me quitas los sabores y las ganas de comer
no vengo por tus gallinas ni menos por tus capones
que vengo por las meajitas que te dejas cuando comes
tengo yo perros lebreles que los saben recojer
llama los perros lebreles y a san Lázaro morder
los perros eran humildes mas humildes que no él
de rodillas por el suelo las llagas van á lamer
quiso Dios Santa María que San Lázaro y Recombre
se murieren en un dia
por la boca de Recombre salia un fuego infernal
y de un brazo de San Lázaro sale una fuente y manar
Por Dios te pido Lázaro que al mundo me hagas volver
y a pupilos y a pupilas á todos tus casaré
con lo poco que me quede un rico hospital haré
y haiga tantas boberias como limosnas hacías
por lo poco que me distes siete años lo llorastes
y ahora lo pagarás en los profundos infiernos por toda la eternidad

— Josefa Nogales, 50 años
— Aldealengua de Pedraza, Segovia
— 14 Sept. 1904
— Col. D. Ramón Menéndez Pidal/D. María Goyri

[6] Cf. Kurt Schindler, p. 93 text.

Texto 2

Lázaro gran caballero amigo y primo de Dios
la limosna que pedimos la pedimos para Dios
La pedimos las doncellas con humildes corazones
si nos quereis ayudar generosos labradores
Lázaro salió a pedir al avariento limosna
pues como no se la dio Cristo le negó su gloria
En altas vozes decía Lázaro, Lázaro, ven
que en llama viva ne abrazo por no haberos hecho bien

Canta en Fresno (Segovia) por semana Santa el Domingo Lázaro que llamanos el 4º domingo de Cuaresma.

igual en Riaza me lo dicen (recitado en Riaza)

— Col. D. Ramon Menéndez Pidal/D. María Goyri

As variações e a fidelidade (invariante de fulcro) são suficientemente legíveis nestas versões, acordando com o que disse atrás, para que me dispense de as formalizar no pouco espaço de que disponho numa comunicação. Ressaltam por si e a esse simile me atenho aqui.

Quereria ainda apresentar, segundo esta perspectiva de fidelidade e variação ao texto novo-testamentário matriz, uma versão inglesa da balada, publicada por Child, e, segundo ele, advinda da popularizada, registrada em Londres em 1557-1578, (veja-se nota 7).

56. DIVES AND LAZARUS

A

a. Sylvester, A. Garland of Christmas Carols, p. 50, from an old Birmingham broadside. b. Husk. Songs of the Nativity, p. 94, from a Worcestershire broadside of the last century.

1 As it fell out upon a day,
Rich Dives he made a feast,
And he invited all his friends,
And gentry of the best.

2 Then Lazarus laid him down and down.
And down at Dives'door:
«Some meat, some drink, brother Dives,
Bestow upon the poor».

3 «Thou art none of my brother, Lazarus,
That lies begging at my door;
No meat nor drink will I give thee,
Nor bestow upon the poor».

4 Then Lazarus laid him down and down,
And down at Dives's wall:
«Some meat, some drink, brother Dives,
Or with hunger starve I shall».

5 «Thou art none of my brother, Lazarus,
That lies begging at my wall;
No meat nor drink will I give thee,
But with hunger starve you shall».

[7] 2293. Ryche man and poore Lazarus, of the (1557-58), I, 76, Jno. Wally, Mrs. Toy). [Perhaps Ballad of Dives and Lazarus (—614), *beg.* «As it fell out upon a day», Child, No. 56]
in *Index of Titles*, p.. 198

6 Then Lazarus laid him down and down,
And down at Dives's gate:
«Some meat, some drink, brother Dives,
For Jesus Christ his sake».

7 «Thou art none of my brother, Lazarus,
That lies begging at my gate;
No meat nor drink will I give thee,
For Jesus Christ his sake».

8 Then Dives sent out his merry men,
To whip poor Lazarus away;
They had no power to strike a stroke,
But flung their whips away.

9 Then Dives sent out his hungry dogs,
To bite him as he lay;
They had no power to bite at all,
But licked his sores away.

10 As it fell out upon a day,
Poor Lazarus sickened and died;
Then came two angels out of heaven
His soul therein to guide.

11 «Rise up, rise up, brother Lazarus,
And go along with me;
For you've a place prepared in heaven,
To sit on an angel's knee».

12 As it fell out a day,
Rich Dives sickened and died;
Then came two serpents out of hell,
His soul therein to guide.

13 «Rise up, rise up, brother Dives,
And go with us to see
A dismal place, prepared in hell,
From which thou canst not flee».

14 Then Dives looked up with his eyes,
And saw poor Lazarus blest:
«Give me one drop of water, brother
[Lazarus,
To quench my flaming thirst».

15 «Oh had I as many years to abide
As there are blades of grass,
Then there would be an end, but now
Hell's pains will ne'er be past».

16 «Oh was I now but alive again,
The space of one half hour!
Oh that I had my peace secure!
Then the devil should have no
[power».

in Child, vol. II, p. 11

Esta versão, mais extensa que os romances peninsulares que possuímos, está muito carregada do imaginário e da redundância patéticas que a Idade Média criou á volta do exemplo de «Lázaro e o Rico». Existe, por exemplo, uma escultura do séc. XII, pórtico sul da Igreja de S. Pedro, Moissac, Tart-et-Garonne, representando «o Mau Rico e Lázaro», descrita assim: «*Em cima*: o rico banqueteia-se, enquanto Lázaro morre à sua porta; a alma de Lázaro é levada por um anjo para o seio de Abraão. *Ao centro*: O rico morre e, prostrado ao peso do seu saco de dinheiro, é lançado no inferno por demónios. *Em baixo, à direita: «Avaritia»*, simbolizada por um demónio e *«Luxuria»*, simbolizada pela mulher com as serpentes».

in Cohn, ilustração nº 5;

(Veja-se, ainda, nota nº 8).

---

[8] «E no belo baixo-relevo românico que decora o pórtico da abadia de S. Pedro de Moissac, por exemplo, o homem rico é mostrado sob a aparência de um pai mau e desleixado. Toda a história do mau rico e de Lázaro é representada com uma paixão intensa, desde a cena do banquete em que Lázaro é rejeitado pelo mau rico até ao ponto em que

No entanto a fidelidade das sequências e a invariante da estrutura fulcral mantêm-se, o que é o equilibrio e igualdade na expansão pan-europeia da balada. Esta versão, aliás, talvez por fixada mais cedo, mantem uma semântica mais aproximada à imagem linguística proferida por Jesus Cristo, segundo vem em Lucas. Numa outra versão, também publicada por Child, o final é de uma construção paralelística mais estrita e encosta mais ao imaginário da Serpente/Dragão, símblo de pena demoníaca. Cito este final:

B [. . .]

11 And it fell out upon one day.
Poor Lazarus he sickened and died;
There came two angels out of heaven,
His soul thereto to guide.

12 «Rise up, rise up, brother Lazarus,
And come along with me;
Ther is a place prepared in heaven,
For to sit upon an angel's knee».

13 And it fell out upon one day
Rich Diverus he sickened and died;
There came two serpents out of hell,
His soul thereto to guide.

14 «Rise up, brother Diverus,
And come along with me;
There is a place prepared in hell,
For to sit upon a serpent's knee».

in Child, vol. II, p. 12

Não podendo alongar com uma análise comparativa formalizada o material da balada «Lázaro e o Rico» com que trabalhei, termino resumindo os items que procurei tocar na minha comunicação:

1. Derivado de parábola novo-testamentária de «Lázaro e o Rico» (Lucas, 16: 19-31) difundiu-se largamente e fundamente este exemplo na Idade Média.

2. A existência da balada é comprovada de expansão e difusão pan-europeia como elemento do seu folklore.

Lázaro exulta em Abraão, enquanto o mau rico, arrastado para baixo sob o peso do seu saco de dinheiro, é atormentado pelo demónios (il. 5). E o profundo significado emotivo que uma tal histórica tinha para as massas surge ainda mais vivo nas figuras do fundo do lado direito. Essas figuras simbolizam as paixões pelo dinheiro e a sua paixão pelos prazeres mundanos, sendo a linguagem simbólica utilizada a da demologia medieval. A paixão do dinheiro é simbolizada por um diabo masculino, enquanto a paixão do prazer é simbolizada pela mulher com as serpentes -figura que era simultaneamente a corporização visual dos desejos da carne e um demónio terrestre- [. . .]

in Cohn, p. 83

3. Cremos que é a tradição anglo-saxónica que averba os primeiros textos registrados em imprensa.

4. O romance popular hispânico só o pudemos encontrar em recolhas de tradição oral moderna mas consideramos nossa pesquisa insuficiente por falta de acesso a dados informativos satisfatórios.

Dispusemos de um corpus de uma versão portuguesa publicada e três inéditas (Arquivos de Linha de Acção nº 4, Centro de Estudos Geográficos de Facultade de Letras de Lisboa - I. N. I. C.) e com uma versão de Espanha publicada e 13 inéditas, ao que supomos, generosamente cedidas as fotocópias pelos Arquivos Menéndez Pidal (fundo D. Ramón Menéndez Pidal / D. Maria Goyri) e, ainda, das 2 versões da balada inglesa publicadas por Child, sendo as das outras colectâneas inglesas que pudemos consultar irrelevantes na reprodução dos textos.

Distribuição das versões do romance «Lázaro e o Rico, com que trabalhámos



Culto Popular de S. Lázaro en Portugal

Esmolas para S. Lázaro



Fig. 1



Fig. 2

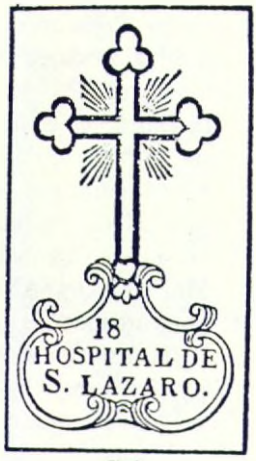


Fig. 3

Do antigo Hospital de S. Lázaro de Lisboa, costumava ir d'antes, pela casas dos habitantes, um empregado colhêr esmolas para esse estabelecimento de beneficência pública. Quando lh'a davam, entregava como lembrança dois papelinhos em que se representavam respectivamente a imagem do Santo, colorida ou não, e uma cruz vermelha posta num pedestal.

As vezes o empregado, ao chegar a uma casa, estava já tão certo da caridade dos moradores, por os conhecer, que apresentava logo à pessoa que abria a porta os papelinhos, para ela os levar para dentro, e trazer depois a esmola.

O empregado vestia de modo comum, sem trajo que o assinalasse.

Nas figs. 1 e 2 reproduzem-se dois papelinhos que representam a imagem de S. Lazaro, e na fig. 3 um que representa a cruz e uma legenda com o ano em parte em branco.

Os três papelinhos existem no Museu Etnológico por oferta d'uma Senhora que me informou de que se lembra de que as esmolas se pedian n'aquelas condiçôes, ainda por 1860 e tantos.

J. L. de V.

Bibliografía

Biblia Sacra (Juxta Vulgatam Clementina). Lucas 16: 19-31.

Bíblia Sagrada [Versão portuguesa preparada a partir dos textos originais pelos Rev. Padres Capuchinhos. Revisão e actualização das introduções, livros principais, notas e índices, levadas a efeito por uma equipa de peritos formados pelos Instituto Bíblico de Roma]. Editorial Verbo, Lisboa, 1982.

Vies des Saints / et / des Bienheureux / selon l'orde du calendrier / avec / l'historique des fêtes, par les RRPP Bénéditins de Paris. Edition Letouzey et Ané, Paris; tome XII, 1956, pp 511-527.

Boletim de Etnografia - publicação do Museu Etnológico Português dirigida por J. L. de Vasconcellos. Edição do Museu Etnológico Português dirigida por J. L. de Vasconcellos. Edição da Imprensa Nacional, Lisboa; nº 3, 1924, pp. 19-20.

Contos Populares e Lendas, coligidos por J. Leite de Vasconcellos. Coordenação de Alda Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho. Ed. Por Ordem da Universidade, Coimbra; vol. II, 1966; São Lázaro, p. 569.

Inventário da Colecção de Registos de Santos - organizado e prefaciado por Ernesto Soares. [Colecção da Biblioteca Nacional]. Ed. Biblioteca Nacional, Lisboa, 1955. S. Lázaro (da parábola) - registros nºs. 01305 a 01316.

MARTINS, Pe. Firmino A., *Folklore do Concelho de Vinhais*. Ed. Imprensa da Universidade, Coimbra; I vol., 1928, p. 63.

MILA Y FONTANALS, Manuel, *Romancerillo catalán: canciones tradicionales*; Ed. Alvaro Verdaguer, Barcelona, 1882. Nº 16 - El mal rico.

Folk Music and Poetry of Spain and Portugal / Música y Poesía Popular de España e Portugal, colleeted by kurt Schindler. Ed. Georg. Olms Verlag-Hildesheim. New York, 1979. [A edição que utilizo] 1ª. edição: Hispanic Institute in the United States, New York, 1941; 74 Cuaresma (música, nº 682 e p. 93 de Text): 4º Domingo: (Lázaro).

ARMISTEAD, Samuel G., «In the Footsteps of Kurt Schindler: Ballad Collecting in Soria» in *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras / The Hispanic Ballad Today: New Frontiers*. Ed. Catedra Seminario Menéndez Pidal / Editorial Gredos, Madrid, 1979, p. 261: «San Lázaro y el rico» (polyas); indica só o título de uma versão recolhida».

DONCIEUX, G. et TIERSOT, J., *Le Romancero Populaire de la France*. Paris, 1860. [Não tive possibilidade de consultar]

Le livre des Chansons - s' ensuivent cent trente-neuf belles chansons anciennes choisies et commentées par Henri Davenson. Collection des Cahiers du Rhône / Editions de la Baconnière, Neuchatel - Editions du Seuil, Paris. Edition originale 1944. Utilizo a edição de 1982, pp. 252-254.

The English and Scottish Popular Ballads, edited by Francis James Child / in five volumes. Boston, 1882-1898. Utilizo a edição de 1965: Dover Publications, Inc., New York; vol. II, pp. 10-12. [tem bibliografia referente].

The Oxford book of Ballads, chosen and edited by Arthur Quiller-Couch / Oxford at the Clarendon Press. 1ª. edição 1910. Utilizo a edição de 1955. pp. 455-457.

The Oxford Book of Carols, by Percy Dearmer, R. Vaughan Williams, Martin Shaw / / Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, London / 1ª. edição 1910. Utilizo a edição de 1955. pp. 455-457.

The Oxford Book of English Traditional Verse, chosen and edited by Frederick Wodds // Oxford University Press, 1983, pp. 228-229.

A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London, published by Edward Arber. 5 vols, London and Birminghan, 1875-1894.

[Não tive possibilidade de consultar].

An Analytical Index to the Ballad-Entries (1557-1709) in the Registers of Stationers of London. Compiled by Hyder E. Roldins; foreward by Leslie Shapard. Hatboro, Pennsylvania / Tradition Press / A Division of Folklore Associates, Inc. / 1967, pp. 58; 152; 198; 224.

[Agradeço ao Professor Dr. João Almeida Flor da Facultade de Letras de Lisboa, esta informação imprescindível e as fotocópias que fez do material referente a «Lazarus» pelo seu exemplar pessoal].

Encyclopedia Britannica-Micropaedia, verbete para «Lazarus».

Standard Dictionary of Folklore, Mithology and a Legend. María Leach, Editor / Jerome Fried Associate Editor. Harper and Row, publishers, S. Francisco, etc; 1984, item «French Folklore».

COHN, Norman, *Na Senda do Milénio: Milenaristas Revolucionários e Anarquistas Místicos da Idade Média*. Tradução da edição de 1970 de *The Pursuit of the Millenium* (1ª. edição 1957). Editorial Presença, Lisboa, 1981, pp. 54; 82-83; ilustração nº 5.

DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*. Quadrique / Press Universitaires de France, 4ème édition, Paris, 1984; p. 11. 1ª. edição 1964.

Nota: Compulsando Romanceiros da América Latina, posteriormente à elaboração deste trabalho, encontrámos, relativamente abundantes, similares de «El pobre y el rico» no folclore de México, Nicarágua, Argentina, Colômbia, Chile; não do Brasil. Também como romance/oração de rogativa de esmola, na fusão de Jesus como mendigo e justo.

«La prisión de Francisco I de Francia» (CGR 0250): representaciones de la Monarquía en una balada tradicional del Sur de Europa

Ana Vian Herrero

Durante la primera mitad del s. XVIII, y por orden del ministro Maurepas, se compila un *Recueil de chansons, vaudevilles, sonnet (sic), épigrammes, et autres vers satiriques, et historiques, et avec des remarques curieuses depuis 1389 jusqu'en 164...*[1]. Este cancionero es, en general, una copia cuidadosa de la antología, también manuscrita, de Gaignières-Clairambault[2], con algunas producciones añadidas a su fuente, entre ellas dos textos de la balada tradicional de la Prisión de Francisco I. Conocemos así las dos primeras versiones escritas de una balada noticiera que recreaba acontecimientos producidos a raíz de la derrota de las tropas francesas en la batalla de Pavía el 25 de Febrero de 1525, nacida por tanto al calor de esos sucesos y seguramente en el tiempo inmediato a los mismos.

El poema narra la captura y el comportamiento que se supone al rey prisionero. La primera de las dos versiones mencionadas se reproduce después en otros manuscritos e impresos[3]. La crítica historicista del s. XIX, G. Doncieux en particular, identifica y reconstruye los hechos y nombres históricos de la balada, y confecciona un texto crítico de las versiones entonces conocidas[4].

---

[1] Ms. de la B.N.P. fonds français, nº 12, 616.

[2] V. G. Doncieux, "La prison de roi François", *RTP*, XIV (1899), p. 430, n. 1.

[3] V. *Poésies populaires de la France*, ms. B.N.P., II, f. 78. Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français depuis, de XIIe jusqu'au XVIIIe siècle*, [1842], II Ginebra: Slatkine, 1969, pp. 92-94. El autor, con imprecisión bibliográfica sospechosa, afirma haber copiado su *Recueil* de un volumen impreso en el siglo XVI titulado *Fleurs des chansons* (*ibid.*, p. 18).

[4] G. Doncieux, *Le Romancéro populaire de la France, Textes critiques*, Paris, E. Bouillon, 1904, pp. 53-60. V. a propósito de la reconstrucción crítica de Doncieux las observaciones de P. Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, J. Corti, 1970, p. 86. La identificación de elementos históricos consta por primera vez en las notas y comentarios del cancionero de Maurepas.

Me ocuparé sucesivamente de las dos versiones más antiguas y de las innovaciones que introduce la tradición moderna. Me atengo así al concepto de balada como estructura abierta en la que compiten direcciones poéticas divergentes que, si no acaban con el modelo heredado, lo actualizan al adaptarlo social, ideológica e históricamente. El recurso, en este caso, no sólo a las versiones más antiguas sino a los informadores contemporáneos del suceso poetizado, permite explicar diacrónicamante el proceso creador y, a la vez, desvelar los principios que lo condicionan por igual: la herencia y la innovación.

La tradición moderna (siglos XIX y XX) añade a las dos versiones de oïl mencionadas, otras que se distribuyen entre las áreas geográficas de Canadá, Francia (oïl y oc), Piamonte y Cataluña[5]. Se tienen en cuenta aquí 27 de las 28 versiones conocidas[6].

Comparada con otros romances históricos o noticieros españoles, la transmisión de esta balada presenta una apariencia bastante inmutable. Podía, por ejemplo, desarrollar poéticamente el drama íntimo del prisionero separado de la esposa, de la madre o de los hijos, y no lo hace. Sin embargo, su travestismo ideológico llega a ser notable en la tradición moderna, y las divergencias aparecen desde las dos versiones más antiguas.

---

[5] V.C. Laforte, *Le catalogue de la chanson folklorique française, I: chansons en laisse*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1977, nº 16, "La prison du roi François", pp. 66-67. Canadá: 2 versiones; Francia: 6 versiones de oïl, dos de las cuales son bretonas y otras dos flamencas; 6 de oc (5 bearnesas y 1 de Languedoc); 1 de Poitou; 1 piamontesa y 9 catalanas. Para estas últimas el catálago de Laforte es muy incompleto. Deben añadirse a las allí reseñadas los materiales recogidos en 1883 por D. Celestí Pujol i Camps, prodedentes de la colección Aguiló, que conserva en fotocopia el Archivo Menéndez Pidal de Madrid, y que aparecen catalogados en D. Catalán, J.A. Cid, B. Mariscal, F. Salazar, A. Valenciano y S. Roberston *El Romancero Pan-hispánico. Catálogo General Descriptivo*, 3, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1983, 0250, pp. 459-462. Respeto por comodidad la numeración de Laforte pero añado las versiones catalanas al final del cómputo, con numeración propia desde el 22 en adelante, es decir: nº 3 = CGR Rosellón, Milá 1853, 142-143 [=Briz 1874, IV, 159-161 = Milá 1882, 72-73 (núm. 80 A) =Avenç, 3, 1910, 48-49 = Amades 1948, 233 = Amades 1951, 632]; nº 4 = CGR Barcelona-Vic a, Milá 1882, 73 (núm. 80 B en var.); nº 22 = CGR Gerona-S. Joan de las Abadessas, Milá 1882, 73 (nº 80 C en var.); nº 23 = CGR Gerona-Fornells de la Selva, Milá 1882, 73 (nº 80 D en var.); nº 24 = CGR-Vic b; nº 25 = CGR, Barcelona; nº26 = CGR, Gerona-Ripoll; nº 27 =CGR, Gerona-la Ral; nº 28 = CGR, Lérida-Agramunt. Laforte tampoco cita la versión manuscrita de Eugène Garay de Monglave en *Chants nationaux béarnais* (mss. B.N.P., 1853), fol. 57, que conozco gracias a J. A. Cid, pero es una simple transcripción, no confesada, del texto y de los comentarios de A. Mazure, *Histoire du Béarn et du pays Basque...*, Pau, E. Vignancour, 1839, pp. 475-76.

[6] No he podido consultar la versión de Poitou (Laforte, nº 20) por ser grabación particular fuera de mi alcance. Los dos textos canadienses que me han sido enviados por los *Archives de Folklore* de la Universidad de Laval sin referencia bibliográfica, son fragmentarios (6 dieciseisílabos en el *texte critique* de M. Barbeau que reproduzco por su brevedad): "Quand le roi sortit de France / à son malheur a sorti // Il a sorti le dimanche, / *Vive le Roi*! / dès le lundi il fut pris. / *Vive Louis*! // -Ah! rends-toi, grand roi de France, / ah! rends-toi puisque t'es pris! // -Postillon, porteur de lettres, / c'qu'on dit du roi, à Paris? // -S'il est mort, sera grand guerre, / mais s'il est pris, encore pis. // On fera battre monnaie / aux quatre coins de Paris". //. Inconcebiblemente, M. Barbeau convierte "La prison du roi François" en la misma balada que "Le prince Eugène", pues ésta última -dice- "satirise le roi François 1er sous un nom d' emprunt" (9v. *Romancéro au Canada*, Toronto, M. Millan Co. of Canada Ltd. at St. Martin's House, 1937, p. 20), "à l'heure de sa défaite à Pavie et de son emprisonnement en Espagne" (p. 21). No sólo no se ve la menor alusión al desastre en ninguno de sus versos sino que el tema es totalmente distinto: una aventura galante fracasada por la intervención de los enemigos del protagonista. Aunque coincide en ser satírica y, quizás por eso, "arme dangereuse" (*ibid.*, p. 21; insiste en p. 23), se trata de dos baladas diferentes. El exordio de las versiones canadienses de "La prison du roi François" puede leerse *ibid.*, p. 23.

I. La tradición antigua

Los textos del *Chansonnier de Maurepas* son testimonios tardíos, pero conservan las huellas de un noticierismo muy cercano al que es lícito conjeturar para episodios anteriores de la transmisión de la balada, y ausentes en gran medida de la tradición posterior a la Revolución Francesa.

El texto de la primera versión (nº 5A) dice así:

LA PRISON DU ROY FRANÇOIS

Helas, La Palice est mort, il est mort devant Pavie,
Helas, s'il n'estoit pas mort il seroit encore en vie.
Quand le Roy partit de France a la malheur il partit,
il en partit le dimanche et le lundy il fut pris.
-Rens, rens toy, Roy de France, rens toy donc, car tu es pris-.
-Je ne suis point Roy de France, vous ne savez qui je suis.
Je suis pauvre gentilhomme qui s'en va par le pais-.
Regarderent à sa casaque avisèrent trois fleurs de lys.
Regarderent à son epée Françoys ils virent escry.
Ils le prirent et le menerent droit au château de Madry,
et le mirent dans une chambre qu'on ne voïoit jour ny nuit.
que par un petite fenestre qu'estoit au chevet du lict.
Regardant par la fenestre un courier par là passit.
-Courier qui porte lettre, que dit on du Roy à Paris?-
-Par ma foy, mon gentilhomme, on ne scait s'il est mort ou vif-.
-Courier qui porte lettre, retourne ten à Paris,
et va ten dire a ma mere, va dire à Montmorency,
qu'on fasse battre monnoye aux quatre coins de Paris.
S'il ny a de l'or en France qu'on en prenne à St. Denis.
Que le Dauphin on amene et mon petit fils Henry,
et à mon cousin de Guise qu'il vienne icy me requery-.
Pas plus tost dit la parolle que Monseigneur de Guise arrivy. [7]

La versión nº 6A es como sigue:

Quand le Roy partit de France a la malheur il en partit,
il en partit le dimanche et le lundi il fut pris;
il pensoit prendre l'Espagne mais les Espagnols l'ont pris.
Rens-toi, rends-toi, Roi de France, rens-toi car te voila pris.-
-Je ne suis point Roy de France, vous ne scavez qui je suis.
Je suis un pauvre gentilhomme qui s'en va par le païs,
qui demande caristade et un morceau de pain bis-.
Ont retourné sa casaque, ont apperceu fleurs de lys;
ont regardé son épée, ils ont lu François écrit.

[7] Referencia bibliográfica en nota 1 (pp. 13-16). Modernizo sólo puntuación y disposición de hemistiquios en versos largos.

-Si n'etiez point Roi de France ne porteriez point ceci-.
Ils l'ont pris, l'ont amené dans la grand'tour' de Madrid.
La tourre est haute et quarrée jamais le soleil n'y luit.
Fors qu'une bayse fenetre qu'etoit au pied de son lit.
Regardant par la fenetre messager il vit venir.
-Messager qui porte lettres, que dit on du Roi a Paris?-
-Par ma foi, mon gentilhomme, on n'scait s'il est mort ou pris.-
-Messager qui porte lettres, retourne t'en a Paris.
Recommende moi a la Reine, a Henri mon petit fils,
qu'on fasse battre monnoïe aux quatre coins de Paris.
S'il n'est point d'argent en France qu'on s'en aille à St. Denys,
qu'on prenne croix et calices et qu'on me tire d'ici.
Qu'on prenne la couverture qu'est d'argent comme on le dit.
Que si je retourne en France un chateau ferai batir
qu'aura autant de fenetre comme l'année a de nuits,
et qu'ainsi comme en Espagne on appelera Madrid. [8]

La balada se compone, así, de dos secuencias comunes [9]:

1ª. *EL REY DE FRANCIA ES APRESADO POR LOS ESPAÑOLES*
El rey de Francia, <+ cuando intentaba conquistar España, cae prisionero en un día fatídico y, aunque trata de negar su personalidad, es reconocido y trasladado a Madrid.

2ª. *EL REY PIDE A LOS SUYOS QUE PREPAREN SU RESCATE*
El rey, aunque se halla en duras prisiones, consigue comunicar por una ventana con un correo francés, que le informa de cómo en Francia desconocen si su rey está vivo o muerto </preso, y a quien encarga que lleve noticias de su prisión para que le rescaten a cualquier precio, <+ y construir, a su vuelta, un castillo en recuerdo perpetuo de su captura.

La versión 5A añade, con el verso final, una tercera secuencia («Pas plus tost dit la parolle que Monsegnieur de Guise arrivy») en la que los deseos del cautivo se cumplen, pues uno de sus colaboradores y familiares acude en su ayuda. El enunciado en una frase secuencial simple sería: *EL REY CONSIGUE EL AUXILIO DE LOS SUYOS.*

II. Apertura, historicidad y recreación poética

En la primera de las versiones (nº 5A) precede a la secuencia inicial un exordio exclamativo, retórico y exterior a la fábula, del que suele prescindirse en los análisis:

[8] *Chansonnier de Maurepas*, ms. B.N.P., fonds français, nº 12666, I, pp. 1-6. Sigo los mismos criterios de modernización del texto expuestos en la nota precedente.

[9] Utilizo el RESU publicado en el vol. 3 del *CGR cit.*, y aplicado a las versiones catalanas, aunque lo modifico para adaptarlo exclusivamente a las dos versiones que ahora hacen al caso.

Helas, la Palice est mort il est mort devant Pavie,
Helas, s'il n'estoit pas mort el seroit encore en vie.

Los versos, ajenos al resto de la balada, fueron, según Ch. Terrasse, compuestos por los soldados de La Palice para conmemorar su valor legendario en la batalla[10]. Para P. Bénichou pertenecerían más bien a otro modo de composición burlesca del tipo de la «niaiserie», género difundido de poesía vulgar[11]. Al margen del origen discutible de los hemistiquios, cuándo y cómo se aplican a La Palice y su pertenencia o no a esta canción en versiones anteriores a las conocidas, hay que preguntarse sobre su función en el texto de Maurepas, único del corpus que los contiene.

Como cualquier exordio, antes de que la narración comience, el narrador prepara al receptor para acoger el relato con un sentimiento añadido. Una primera lectura de estos hemistiquios es humorística, por su información evidente y redundante. Pero no debe desdeñarse la función informativa de este exordio, pertinente para la historia: el mariscal La Palice (Jacques de la Chabanne) pierde la vida en un combate que ha intentado evitar. El fue no sólo el colaborador militar más cercano al rey, sino el que según los contemporáneos al desastre, Du Bellay en particular, más intentó disuadirle de semejante operación bélica, alimentada en cambio por un mal consejero, Bonnivet[12].

Es lógico que el receptor, quien desde la segunda parte del exordio, esta sí con valor narrativo, conoce la captura del rey e imagina enseguida sus consecuencias, establezca espontáneamente una oposición entre el mariscal difunto, para muchos única voz de la razón en aquella campaña, y el ilustre cautivo, a quien tantos reprocharon atolondramiento, imprudencia y falta de perspicacia en la estrategia[13].

---

[10] Aunque nada prueba, ni consta su fuente de información, v. Ch. Terrasse, *François 1er. Le Roi et le Règne*, París, B. Grasset, 1945 rev., p. 310, n. 1. Los versos decían: "Monsieur d'la Palice est mort, // mort devant Pavie; // un quart d'heure avant sa mort // il était encore en vie". Terrasse violenta seguramente el sentido de "il était encore en vie" al adjudicarle el significado de "il était encore plein de vaillance". P. Bénichou, en cambio, no transcribe este *incipit* por considerarlo ajeno al resto de la canción (*ob. cit.*, p. 85, n. 180).

[11] Me indica el profesosr Bénichou que los versos aparecen por primera vez en un libro de 1715 formando parte de una composición burlesca de 50 cuartetas dedicada a la vida y hazañas de un militar llamado La Galisse, dentro del género vulgar de las "niaiseries". V.P. Coirault, *Notre chanson folklorique*, París, Piccard, 1942, p. 297, n. 4. Agradezco su información bibliográfica porque no he tenido la oportunidad de consultar personalmente este estudio.

[12] El autor de la *Chronique du roy François Premier de ce nom*, ed. G. Guiffrey, París, Viuda de J. Renouard, 1860, es más inconcreto en la mención de los malos consejeros: "... fut par aulcuns, ne sçay quelz, par fraulde ou erreur, conseillé envoyer partie de son armée du royaulme de Naples (...) qui lui porta grosse nuisance" (p. 43). V. sobre el problema la documentación que aportan, o las referencias, P. Henry-Bordeaux, *Louise de Savoie, régente et roi de France*, París, Plon, 1954, p. 265; B. Zeller, *Captivité de François Premier (1524-1526)*, París, Hachette, 1889, pp. 52-56; J. Babelon, *La civilisation française de la Renaissance*, París: Casterman, 1961, p. 22; Ch. Terrasse, *ob. cit.*, p. 15-16. Poco antes de librar batalla tiene lugar un consejo de guerra conflictivo en el que se dividen las opiniones sobre el ataque. V. además de los citados, A. Lévis-Mirepoix, *François Premier*, París, Amyot-Dumont, 1953, pp. 104-105; B. Zeller, *ob. cit.*, pp. 42-48.

[13] Varias de las referencias bibliográficas citadas en la nota anterior sirven como documentación del reproche de esos errores.

Claro es que lo dicho tampoco impide la interpretación paródica, de «niaiserie», ya que el exordio no puede aislarse del resto de la balada, y puede adquirir una pluralidad de significaciones de límites no siempre nítidos.

En cuanto a la narración propiamente dicha, no hay que dudar de sus elementos de historicidad[14], pero tampoco de la recreación poética:

Francisco I es capturado el 25 de Febrero de 1525, un viernes, día de San Matías, que el lenguaje tradicional transforma en la fórmula, con valor indicial, de lunes fatídico. Antes de rendirse, pensaba no ser reconocido, amparado en el anonimato de su casco y su visera. La rendición ante Pompérant, escudero de su mortal enemigo, el Condestable de Borbón, hubiera sido demasiado humillante; el monarca, temiendo además por su vida y rodeado de soldados que se disputan la hazaña de su captura y la consiguiente recompensa, desvela al fin su identidad y exige rendirse sólo ante el virrey de Nápoles, Carlos de Lannoy, representante máximo del Emperador en el campo[15].

La negación de la personalidad que desarrolla la balada tanto en las versiones antiguas como en parte de la tradición moderna no debe, pues, verse sólo como poetización, sino también, y hasta cierto punto, como recuerdo tradicional del combate anónimo del soberano. Los cronistas del siglo XVI, y muchos historiadores sucesivos, hablan de un Francisco I -«vrai Rolland» en palabras de Du Bellay- que combate heroicamente largas horas como capitán y otras tantas como soldado anónimo[16]. Y esto sirve, salvo excepciones -todas

---

[14] Ya los puso de relieve Doncieux, *Romancéro...*, pp. 58-60, aunque con algunos excesos de "reconstructivismo" historicista (v. *infra*) y, sorprendentemente, pasando por alto otras muchas menciones históricas contenidas en la balada.

[15] Los cronistas españoles difieren en algunos detalles, pero también insisten en el peligro de muerte del rey, acometido por los soldados imperiales que buscan cualquier despojo del detenido como preso de su propiedad; v. entre otros, A. de Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, ed. R. Beltrán y Rózpide y A. Blázquez, Madrid, Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militares, 1920, p. 98: "... y luego acudió allí gente española y mataron al caballo del rey de Francia y caído en tierra le querían los españoles matar; pero él temiendo la muerte dio voces diciendo que no le matasen, que era el rey de Francia, y en esto sobrevino el Virrey de Nápoles y le salvó la vida, tomándole en prisión. Fue herido en la cabeza, aunque no peligroso, y despojado hasta el jubón (...)". Para las versiones francesas de la rendición del rey, v. los testimonios de Du Bellay, S. Marcau, Brantôme (y los anónimos autores de la *Cronique de Roy François* (*ob. cit.*, pp. 44-45) y la *Histoire des guerres entre les deux maisons de France et d'Espagne*, Lyon, s. i. 1611, p. 5 vto), recogidos entre otros por J. Rey, *Histoire de la captivité de François Premier*, París, Techener, 1837, pp. 2-3; A. Champollion-Figeac, *Captivité du roi* (París: Imprimerie Royale, 1847), p. xvi; B. Zeller, *ob. cit.*, pp. 60-64; A, Lévis-Mirepoix, *ob. cit.*, p. 110; Ch. Terrase, *ob. cit.*, pp. 309-10 y 311-13. La muerte de La Palice ocurre, precisamente, por una disputa entre dos soldados españoles que compiten entre sí por el rescate. V. Leroux de Lincy, *ob. cit.*, pp. 16-17.

[16] V. el texto de Du Bellay en B. Zeller, *ob. cit.*, pp. 60-62, que entre otras cosas confirma lo siguiente: "... mais el craignait que pour les querelles que dejà il voyait entre les Imperiaux pour le butin, étant rendu, par dépit l'un de l'autre ils le tuassent". En cuanto a la bravura desplegada por Francisco I: "Le Roi toutesfois on content de faire le Capitaine, voulut se trouuer à la charge comme un autre soldat, & se poussa si auant que son cheual estant terrasé sous luy, il demeura prisonnier auec les premiers de son armée"; v. *Histoire des guerres..., ob. cit.*, p. 5 vto.) Según Brantôme hizo el rey las veces "d'un cataine et d'un bon guerrier" (*cit.* en este caso por Leroux de Lincy, *ob. cit.*, p. 16).

razonadas *a posteriori* de los resultados[17]- para enaltecer la figura de un monarca poco sedentario que acude al campo de batalla al lado de sus tropas sin delegar en generales o colaboradores más cercanos[18], como sí hizo en este caso Carlos V. Una de las lecturas posibles de la balada es transformar con malicia el deseo de anonimato en una negación de personalidad que no sólo evoca un juego de adivinanzas:

-Je ne suis point Roy de France vous ne savez qui je suis,

sino que insiste en una deshonrosa confesión de identidad falsa:

Je suis pauvre gentilhomme qui s'en va par le pais.

Sin duda por eso la balada enriquece el motivo de la negación de personalidad con otro, las señales de reconocimiento, cuando los soldados imperiales son capaces de «descifrar» el acertijo:

Regarderent à sa casaque avisèrent trois fleurs de lys;
regarderent à son epée François ils virent escry[19].

Sin embargo, como ocurría ya en el exordio, las posibilidades de apertura otorgan al motivo una riqueza de significaciones muy superior a la que se detecta a primera vista. No cabe duda de que la negación en boca de Francisco I puede leerse como ardid que denigra su comportamiento: el rey es cobarde y quiere ocultarse ante el enemigo como forma de salvación *in extremis*. Pero el mismo ardid acepta una interpretación positiva y cercana a la que dan las crónicas, es decir, posible en la sociedad del Antiguo Régimen: un rey preso es un rey inhabilitado, muerto. Un rey que quiere mantener su condición oculta es un monarca que quiere seguir siendo rey, que, consciente del valor de representación que tiene su persona, rechaza ser destronado o despojado de sus atributos por soldados mal pagados y hambrientos de recompensa[20]. Este es el Francisco I que sólo acepta rendirse ante Lannoy, garantizando con su gesto la dignidad de sus súbditos. Por último, si la rendición equivale a la muerte, negar la personalidad puede ser sólo la aceptación resignada y por la fuerza de la pérdida de la condición regia: el rey no pretende salvarse; tampoco quiere dejar constancia de su valor de representación; sencillamente, admite que ya no es nadie, que es «pauvre

---

[17] Por ejemplo, el anónimo de *Histoire des guerres*... cree que un rey sólo debe descender al campo de batalla *in extremis*: "Et bien qu'vn general d'armee ne douie iamais combattre que par force, ny frayer le chemin aux auantures pour l'honneur de donner ou receuoir les premiers coups sinon par necessité..." (p. 5 vto.). El autor es muy consciente de las consecuencias que entraña para el reino la captura de su rey: "...n'y a plus grand ny plus glorieux exploit que de prendre un Roy de France..." (*ibid.*). Brantôme piensa en términos similares: "La France a longtemps pleuré la prise de ce brave prince et la fortune lui fit voir combien il importe à un roi ne se trouver lui-même à la bataille, vu que, bien souvent, sa prise mène avec soi la ruine de son Etat" (*ap.* A. Lévis-Mirepoix, *ob. cit.*, p. 110).

[18] - Esta tendencia es abrumadora en la historiografía francesa decimonónica, y en parte de la del siglo XX, a las que se recurre repetidas veces en este trabajo (v. notas precedentes).

[19] - La identificación nominal del preso como Francisco I llega a la tradición moderna de oïl, aunque mayoritariamente el nombre desaparece: "Au pommeau de son épée / François de Valois en écrit" (v. nº 9, versión que tiene además la particularidad de presentar cambio de asonancia a *é, ú* en cuatro dieciseisílabos).

[20] - V. los testimonios citados en las notas 16 y 17.

gentilhomme». En las versiones antiguas y en algunas modernas, el correo no se dirige al soberano como rey, sino como «pauvre gentilhomme», de donde puede inferirse que el mensajero también reconoce y confirma esa pérdida de condición.

La apertura de significado, pues, no depende sólo del texto mismo sino de la interpretación que puede darle cada receptor, sincrónica y diacrónicamente.

Una vez capturado, el rey es conducido a Pizzighetone, doce leguas al este de Pavía[21], episodio del que no queda huella en la balada; y de allí, tras vicisitudes diversas, todas enlazadas con la compleja situación de Italia[22], al castillo de Madrid[23]. Se conservan varios testimonios de la habitación en la que el monarca vivió su cautiverio. Uno de los más elocuentes es el que sigue, procedente de las memorias de Saint Simon:

> Cette chambre n'etait pas grande, et n'avait qu'une seule porte, celle de l'entrée. Elle était accrue par un enfoncement sur la droite en entrant, vis à vis de la fenêtre, assez grande pour donner du jour sufisamment, vitrée et qui pouvait s'ouvrir, mais à double grille de fer bien forte et bien ferme, scellée dans la muraille des quatre côtés. Elle était fort haute du côte de la chambre, donnait sur le Mançanarez et sur la campagne au delà. Il y avait de quoi mettre des sièges, des coffres, quelques tables et un lit (...) De la fenêtre de cette chambre au pied de la tour, au bord du Mançanarez, il y a plus de cent pieds, et tant que François 1[er] y fut, deux bataillons furent nuit et jour en garde, sous les armes, au bord du Mançanarez, qui coule tout le long et fort proche[24].

La balada poetiza las condiciones del encierro insistiendo en el tópico de las duras y oscuras prisiones, no del todo acordes, a lo que parece, con el lugar histórico que ocupó el monarca y con el régimen de vida, trato y visitas del que pudo disfrutar. Según los

---

[21] V. entre otros muchos testimonios, A. Champollion-Figeac, *ob. cit.*, pp. xxiii-xxiv y 130-131; B. Zeller, *ob. cit.*, pp. 74-75. Allí está preso hasta después de Pascua de 1525 (ibid., p. 87).

[22] Los potentados italianos se ponen en armas para escapar al poder omnímodo del Emperador. V.A. Champollion-Figeac, *ob. cit.*, p. xlix. Carlos V tiene que hacer frente a la sedición, entre otros, del Marqués de Pescara (v. Ch. Terrasse, *ob. cit.*, p. 339) y a la liga que empieza a fraguarse pronto entre el Papa y varias repúblicas italianas. V. por ejemplo los informes del capitán G. Hernández de Oviedo y Valdés, *Relación de lo sucedido en la prisión del rey de Francia, desde que fue traido en España, por todo el tiempo que estuvo en ella, hasta que el emperador le dio libertad y volvio en Francia, casado con Madama Leonor, hermana del Emperador Carlos V, rey de España*, en *Codoin*, XXXVIII, pp. 404-530, v. p. 425. G.F. Capella, *Historia de las cosas que an passado en Italia desdel año 1521 de nra redemption hasta el año XXX (...)* Traduziola de latín en castellano el maestro Bernardo Pérez canónigo de Bâdia (Valencia: s.i., 1536), p. xxxi; *Histoire des guerres...*, p. 7; *Journal d'un bourgeois de Paris (1515-1536)*, ed. V.L. Bourrilly, Paris, A. Ricard et fils, 1910, p. 413; G. Jacqueton, *La politique extérieure de Louise de Savoie*, París, E. Bouillon, 1892, p. 109; J. Duhamel, *La captivité de François Premier*, París, Hachette, 1958, pp. 151-164. En cuanto al traslado del monarca y su llegada a Madrid el 11 de Agosto de 1525, v. sobre todo G.F. Capellla, *ob. cit.*, pp. xxx vto.- xxxi; B. Zeller, *ob. cit.*, pp. 100-101 y 107, nota.

[23] Son en realidad tres los lugares que ocupó el rey en Madrid; la torre de los Lujanes (provisionalmente), el Palacio del Arco y el Palacio del Rey en el Alcázar, los dos últimos hoy inexistentes, pero el segundo de ellos situado en el emplazamiento del actual Palacio Real. V.B. Zeller, *ob. cit.*, pp. 110-111; J. Rey. *ob. cit.*, pp. 122-125 y Ch. Terrasse, *ob. cit.*, p. 334. El asunto ha sido polémico durante mucho tiempo: v. A. López de Meneses, "Francisco I no estuvo alojado en la torre de los Lujanes", *Cuadernos de Historia de España*, VI (1946), pp. 131-145; de la misma autora, "Francisco I de Francia y otros ilustres extranjeros en Guadalajara en 1525", *Cuadernos de Historia de España*, XXXIX-XL (1964), pp. 309-364.

[24] *Ap.* B. Zeller, *ob. cit.*, pp. 110-111.

embajadores franceses, los guardianes dispensaron todo tipo de atenciones al monarca: «... il estoit tant et si humainement traité et honoré qu'il n'estoit posible de plus hormis la liberté», dice una carta del 18 de Julio de 1525. En Madrid no ocurrió menos: «... il avait la faculté d'aller dar les champs, de se promener sur sa mule, de chasser quand cela lui faisait plaisir; on lui permettait tous les passe-temps compatibles avec sa situation»[25].

Por la misma razón, aunque el correo sea un mero intermediario o un canal de información entre el rey y los suyos, el marco en el que se desarrolla en la balada la entrevista de ambos no carece de historicidad, ya que Francisco I recibe embajadas y visitas, escribe una correspondencia nutrida y, desde su celda, se mantiene al corriente de las principales vicisitudes de su reino, en particular de las negociaciones de paz. En alguna ocasión consigue incluso deslizar furtivamente en las manos de un correo una carta de auxilio a su madre para que apoye y propicie un proyecto de evasión del que luego desiste[26].

Por otra parte, en la balada el mensajero transmite la desazón que invade a los súbditos, quienes desconocen si el rey vive o está muerto. El informe tiene también fondo histórico pues, debido al cautiverio y a la posición intransigente que Carlos V muestra en las negociaciones, Francisco I enferma gravemente y está a punto de morir. El apoyo político y afectivo de su hermana Margarita de Angulema, que visita en esos momentos al monarca[27], y la entrevista con el emperador, le hacen superar la crisis, no sin que los cronistas atribuyan la curación a un hecho milagroso propiciado por la comunión que hace el rey *in articulo mortis* [28]. Francia, y sobre todo París, viven unos días de incertidumbre y zozobra que no se calman con rogativas ni procesiones. Y en ese ambiente no faltan aventureros, rufianes, soldados sin paga y a la deriva, y enemigos políticos o religiosos que aprovechan el momento para añadir crispación a un clima de fuertes tensiones y constantes disturbios

---

[25] V. "Lettre des ambassadeurs au Parlement de Paris", 18 de Juillet 1525, y cita en L.P. Gachard, *La captivité de François Premier et le Traité de Madrid*, Bruselas, C. Mucquardt, 1860, p. 33. Obviamente, los cronistas procarolinos cargarán las tintas sobre los muchos cuidados que se prodigaron al monarca. Pero hay versiones menos risueñas, principalmente las quejas que hace el propio Francisco I, una vez liberado, como argumento para no cumplir los acuerdos firmados en el Tratado de Madrid. Se hallan reunidas por J. Rey en *ob. cit.*, pp. 233-237 y 253-265. La correspondencia con los embajadores, la regenta, los nobles o el Parlamento de París, y la propia Margarita de Angulema dan al rey información circunstanciada de los asuntos del reino (v. Ch. Terrasse, *ob. cit.*, p. 341).

[26] Esto ocurre cuando está aún en Pizzighetone , donde el 12 de mayo despacha en secreto un correo a la regenta para que las galeras francesas lo liberen en su travesía hacia Nápoles. V. el texto de la carta en A. Champollion-Figeac, *ob. cit.*, pp. xxvii y 180, y Ch. Terrasse, *ob. cit.*, p. 330. Otro intento de fuga más pintoresco tiene lugar ya en Madrid, urdido, al parecer, por Margarita de Navarra cuando las negociaciones llegan a un punto muerto: todos los días un esclavo negro trae leña al rey para calentarse; proyectan la evasión del monarca disfrazado con las ropas del esclavo, pero el intento fracasa por delación de un paje, La Rochepot, enemistado con Montmorency. Desde entonces la vigilancia se refuerza en torno al preso. V. Ch. Terrasse, *ob. cit.*, p. 341; B. Zeller, *ob. cit.*, pp. 144-145 y P. Henry-Bordeaux, *ob. cit.*, p. 354.

[27] V.A. Champollion-Figeac, *ob. cit.*, pp. xxxvi-xxxviii, 170, 176, 194 y 371; G. Hernández de Oviedo y Valdés, *Relación...*, p. 424; P. Henry-Bordeaux, *ob. cit.*, p. 354; Ch. Terrasse, *ob. cit.*, pp. 332 y 335.

[28] V.A. Champollion-Figeac, *ob. cit.*, p. xlvii y ss.; B. Zeller, *ob. cit.*, pp. 111-115 y 121; *Histoire de guerres...*, p. 6 vto.; Ch. Terrasse, *ob. cit.*, pp. 335-337 y Dom Michel Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, París, J. Desprez et J. Desessartz, 1725, II, pp. 972-974.

callejeros[29]. De todos los conflictos que trascienden a la calle, nos interesa sólo destacar algunos[30]. Por ejemplo, las asambleas de sediciosos, conocidos como «mauvais garçons», a los que la regenta Luisa persiguió de modo implacable. Estas bandas itinerantes asaltaban la ciudad armados de arcabuces, robaban y atemorizaban a la población para luego retirarse a lugares apartados del campo durante la noche[31]. Significativamente, uno de esos asaltos se producía el 14 de Julio de 1525 al grito de «Vive Bourgogne, à sac, à sac»[32]. En otro momento, con motivo de una procesión parisina organizada en favor del restablecimiento y liberación del rey, se desencadenan los siguientes acontecimientos que bien podrían justificar la fórmula baladística del «mort ou vif»:

> ... le 13 (Octobre) on vit paroistre quatre personnes à cheval, déguisez en courriers, avec des chaperons verds, qui courant les ruës depuis la porte de S. Michel jusqu'au Palais, recitoient à haute voix des mauvaises rimes qui contenoient en substance, *Que le roy estoit mort, que madame la regente en estoit en grand desconfort, que les sages le celoient, & qu'il falloit que les foux le publiassent.* A quoi ils adjoutaient beaucoup de choses contre l'honneur du Roy, de la regente, & de la maison de France (...) L'exemple fut contagieux, à l'imitation de ceux-là, beaucoup d'autres dans la suite se donnèrent la liberté de parler avec peu de respect du roy & de la regente, & des affaires publiques avec une espece de fureur. Les uns sustenoient encore que le roy estoit mort; d'autres disoient que quand il ne le seroit pas, il n'estoit plus capable d'avoir l'administration du royaume, qu'on l'en empescheroit bien, & qu'on feroit couper la teste à plus de cinquante des plus grands officiers & des plus notables bourgeois de Paris (...)[33].

---

[29] En París, nada más conocerse la prisión del rey, se instaura una "ley marcial" que cierra varias puertas de la ciudad, prohibe varios juegos callejeros y colegiales, comedias y farsas, persigue y controla a los extranjeros y a los soldados aventureros que saquean los campos y se esconden en París. No faltan los enemigos políticos, viejos aristócratas solidarios del Condestable de Borbón, los clérigos reticentes, los protestantes que profanan imágenes o los parlamentarios que aprovechan la ocasión para exhibir sus diferencias con el monarca o sus representantes, la regenta y el Canciller de Francia. La documentación es muy jugosa, pero la historiografía más nacionalista y pro-Valois refiere los sucesos sólo de pasada y con la desgana del que se ve obligado a aludirlos para evitar el escándalo del ocultamiento. Hay en cambio algunos testimonios que evocan los disturbios parisinos con verdadera amenidad y colorido, en especial, M. Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, II, pp. 952-958, 964-966, 970, 977-978, 981-982, etc.; *Journal d'un bourgeois...*, pp. 194-195 y 413-415; A. Champollion-Figeac, *ob. cit.*, pp. xli y xliv; *Chronique du roy François...*, pp. 47 y 67. Un buen estudio de las diferencias entre el rey y el Parlamento a propósito del Concordato, del contencioso del Condestable de Borbón, los conflictos con los luteranos y, en general, las reticencias de los distintos sectores ante la implantación de un concepto absoluto de la Monarquía puede leerse en R. Doucet, *Étude sur le gouvernement de François Premier dans ses rapports avec le Parlement de Paris*, París, Champion, 1921, 2 vols.; vol. I, 1515-1525; conclusión en pp. 349-361).

[30] - Félibien cuenta los enfrentamientos entre militares que gritan "vive Bourbon" y campesinos en armas en los alrededores de París (*ibid.*, p. 956).

[31] - *Ibid.*, pp. 965-966.

[32] - *Ibid.*

[33] *Ibid.*, p. 973. (La cursiva es del original). Análogamente tiene lugar "une mascarade sortie du cloistre de N.D. composée de gens qui menoient à cheval une femme, & la fesoient traîner par les diables, & avoient mis autour d'elle quelques personnages déguisez en docteurs en théologie, avec des escriteaux devant & derrière ou estoit le nom de Luther". (*Ibid.*, p. 978). Este tipo de farsas coexisten con frecuentes profanaciones de imágenes (*Ibid.*, p. 981-982 y Ch. Terrasse, *ob. cit.*, pp. 342-344).

El Parlamento se reúne con los predicadores de la villa para «aconsejarles» sobre la manera de dirigirse a los fieles:

> ... que si quelqu'un s'echapoit & parloit mal du Roy ou des ses ministres ils en avertiroient aussi-tost la cour, afin qu'il en fust fait une punition exemplaire[34].

A pesar de lo cual, el domingo 19 de marzo varias iglesias parisinas amanecen adornadas con el siguiente pasquín:

> PEVPLE FRANÇOIS, si vous voulez avoir de brief bonne & ferme paix, ils vous faut premierement oster l'empechement d'icelle. Et si le voulez sçavoir, c' est Madame Ambition avec son chancellier, remplie de toute hérésie *in corde*, & de toute infection; car par leur obstinée et dampnée vindication, ils sont cause que vostre chief & alcuns de ses principaux membres sont en ceste grande désolation. Et qui pis est, ils ont mis ce noble royaume en la balance de toute destruction. Et pourtant le dit chancelier est digne de grande punition, laquelle, si de brief n'est mise à execution, vous aurez des maux encore un million. Et afin qu'il ne vous semble que je ne mente, je suis Dame Verité qui parle aux amateurs de justice[35].

Un clima como el que se deduce de testimonios semejantes permite explicar el nacimiento de esta balada a partir de los últimos meses del año 1525. Y justifica también por qué algunos historiadores que relatan el cautiverio del rey, la introducen entre la documentación denominándola «chanson satirique sur le désastre de Pavie»[36].

Además, como ya se sabe, los últimos versos de esta versión de Maurepas son ricos en elementos históricos: aluden a la reina madre, Luisa de Saboya, que es a la sazón regenta del reino y gobierna con habilidad y prudencia[37]. Aluden a Anne de Montmorency, colaborador de la más estricta confianza del rey, que había sido apresado en Pavía y liberado por rescate, ocupándose desde ese momento de las negociaciones para la paz y liberación del cautivo[38]. Aluden al Delfín de Francia y a «mon petit fils Henri», es decir, su hermano menor, Henry duque de Orléans. Ambos príncipes fueron, como se sabe, rehenes de Carlos V. Su venida a España fue pactada en uno de los artículos principales del Tratado de Madrid, donde el rey se comprometía, además y entre otras cosas, a entregar la Borgoña, a renunciar a sus pretesiones sobre el Milanesado, los estados de Italia, Flandes y el Artois, a pagar un

---

[34] *Ibid.*, p. 957.

[35] *Ibid.*, 957-958.

[36] El primero que lo hace es J. Rey [1837] en *ob. cit.*, pp. 54-56; transcribe el texto de Maurepas (nº 5A) contrastándolo con otras canciones elogiosas de Francisco I y las víctimas de Pavía (*ibid.*, pp. 50-51). Es probable que de ahí proceda el mismo subtítulo que le da Leroux de Lincy (*ob. cit.*, p. 92), al que después siguen otros.

[37] Da pasos decisivos en política exterior para fortalecer la posición internacional de Francia y debilitar al Emperador, en particular con Inglaterra, el Papa y el Gran Turco. Resuelve con diligencia muchos de los problemas interiores y se preocupa, en primer lugar, del rescate de su hijo. V.A. Champollion-Figeac, *ob. cit.*, pp. xxi-xxiii; B. Zeller, *ob. cit.*, pp. 77-83; G. Jacqueton, *ob. cit.*, pp. 2-3; P. Henry-Bordeaux, *ob. cit.*, pp. 251 ss. y 271-274; Ch. Terrasse, *ob. cit.*, pp. 317 y 322-323; *Chronique du roy François...*, pp. 45-46; D.M. Mayer, *The Great Regent, Louise of Savoy (1476-1531)*, Londres, Wiedenfeld & Nicolson, 1966, p. 199.

[38] V. *Biographie Universelle* (Michaud), XXIX, París, Mme. Desplaces, s.a., s. v. Para su presencia en las negociaciones, v. cualquiera de las obras historiográficas citadas.

elevado rescate y a casarse con Leonor de Austria, hermana del emperador[39]. En cuanto a «mon cousin de Guise», se trata de Claude de Guise, uno de los principales personajes del Consejo de Regencia y, en efecto, primo del rey por línea materna[40], también muy al corriente de todo el proceso negociador[41].

Uno de los motivos que más desarrolla esta primera versión de Maurepas es el de la suma del rescate. En la realidad, los acontecimientos transcurrieron de este modo:

Puesto que la intransigencia de Carlos V impone unas condiciones de paz inadmisibles para Francia, tras varios intentos negociadores y varias contrapropuestas[42], el rey acepta, por consejo de la regenta y los embajadores, hacer la cesión de Borgoña y dejar como rehenes a los príncipes[43], no sin antes hacer dos «protestations» con la intención de declarar después la nulidad de un tratado «extorquez par violence, d'une personne qui n'estoit pas en liberté»[44]. Francisco I no pensaba, por tanto, cumplir el pacto: ya antes había preferido la prisión a la venta del reino[45] y en seguida se iba a ver la imposibilidad que tenía para enajenar tierras de la corona[46]. Además, se sentía respaldado por otros antecesores que no habían cumplido los pactos sellados en cautiverio[47]. Claro es que tanto los contemporáneos como los historiadores posteriores se dividen en torno a esta actuación del rey[48], pero en líneas generales triunfó la posición de mantener la integridad territorial y pagar una elevada suma de dinero por su rescate y el de los delfines.

---

[39] Y a otros pactos no menos "inadmisibles", como restituir a Borbón sus posesiones. V. *Ordonnances des Rois de France. Règne de François Premier (1524-1526)*, IV, París, Académie des Sciences Morales et Politiques, 1933, nº 412, pp. 165-178, información que repiten textualmente o resumen la mayoría de las crónicas, relaciones y obras historiográficas. V. asimismo B. Zeller, *ob. cit.*, pp. 143-147, quien transcribe las noticias de Du Bellay.

[40] V. *Biographie Universelle* (Michaud), II, París, Mme. Desplaces, 1843, *s. v. Guise* (Claude Lorraine, duc de) y *Aumale* (Claude Lorraine, duc d').

41. En una de las propuestas negociadoras acompaña como rehén, junto con otros once nobles, a los príncipes de Francia. V. *Ordonnances*, *ob. cit.* p. 185.

[42] V. A. Champollion-Figeac, *ob. cit.*, p. xxv; B. Zeller, *ob. cit.*, pp. 89-91; Ch. Terrasse, *ob. cit.*, pp. 318-329 y 345; G. Hernández de Oviedo y Valdés, *Relación*, pp. 436-438; *Journal d' un burgeois*, p. 193; J. Duhamel, *ob. cit.*, p. 151; *Histoire des guerres...*, p. 6 vto.; *Chronique du roy François...*, p. 48; J. du Millet (?) *Chronique des Roys de France*, Paris, R. Auril, 1552, p. c. vto. Son interesantes las visiones del proceso negociador que tienen Maquiavelo y Clemente VII, recogidas por J. Rey en *ob. cit.*, pp. 179 ss.

[43] V.A. Champollion-Figeac, *ob. cit.*, p. lvi.

[44] - M. Félibien, *Histoire de la ville...*, II, p. 980. Los textos de las dos "protestations" en *Ordonnances*. pp. 88-91 (nº 393) y 165-178 (nº 411). Frente al argumento francés, el imperial, más apegado a conceptos caballerescos medievalizantes, insiste en el deshonor del incumplimiento de la palabra.

[45] "...Ce que demandez n'est en mon posible (...) De ma part je me suis résolu prendre la prision en gré, estant sur que Dieu (...) me donnera la force de la porter paciemment" (Texto de la carta a Carlos V en Ch. Terrasse, *ob. cit.*, p. 340).

[46] Una vez liberado el rey, los diputados borgoñones rechazan los términos del tratado; lo mismo hace el Consejo o Liga de Cognac: v. *Ordonannces*, p. 61, n. 2 y nº 418. M. Félibien, Histoire *de la ville...*, p. 980; J. Rey, *ob. cit.*, pp. 309-349; L.P. Gachard, *ob. cit.*, pp. 83-84.

[47] Fue también el caso de Juan II: v. L.P. Gachard, *ob. cit.*, pp. 83-84; el del Condestable Olivier de Clisson, preso por el duque de Bretaña; el del duque de Saboya y Adrián de Pisseleu, hermano de la duquesa d'Étampes: v. J. Rey, *ob. cit.*, pp. 309-320.

[48] Por ejemplo, mientras que J. Duhamel justifica un rescate a cualquier precio (*ob. cit.*, p. 151), R. Puaux (*François Premier, turcophile?*, París, S.G.I.E., 1923) critica el incumplimiento. La posición francesa mayoritaria y "oficial" es, naturalmente, la primera.

Del rescate se hace eco, sin duda, la balada; pero desarrolla una intensificación burlesca en una línea significativa que los acontecimientos históricos derivados de varios años de negociaciones difíciles pudieron enriquecer sucesivamente:

> Qu'on fasse battre monnoye aux quatre coins de Paris.
> S'il ny a de l'or en France qu'on en prenne à St. Denis.

La abadía de Saint Denis, situada a dos leguas de París, el templo donde se celebraban todas las conmemoraciones solemnes de la corona francesa, tiene por estos años serias fricciones con Francisco I; la tensión culmina en 1528, cuando el soberano, excediéndose en sus atribuciones de monarca absoluto impone como abad al cardenal de Bourbon[49]. Tal nombramiento tuvo además consecuecias económicas para la rica abadía, que hubo de contribuir con una elevada suma al rescate de los delfines[50]. Al margen, pues, de que los versos transmitan una imagen poco caballeresca del monarca hacia su pueblo y hacia la clerecía más poderosa de todo París, denotan una información y una inquina poco inocentes.

Por otra parte, claro es que «faire battre monnoye aux quatre coins de Paris» es, como dice Doncieux, «une façon de parler»[51], pero no sólo es eso: durante largos meses, y después de la liberación del rey, París y las principales ciudades de Francia eran recorridas por recaudadores que precisaban reunir, recurriendo incluso a los préstamos de particulares, los tres -luego reducidos a dos- millones de escudos de oro solicitados por Carlos V [52]. El burgués de París afirma que:

> ...pour payer ladite rançon fut faite une grosse taille par toutes les villes de France, qui fut prise sur les locatifs des maisons pour une année.[53]

---

[49] Según Félibien, "c'estoit leur conserver le titre d'electeurs (uno de los privilegios obtenidos de Luis XII en 1515) & leur oster en même temps la liberté des suffrages" (*Histoire de l'abbaye royale de St. Denys de France*, París, Léonard, 1706, p. 382). El Cardenal de Bourbon fue impuesto definitivamente el 20 de Mayo de 1529.

[50] - "Le cardinal de Bourbon y offrit au nom du clergé de France treize cent mille pour la délivrance des deux fils du Roy retenus en Espagne" (M. Félibien, Histoire *de l'abbaye*..., p. 384). El tesoro de St. Dénis era, en efecto, codiciado, pues con motivo de las nuevas guerras entre Francia y España en 1542, las joyas y reliquias de la abadía se trasladan por precaución a París (collège de St. Dénis) hasta que se concluye la paz con el Emperador: "Des orfèbres disposèrent dans des tonneaux les châsses, les croix, les reliquaires, les joyaux, en un mot tout ce qu'il y avoit de précieux dans l'eglise de St. Denys; & le jour suivant tout le trésor fut transporté à Paris dans le collège de Saint-Denys" (*ibid.*, p. 388). Allí, cuatro religiosos lo velaban día y noche, con ocho o diez arcabuceros que guardaban el lugar. Para una descripción del tesoro de la abadía, con planchas ilustrativas y explicación de las mismas, *ibid.*, pp. 536-545.

[51] V.G. Doncieux, *Romancéro*, p. 59.

[52] - En las *Ordonnances* se conservan varios documentos de las cantidades que aportaba cada ciudad (v. núms. 396, 397, 410). Por A. Ruffi se conoce la contribución de Marsella (*Histoire de la ville de Marseille*, Marseille, Claude Garcin, 1642, pp. 214-215 del libro VI). En París se puso a prueba la buena voluntad de exentos y no exentos, e incluso "on establit des regles pour les contraintes de ceux que differeroient de payer" (v. M. Félibien, *Histoire de la ville*... p. 981), llegando a recaudarse del total de los alquileres de las casas. V. también J. Duhamel, *ob. cit.*, pp. 165-166 y 176.

[53] *Cit.*, en este caso por Duhamel, *ob. cit.*, pp. 165-166. A pesar de semejante esfuerzo no se consigue la suma y se dilatan las negociaciones en el tiempo, sin liquidarse de verdad el litigio hasta la Paz de Cambrai o "Paz de las Damas" (1529).

Según el autor de la *Chronique du Roy François*, la recaudación «a esté ung bien gros mal aux pouvres habitants et plus qu'aux riches. Car tel avoit mil livres de rente qui n'en payoit non plus que ung pouvre homme de mestier»[54]. «C'est raison d'ayder au Roy - comenta comprensivo-, mais on doibt asseoir ung impoust égallement et supporter les pouvres»[55]. En un contexto como éste no es difícil que los versos de la balada sirvieran, al menos, como válvula de escape sarcástico para muchos de los afectados. Lo cierto es que la suma era tan fabulosa, y las finanzas de la corona tan irregulares, precarias y caóticas, que no sólo para subvenir al recate, sino para las necesidades habituales del Tesoro, el recurso a expedientes sacrílegos, apoderándose de las riquezas de las iglesias, fue tan frecuente como la expoliación de los pecheros[56]. La balada, pues, sólo dramatizaba en este punto lo que estaba ocurriendo[57], y en todo caso recordaba en clave satírica, con ribetes de historia «extraoficial», las particularidades más sobresalientes del suceso de 1525, junto con sus secuelas, que duraron varios años.

La segunda versión de Maurepas (nº 6A) contiene divergencias significativas: no hace referencia a Pavía y, en su lugar, se presenta al monarca, desde el exordio, como conquistador frustrado:

Il pensoit prendre l'Espagne mais les Espagnols l'ont pris.

Otras precisiones históricas desaparecen: Montmorency, Guise o la entrega de los delfines se han eliminado. Sin embargo, la mayoría de los motivos aumentan el número de hemistiquios formulaicos. Por ejemplo, la negación de la personalidad:

Je suis un pauvre gentilhomme qui s'en va par le païs,
qui demande caristade et un morceau de pain bis.

O las señales de reconocimiento, que conceden capacidad deductiva explícita a los soldados captores:

Ont retourné sa casaque, ont apperceu fleurs de lys;
ont regardé son épée, ils ont lu François écrit.
-Si n'étiez point Roi de France ne porteriez point ceci-.

Recrea también la fórmula de la preparación del rescate en una dirección que luego explotará la tradición moderna:

---

[54] *Chronique du Roy François...*, p. 65. El texto sigue explicando los motivos con todo detalle: "... la raison, car messieurs de practique et aultres vivans de leurs rentes ne sont logez que en rues détournées où les maisons sont peu estimées, et les pouvres marchans et gens de mestier qui ne peuvent gaigner leur vie s'ils ne sont ès rues passans, ausquelles les maisons apartenantes ausditz seigneurs sont louées deulx fois plus qu'ilz (elles?) ne vallent. Et pour ceste cause, les pouvres qui tenoyent maisons à louage ont esté contrains, oultre le louage, payer pour ledict don ung tiers de leur louage (...), dont plusieurs, qui estoient bien empeschez à payer leur hostel, ont estéz exécutez pour ladite somme" (*ibid.*, p. 166).

[55] *Ibid.*

[56] R. Doucet, *ob. cit.*, p. 360.

[57] La tradición moderna enriquece esta fórmula del rescate a cualquier precio no olvidándose de dar cuenta de otros varios detalles históricos. V. *infra*.

S'il n'est point d'argent en France qu'on s'en aille à St. Denis,
qu'on prenne croix et calices et qu'on me tire d'ici.
Qu'on prenne la couverture qu'est d'argent comme on le dit.

Por último, y sin duda lo más importante desde el punto de vista narrativo, esta versión modifica el final: si en 5A los deseos del monarca parecen cumplirse, puesto que Monsieur de Guise acude en su auxilio simultáneamente a la formulación de las peticiones («Pas plus tost dit la parolle...»), esta versión no añade tercera secuencia pero introduce un motivo nuevo:

Que si je retourne en France un chateau ferai batir
qu'aura autant de fenêtre comme l'année a de nuits,
et qu'ainsi comme en Espagne on appelera Madrid.

Es ésta la primera vez que aparece de modo explícito y no paródico un deseo del soberano de recuperar su condición de rey. Su exhorto, que adquirirá nuevos colores en la tradición moderna, implica la voluntad de volver al reino sin anular la memoria de su experiencia en cautiverio. El motivo del castillo, por su ambigüedad, encierra una riqueza de significados que explicitará, en distintas direcciones, la tradición oral posterior y, por lo mismo, inaugura un proceso de mejoramiento en la conducta del rey preso.

III. La tradición de los siglos XIX y XX

Si ampliamos el análisis al conjunto de versiones, se observa una modificación, amplificación o mantenimiento de los elementos históricos, a la vez que la parodia experimenta transformaciones o desaparece.

Destacan por su interés ideológico dos motivos: la negación de personalidad y la solicitud del rescate que, además, son los estadísticamente mayoritarios. Ambos pueden persistir cambiando a veces su significado, aunque en un importante número de casos mantengan la visión denigratoria. Así, por ejemplo, el rescate en dos versiones de oïl (núms. 7 y 9), en todas las occitanas (núms. 10 a 14 y 19), y en cuatro de las catalanas (núms. 3, 4, 24 y 26).

También son mayoritarios la rendición y conducción del preso, la fórmula de las duras prisiones y el encuentro con el informante (correo) que sirve como intermediario hacia los suyos. El motivo de la señales de reconocimiento y la mención de personajes y lugares históricos son menos estables en la tradición moderna ya que, a medida que se aleja del suceso, se desembaraza de unas significaciones para adquirir otras. A la vez, la presentación del rey como agresor frustrado de los españoles que veíamos en el segundo texto de Maurepas, gana terreno, encontrándose en otra versión de oïl (nº 9) y en una mayoría de las catalanas[58]. Si la conquista no se refiere a España sino a «autres pays», el número de versiones que lo presentan como expansionista fracasado se amplía a todas las occitanas. Si, además, la frustración de su ataque se explica por una traición de los españoles, hay que incluir tres versiones catalanas (núms. 22, 26, 28); pero debe considerase ya la modificación

[58] En cinco en total.

del sentido: la inadvertencia del monarca tiene como «eximente» la intervención imprevista de los traidores.

Las versiones flamencas presentan un interés y una riqueza notables. Veamos el texto de Ostrevent (nº 18):

Le roi est parti le dimanche et le lundi a été pris.
-Arrête, arrête, grand roi de France, arrête, arrête, te voilà pris-.
-Je ne suis pas le roi de France, vous ne savez pas qui je suis.
Je suis un pauvre gentilhomme qui roul'de pays en pays-.
On regard' dessus son habit, Louis Bourbon était écrit.
Voilà qu'on le prend, qu'on l'emmène dans une tour proch' de Madrid.
Il met la tête à la fenêtre et voit son postillon venir.
-O postillon qui portes lettres, que dit-on du roi, à Paris?-
-Helàs! mon pauvre gentilhomme, on ne sait s'il est mort ou en vie-.
-O postillon que portes lettres, retourne-toi vite à Paris.
Recommande moi à la reine, et à Louis mon premier fils:
Qu'il soutienne bien ma couronne tant qu'il la pourra soutenir.
Qu'on amène ici deux tonn's d'or sera pour racheter ma vie.
J'ai une chapell' qu'en est couverte, ah! qu'on la fasse découvrir.
S'il manque de l'argent en France, qu'on coupe un bras à Saint Denis.
Qu'on y prenne croix et calice et les deux bras de Jésus-Christ.
Et si je rentre un jour en France, un grand château ferai bâtir.
J'y ferai faire un tourelle pareille à celle de Madrid;
sera pour mettr' le roi d'Espagne à son tour quand il sera pris.-[59]

Me interesa destacar algunos detalles. En primer lugar, aparece algo novedoso: el rey da, por medio del correo, instrucciones a su hijo para que se haga cargo de la corona (v. 12), y expresa, previa solicitud del rescate (vv. 13-16), un deseo final de venganza. El motivo del castillo, más ambiguo y abierto en la versión antigua, se hace aquí más explícito al presentarlo como resarcimiento de la honra del cautivo, sólo posible si paga con idéntica moneda a su enemigo. Se desarrolla el drama interior del rey preso que se sabe rey muerto. «Je ne suis que votre esclave» había dicho Francisco I al Emperador en una de sus entrevistas[60]. El cautivo reconoce aquí su fracaso, pero la sátira ha cedido el terreno a un sentimiento de dignificación y compasión: no aparece aturdido en sus duras prisiones sino que, con espíritu de estadista, abdica e intenta reconfortarse expresando un deseo lógico y legítimo de venganza. Por los cronistas sabemos que, en efecto, Francisco I sugirió a los suyos la abdicación[61], como táctica -fracasada- de ablandar la intransigencia imperial; de nuevo la historia se entreteje en las mallas de la ficción, aunque las referencias a Pavía y a Francisco hayan sido sustituídas o eliminadas.

[59] Modifico, en este texto y en el siguiente, la disposición de los versos y algunos detalles menudos de puntuación con respecto a los editados por Th. Puymaigre, "Chants populaires recueillis dans la Vallé d'Ossau", *Romania* III (1874), pp. 89-93; nº 18 en p. 93.

[60] V. Ch. Terrasse, *ob. cit.*, p. 336.

[61] V. J. Duhamel, *ob. cit.*, pp. 125-132; B. Zeller, *ob. cit.*, p. 341; Ch. Terrasse, *ob. cit.*, p. 341

A la vez, los hemistiquios del rescate (vv. 13-16) están muy desarrollados y conservan, más que en ninguna otra versión, el tinte denigratorio del rescate a cualquier precio. Aquí el precio ni siquiera son los símbolos del reino, sino las reliquias de Saint Denis, que como las riquezas de la mayoría de las iglesias francesas podían en la realidad, ya lo vimos, ser incautadas «sacrílegamente» por la Corona. Cabe, pues, preguntarse hasta qué punto el rescate a cualquier precio neutraliza el proceso de restauración del héroe introducido a través del motivo de la venganza. Me inclino a pensar que la dignidad del protagonista ha ganado terreno, pues la solicitud sacrílega tiene dos destinos: su propia liberación y la captura del adversario. Desde ese momento, el soberano es más activo, y depositario de un código del honor exigible y aceptado en un monarca del Antiguo Regimen, o en un monarca a secas.

La segunda versión flamenca presenta divergencias interesantes en relación con la anterior:

Le roi es partit le dimanche,*vive le Roi*! et le lundi a été pris. *Vive Louis*!
-Arrête, arrête gran roi de France arrête, arrête, te voilà pris.-
-Je ne suis mie le roi de France, vous ne savez mie qui je suis.
Je suis un pauvre gentilhomme qui va de pays en pays,
qui s'en va demander l'aumône, un petit morceau de pain bis-.
A la bride de son cheval Louis Bourbon était écrit,
à la monture de son épée on y voyait trois fleurs de lis.
Voilà qu'on le prend, qu'on l'emmène dans la grand' tour à Maestrick.
A mis la tête à la fenêtre pour voir son messager venir.
-O messager qui portes lettre, que dit-on du roi à Paris?-
-On dit que notre roi est mort, qu'il est mort ou bien qu'il es pris.
Ah! s'il est mort nous aurons guerre, s'il est pris aurons encor pis-.
-Il n'est pas vrai que je sois mort, il est bien vrai que je suis pris.
Or, va porter lettre à la reine, aussi a Georges mon petit-fils;
qu'il ait bien soin de mon royaume, après ma mort, sera pour lui.
Qu'il soutienne bien ma couronne, car moi ne la puis soutenir.
Si j'ai l'heur de rentrer en France, un grand château ferai bâtir.
J'y ferai faire une tourelle pour celui qui m'a fait ci tenir-.[62]

El monarca se rinde tras reconocer la pérdida de su condición real. Aquí, la negación de la personalidad (versos 4-6) sólo puede entenderse como aceptación resignada del hecho consumado, puesto que la misma versión insistirá enseguida en la preocupación del rey por la continuidad de la corona (versos 14-16). El protagonista informa expresamente al correo de que no está muerto, sino preso (verso 13). No abdica de modo explícito, pues sólo acepta esa posibilidad una vez muerto (verso 15), aunque, transitoriamente, invita al hijo a cumplir sus funciones (verso 16). No reclama rescate alguno y, sin embargo, el motivo del castillo se convierte en un deseo de venganza expreso. La versión de Pevèle elimina el tono paródico y dramatiza dos estados de ánimo del soberano: uno, previo, de reconocimiento doloroso

[62] V. Th. Puymaigre, *art. cit.*, pp. 92-93. Las dos versiones flamencas son las únicas que no explotan el motivo de las duras prisiones.

del fracaso que lleva aneja la pérdida de la condición real, y otro, posterior, de afianzamiento de su voluntad y actividad regia, a saber, la sucesión *transitoria* y el deseo de vengarse de su enemigo y captor. Ambos estados de ánimo afianzan su proceso de recuperación.

Una de las versiones catalanas (nº 22) ofrece una nueva variante en una dirección similar: el rey, preso por la traición de un español, se encomienda a través del correo a la «reina Arena» y a su hijo, transmitiéndoles el siguiente deseo:

> Que faci fer una muralla allí a la vora de Paris.
> Si'ls catalans hi anaven no se ho poguessin pendre aixis.

El rescate a cualquier precio ha desaparecido también de esta versión. La mayor novedad reside en que la muralla tiene una finalidad: resistir un ataque catalán. Volvemos a encontrar a un monarca vencido que admite su fracaso, pero que no se resigna; no pide rescate personal, y se preocupa por la razón de estado y por la integridad territorial del reino.

Pero si la apertura de la balada va confirmándose ya en direcciones poéticas divergentes a veces, complementarias otras, la historia no deja de estar presente, aunque la tradición moderna tienda a cantar en el poema situaciones arquetípicas paulatinamente alejadas del noticierismo primero. Tres versiones catalanas conservan, por ejemplo, detalles de una antigüedad demostrable, como es la venta de la flor de lis:

> Si no hi ha prou dinê a França que vagin a San Dionis,
> que s'venguin la conxa d'or que s'venguin la flor de llis.
> Si no hi ha prou dinê en bossa que vagin a San Patrís.[63].

El motivo de la venta de la flor de lis, símbolo del rey y del reino, está ausente de las versiones más antiguas conservadas, pero ha sido devuelto por la memoria colectiva de la tradición más reciente. Se confirma así que, a veces, la memoria oral puede ser más fiable que la escrita. En efecto, como los dos millones de escudos de oro no llegaron a reunirse en su totalidad, el rescate que la corona francesa intercambia por los delfines incluye, además de unas sumas en pagos aplazados, una enorme flor de lis en diamantes "contenant du bois de la vrai croix"[64]. Dicha joya había sido empeñada anteriormente al rey de Inglaterrra y Francia la retiraba entonces de su depositario en descargo del Emperador. El conjunto del tesoro se distribuyó en treinta mulos, y el número 31 de ese cortejo fastuoso que impresionó a los vascos fronterizos llevaba la flor de lis junto con las obligaciones y cesión de derechos que hacía el rey de Inglaterra[65].

---

[63] V. nº 3, parcialmente nº 24 y, con alguna variante, nº 27.

[64] - V. M. Francisque Habasque, "Eléonor d'Autriche et la rançon de François Premier. Une page de l'histoire du Labourd" en VV.AA., *La Tradition au Pays Basque*, París, Tradition Nationale, 1899, pp. 491-506; cita en p. 494.

[65] V. *ibid.*, p. 500. Merecç la pena la descripción de la ceremonia del intercambio (*ibid.*, pp. 494-506).

Las versiones occitanas som muy similares entre sí, y todas paródicas. Transcribo una de ellas, a la que distingo por ser la única que permance inédita[66]:

Quand lou Rey parti de France conqueri d'avütes pays,
á l'entrade de Pavi lous Espagnols be l'an pris.
-Renté, renté, Rey de France, qué si non qu'ès mourt ou pris-.
-Quey seri lou Rey de France que jamay you ne l'au bist?-
Que on lhéban l'ale s'esu mantou trouban ly la flou de lys.
Qu'on ne prenen et qu'on liguen, dem la prison que l'an mis.
Detiens üe tour escure jamay sou ni lue s'y a bist.
sino per üe finestrote un postillon bet beni.
-Postillon, que lettres portes, que s'y counte t'a Paris?-
-La nouvelle qué you porte, lou Rey qu'ère mourt ou pris-.
-Tourne-t-en, postillon, en poste, tourne t'en enta Paris.
Arrecomand'em á ma femme, tabe ' à mous enfans petits.
Que hassen batte mounède, la qui sie den Paris;
que m'en embien üe cargue per rachet' am aü pays.-

En este grupo de versiones se mantienen los motivos de ocultamiento de personalidad y rescate a cualquier precio, previa recomendación del monarca a la reina y a sus hijos. Tienen interés por una razón adicional: a pesar de hacer mención expresa de «l'entrade de Pavi» (o «Quouan esté daban Pavie») y la captura del rey por los españoles, incluyen a veces (núms. 11 y 12) un estribillo que en su interpretación literal es pro-monárquico: «Vive la Rose, vive la flou deu lys»[67]. Si un estribillo extranarrativo es complemento lírico de lo que se va a narrar y puede incluso adquirir funciones indiciales, hay que aceptar que la frontera puede ser muy sutil y servir, el mismo estribillo, para crear un clima determinado o su contrario. La melodía contribuye también a perfilar significaciones[68]. En este caso parece evidente que el estribillo puede explotar posibilidades burlescas[69].

---

[66] V. Las ediciones de las restantes en las referencias del catálogo de C. Laforte citado. Esta que transcribo (nº 14) procede del vol. II del ms. de la B.N.P. titulado *Poésies populaires de la France*, 392 fuillets, 27 Février 1877, fol. 299-300. 8c (Réserve, 6 Février 1894, nº 19). No es un texto rigurosamente inédito, porque el transcriptor afirma haberlo extraído de una novela de Léon Bleynie (*ibid.*, f. 299). El copista traduce al francés en el margen derecho el original bearnés. Modifico, como en los casos restantes, disposición de versos y puntuación.

[67] En ninguna de estas versiones conducen ya al preso a Madrid, sino a una prisión indeterminada: "Dens la prison que l'han mis", o sus equivalentes. También eliminan cualquier referencia española algunas catalanas: lo encierran en un *monestir* (núms. 4 y 26) o eluden la información: "Posantlo en presó molt fosca / que no s'conoix dia y nit" (nº 3), y sus equivalentes. Más de la mitad (cinco en total) lo mantienen (núms. 22, 23, 25, 27 y 28).

[68] Según Capdevielle, el canto de la versión del Valle de Ossau se acompaña de una melodía triste (*ob. cit.*, p. 227).

[69] G. Doncieux (*Romancéro...*, p. 60) apunta una sugerencia que no sería descartable si pudiera demostrarse: que a la altura de 1525, un "vive Louis" sólo podría entenderse como "viva Luis XII", el "Pére du Peuple", antecesor de Francisco I. Es sintomático, sin duda, que casi todos los motivos satíricos presentes en la balada denuncien, casualmente, gestos de absolutismo real que los enemigos de Francisco I (miembros del clero, de la nobleza, de la Universidad, del Parlamento o los distintos estados, sin excluir al "petit peuple") siempre le recriminaron, por oposición a su predecesor. Pero lamentablemente no hay evidencia alguna de que a la altura de 1525 el estribillo fuera "vive Louis", que sólo está presente en versiones recogidas a partir del último tercio del siglo pasado.

La mención de Louis, frecuente y casi dominante en la tradición moderna, invita a considerar otra cuestión. Parece claro que empieza a imponerse, o a superponerse en el tiempo, un nuevo prisionero real que no es Francisco I. Al margen de que *Louis* sea uno de los apelativos preferentes de los monarcas franceses de los siglos XVII y XVIII, su imposición como protagonista es paulatina. Algunas versiones mantienen la ambigüedad: «N'hi miran lo muscle esquerra / n'hi troban tres grans de llí // n'hi miran el pom de l'espasa / hi troban son nom escrit» (nº 4)[70]; lo mismo que hace otra versión bretona: «Sur le manche de son épée / Roi de France était écrit" (nº 16). Otras, como las flamencas, son explícitas en el motivo de las señales de reconocimiento:

A la bride de son cheval Louis Bourbon était écrit,
à la monture de son épée on y voyait trois fleurs de lis (nº 17),

o bien,

On regard' dessus son habit Luis Bourbon était écrit (nº 18)[71].

En otros casos, el rey aludido es probablemente Luis XVI, muerto en París en 1793 tras los motines populares que culminan en y suceden a la toma de la Bastilla de 1789. Así ocurre en la versión piamontesca (nº 21) que transcribo a continuación:

Lo re Luis no va a la cassa, no va a la cassa anturn d'Paris.
S'a l'an pià-ro, l'àn lià-ro, l'àn mnà-lo'nt la tur d'Paris.
S'a j'è sul che na fenestrinha ch'a guardava ant so Paris.
-O postiun ch'i porti le lettre, che nöue j'è-lo ant Paris?-
-Le növe sun pa váiri bunhe: völo fè pende lo re d'Paris.
-Mandè-je dì a la reginha, argent massiss ai cantun d'Paris.
J'e pa bastansa d'or en Fransa për difende lo re d'Paris?-
-Lo re Luis cun sua corunha, a venta ambrassè 'l crucifiss.-[72].

Aquí sólo se mantienen como constantes las duras prisiones, el diálogo con el correo y la solicitud del rescate, que permiten reconocer la balada como la del rey prisionero. El resto de los motivos, en cambio, la separan notablemente de la mayoría de las versiones, no sólo en el discurso sino sobre todo en los puntos de vista sobre la Monarquía. El rey no va a la guerra, sino a la caza. Cuando lo apresan lo conducen a la torre de París, y cualquier referencia española ha desaparecido. Las nuevas que trae el correo son mucho más precisas: quieren ahorcar al rey: «Le növe sun pa váiri bunhe / völe fe pende lo re de Paris». Por su parte, la actitud del monarca vencido, pidiendo a la reina que prepare su rescate, es una

[70] O su equivalencia: "[Ja]li miran el bras dret / li troban la flor de llí; // a la punta de l'espasa / tenía son nom escrit" (nº 22). (V. también nº 23).

[71] La primera de ambas tiene estribillo pro-luisiano, y transforma la referencia madrileña, que seguramente empieza a carecer de sentido, en la "tour de Maestrick". La segunda no tiene estribillo. V. ambos textos *supra*.

[72] El texto transcrito procede, sin modificaciones, de C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Turín, Roux Frassati e C^{a}, 1888, p. 57, con traducción italiana al pice.

llamada de auxilio en forma de pregunta retórica y patética, una reivindicación ante su pueblo de su *derecho* a ser liberado: «J'e pa bastansa d'or en Fransa / për difende lo re d'Paris?». LLamada a la defensa que la balada corrobora como ineficaz, porque no sólo el rey sino la corona, la Monarquía, sucumben: «Lo re Lluis cun sua corunha / a venta ambrassè'l crucifiss »[73]. Un nuevo noticierismo se ha superpuesto en esta versión, y la sátira o el proceso denigratorio han sido sustituidos por una compasión hacia el protagonista que se cierra con la fría sentencia de muerte pronunciada por el correo.

Por razones muy distintas a las hasta aquí enunciadas, nos interesan ahora los textos ofrecidos por La Villemarqué (núms. 15A y 15B). Estas versiones, por principio sospechosas, dan un paso decisivo en la «monarquización», intencionadísima, de la balada, lo que induce a pensar en la naturaleza facticia de los textos, a base de la utilización de hemistiquios tradicionales fundidos con otros de la propia vena épico-lírica de su «restaurador». No cabe duda, de todas formas, de que pueden ser un ejemplo más de apertura, aunque sea *a contrario*. Son, además, muy elocuentes las diferencias entre su texto inédito (15A) y su correlativo impreso (15B). Veamos el primero de ellos, presentado como «chant populaire sur la *Captivité de François 1^er^*, recueilli en Basse Bretagne par Mr. de la Villemarqué»[74]:

Quand le Roi départit de France *vive le Roi!* à la mal heure il départit *vive Louis!*
il départit jour de dimanche et jour de lundi il fut pris.
-Retire-toi, o roi de France, retire-toi ou tu es pris.-
-Je ne suis pas le Roi de France, vous ne savez pas qui je suis.
Je suis un pauvre gentilhomme qui va de pays en pays,
en demandant la caristade, un petit morceau de pain bis.
Le soldat qui bien le regarde sourit aux paroles qu'il dit.
A mis la main sous la casaque, découvre les trois flews de lys.
V'la qu'on le prend, v'la qu'on l'enmène tout droit au chateau de Madrid.
V'la qu'on le met dans une tourelle ou l'on ne voyait jour ni nuit.
que par un' petite fenêtre qu'était au pied de son lit;
où l'on ne lui donnait à boire que de l'eau froide du grand puits.
Et par la petite fenêtre avise un postillon veni(r).
-Brave postillon, qui portes lettres, que dit-on du roi à Paris?-
-Ma foi, mon pauvre gentilhomme, on ne sait s'il est mort ou vi(f).
S'il est mort il y aura grand' guerre, s'il es pris y aura encor pis.-
-Gentil courrier, qui porte lettres, retourne-toi vite à Paris
Va t'en dire à mes gentilhommes qu'ils viennet vite ici me [*tachado*: querir]
Od une armée de cent mille hommes, tout droit au chateau de Madrid.

[73] Los acontecimientos más sobresalientes de la Revolución Francesa son bien conocidos: ante la situación de desorden, Luis XVI teme por su vida y abandona París, intentando, con su ejército, organizar la contrarrevolución. Pero lo detienen en Varennes y lo reconducen a París. En 1792 el pueblo invade las Tullerías y encierra a la familia real en el Temple. De allí sale el monarca para comparecer ante la Convención que lo condena a la pena capital, muriendo guillotinado el 21 de Enero de 1793. V. entre otros P. Gaxotte, *La Révolution Française*, París, A. Fayard, 1965.

[74] V. *Poésies populaires de la France II, cit.*, fols. 304-306; cita en f. 304. Modifico la disposición de hemistiquios en verso largo y omito las repeticiones del segundo hemistiquio, que se señalan también con *bis* en el manuscrito. Numero los versos y modernizo puntuación.

S'il manque de l'argent en France on en trouvera à St. Denys:
que l'on fonde croix et lanternes, jusqu'aux dorures du lambris.
Quand à mon bon peuple de France, ne veux point de charge sur lui.
Si jamais je retourne en France, trois beaux chateaux je ferai bati(r):
J'en ferai batir un à la Reyne, l'autre au Dauphin mon petit fils,
j'en ferai batir un à moi-même qui aura nom *Chateau de Madrid.*-

La misma versión, con ausencias significativas y con melodía, se imprime en 1888[75], bajo el titulo de *Complainte sur la captivité de François Premier* y atribuído ahora a la recolección de Châteaubriand[76]. Los textos son muy semejantes en la casi totalidad de los versos: sólo los separan pequeños detalles (un adjetivo, un sustantivo o un verbo, quizás una preposición) cuyo objetivo es mantener los hemistiquios octosílabos. Pero difieren por otros motivos de más interés, como es la supresión íntegra de los versos 12, 15, 19 y 22-25 en la versión impresa. Merece la pena detenerse en ello, evaluando a la vez globalmente ambas versiones, sólo en aquello que las hace singulares.

Desde el punto de vista ideológico destacan, en la versión inédita, cuatro hemistiquios, a saber, los de los versos 19 y 22. En efecto, tras los motivos habituales (captura, rendición, ocultamiento de personalidad, señales de reconocimiento, duras prisiones) se desarrolla el diálogo con el correo; en él el monarca pide a sus «gentilhommes» que movilicen un ejército de cien mil soldados, con lo que el acopio de dinero solicitado no tiene como destino el rescate de su persona, sino una razón de estado: la declaración de una guerra. Es sintomático el «deslizamiento» que se produce en el hemistiquio 19 *a* de un término en antiguo francés *(od)*, que aleja al poema del estilo tradicional, y lo «envejece» y acerca a lo que podríamos llamar balada «en fabla». En todo caso, el soberano actúa aquí como estadista más que como prisionero. En el verso 22 no falta tampoco un paternal y postizo recuerdo hacia su pueblo, muy contrario a los verdaderos acontecimientos, pero próximo en cambio a algunas versiones «oficiales» de los hechos a las que La Villemarqué pudo fácilmente haber tenido acceso[77]: «Quant à mon bon peuple de France, / ne veux point de charge sur lui».

Presenta también la expresión de los deseos de venganza y resarcimiento que ya estaban en las versiones flamencas (núms. 17 y 18)[78] pero, aunque se apoya en versos tradicionales (es decir, confirmados por otras versiones no suspectas) los abulta desmesuradamente, manteniendo siempre la constante de hemistiquios octosilábicos, digna a su vez

---

[75] V. H. de La Villemarqué, "Complainte sur la captivité de François 1er", *RTP*, III (1888), pp. 420-21.

[76] El subtítulo informa: "Texte de M. de Châteaubriand", *ibid.*, p. 420. Evito la transcripción completa del texto por razones de espacio, pero comento las modificaciones a continuación. Según P. Bénichou (*ob. cit.*, p. 82), Châteaubriand menciona esta balada por primera vez en una carta a Madame Récamier del 14 de Julio de 1843; el mismo estudioso duda, muy justificadamente, de que La Villemarqué diga la verdad (*ibid.*, pp. 84-85).

[77] "Lettre de François Premier aux grands su royaume et aux cours souveraines", en A. Champollion-Figeac, *ob. cit.*, p. 160.

[78] Puede ser Puymaigre una de las fuentes de información de La Villemarqué para este motivo del castillo, ya que los textos flamencos están publicados desde 1874.

de no pocas desconfianzas[79]. El monarca de La Villemarqué sigue, pues, recuperando su dignidad de hombre de estado y quiere construir no uno, sino tres castillos, uno para cada miembro significativo de la familia. Todo ello se acompaña de un estribillo pro-monárquico («Vive le Roy, vive Louis!») esta vez sí de existencia tradicional[80].

El procedimiento seguido es, pues, una combinación de versos tradicionales (o de apoyatura oral, a los que se añade una sílaba) con ejercicios retóricos personales. Por ejemplo: «en demandant la caristade / un petit morceau de pain bis» son hemistiquios tradicionales, de cuya autenticidad duda, injustificadamente en este caso, Doncieux[81]. Sin embargo, en las duras prisiones no hay prueba alguna que atestigüe la tradicionalidad del verso 12: «ou l'on ne lui donnait à boire / que de l'eau froide su grand puits». Lo mismo sucede en las señales de reconocimiento, donde se añade un dieciseisílabo parásito: «Le soldat qui bien le regarde / sourit aux paroles qu'il dit» (verso 7). O incluso, en el motivo del rescate, donde reaparece la misma técnica de acudir a versos tradicionales y ampliar o «darle esplendor» a la formula: «que l'on fonde croix et lanternes / jusqu'aux dorures du lambris». Este último cultismo, *lambris*, de aroma resplandeciente y erudito, parece poco apropiado al lenguaje tradicional de la balada. La mayoría de estas «licencias poéticas» de La Villemarqué, aunque no todas, no pasan, como decía, a la versión impresa, algo menos amplificada y florida en lo formal, y algo menos dignificadora del soberano en lo ideológico.

Si hasta el momento ya se ha podido observar una apertura considerable del modelo recibido, tampoco los elementos narrativos centrales son fijos.

La negación de personalidad debió dejar de ser significativa para los cantores a medida que la balada se alejaba del referente de 1525 para acoger nuevos sentidos. Para la tradición oral de finales del s. XIX dicho descubrimiento difícilmente hubiera aceptado ya una interpretación benevolente o favorable al monarca, posible en cambio en la sociedad del Antiguo Régimen. La versión de oïl editada por Lespy (nº 7) elimina este motivo a pesar de conservar todavía muchos elementos reconocibles del desastre de Pavía, como la referencia a la regenta Luisa, a Montmorency y a Guise, y por supuesto, el traslado a Madrid[82]. Suprimen también la negación de personalidad siete versiones catalanas (núms. 3, 23-28) y la piamontesa.

También la solicitud del rescate puede desaparecer y ya se vio antes algún ejemplo. Otro caso significativo procede de un texto bretón (nº 16):

---

[79] V. P. Bénichou, *ob. cit.*, pp. 83-86.

[80] Reaparece en las dos versiones canadienses (núms. 1 y 2), en dos catalanas (núms. 3 y 27), en una flamenca (nº 17) y en una bretona (nº 16). Otra versión catalana lee: "A rendi(r) lo rei de França / a rendi(r) lo rei Lluis" (nº 26). La misma información reaparece en el exordio de la nº 22: "Rendit es lo rei de França, / es rendit lo rei Lluis".

[81] V. *ob. cit.*, p. 56. Injustificadamente porque reaparecen en tres versiones (núms. 6A, 9 y 17).

[82] Otra de las particularidades de esta versión es su estructura. Esta balada mantiene siempre la dramatización de los hechos por medio del diálogo, bien de los soldados captores con el rey, o del rey con el correo. Esta versión en cambio, seguramente por ser fragmentaria, reduce el diálogo a la invitación de los soldados a rendirse ("Rends-toi, rends-toi..."), a lo que el rey no contesta; en la segunda secuencia, el diálogo con el correo parece más bien un monólogo de exhoratación del rey ante el que el mensajero permanece mudo.

Quand le roi sortit de France, *Vive le Roi!* les Espagnols, ils l'ont pris. *Vive Louis!*
-Rends-toi, beau roi de France, rends-toi, car tu es pris-.
-Je ne suis point le roi de France, vous ne savez qui je suis.
Je suis un brave gentilhomme qui va de pays en pays-.
Ils enlèvent sa casaque, ont aperçu trois fleurs de lys.
Sur le manche de son épée, le roi de France était écrit.
Ils l'ont pris, ils l'enmènent dans le chateau de Madrid.
Ils l'ont mis dans une chambre où il fait presque toujours nuit.
Iln'y a qu'un p'tit fenêtre, qui était au chevet de son lit.
Il regarda par la fenêtre, aperçut le courrier venir.
-Bon courrier, porteur de lettres, que dit-on de Louis dans Paris?-
-S'il est pris nous aurons guerre, s'il est mort, sera encore pis.-
-Bon courrier, porteur de lettres, retourne-toi vite à Paris.
Recommande-moi à la reine, et au Dauphin, mon petit fils-[83].

Los cambios más notables, además de la ausencia de rescate, permiten extraer conclusiones: el rey mencionado es Louis y su nombre va acompañado de una premonición patética puesta en boca del correo: «S'il est pris nous aurons guerre / s'il est mort sera encore pis»[84]. El soberano, por su parte, permanece inactivo: se limita a encomendarse a la reina y a sus hijos, como forma de asegurar que vive todavía y para reconfortarlos ante la separación y la tragedia. La sátira se sustituye por la compasión ante el cautivo.

Algunas versiones catalanas presentan también a un rey más pasivo. Confróntese, por ejemplo, este texto de Agramunt (Lérida) (nº 28):

Lo rei de França passà a Espanya un sant dilluns de matí.
..... un espanyol'l va trahir.
Lo prenen y l'agarrotan, l'emportan cap a Madrid
amb unas presons tan malas que no s'coneix dia ab la nit,
sinó per una reixeta que dona al cap de Paris.
Un dia estant a la reixeta ell un carter veu venir.
-¿No m'dirias tú, bon carter, qué s'conta a França de mi?-.
-Per tota la França es deia que nostre rei es mort a Paris-.
-Tornet' en, bon carter, qu'els dará novas de mi;
los diràs quel rei de França si no's mort está molt pris- [85].

O su equivalente: «entornat tu soldat nou / dígasli que som aqui» (nº 23). El rey no oculta su personalidad ni pide rescate; se limita a avisar de su paradero, a certificar que no está muerto, despejando la incógnita a los suyos[86].

---

[83] V. J. Carlo, "Complainte sur la captivité de François Premier", *RTP*, IV (1889), pp. 397-98. Modifico puntuación y disposición de los versos.

[84] Estos versos se repetían con ligeras variantes en Pévèle (nº 17) y en las dos de La Villemarqué (núms. 15A y 15B).

[85] V. también núms. 23 y 25.

[86] Ya se mencionaron antes otras versiones donde el rescate desaparece: Pévèle (nº 17) y las dos catalanas citadas en la nota anterior.

Recapitulación y conclusiones

Se ha visto que la balada hereda como tema un infortunio que puede interpretarse en varias direcciones. Pero en vez de desarrollar el drama afectivo e íntimo de la separación de los suyos, se centra en otro tipo de tragedia, la de la pérdida de la condición de rey. El origen hay que situarlo en la Francia convulsa por las consecuencias del desastre y cuya población, no sólo la corte o el parlamento, se mantuvo al corriente y siguió de distintas maneras la marcha de las negociaciones[87]. Nace seguramente en un clima de incertidumbre y agitación política y social como el que vive París, y que afecta tanto a la alta aristocracia nostálgica, al Parlamento o al clero, como a los pobres de los que habla el autor de la *Cronique du Roy François* [88]. A los sucesos iniciales, la tradición moderna ha ido añadiendo valoraciones subjetivas y «objetivas» que han adaptado el modelo a su nuevo medio; surgen variantes significativas en otros periodos revolucionarios, como la caída de Luis XVI, y de ese modo, las nuevas interpretaciones permitieron que la balada no cayera en el olvido.

La captura de un rey no es cualquier captura. Los historiadores renancentistas lo sabían bien: el cronista anónimo de *L'Historie des guerres...* cree que no hay «plus grand ny plus glorieux exploit»; Brantôme afirma que «sa prise mène avec soi la ruine de son état»[89]. Otros periodos ulteriores mantienen esa misma certeza, aunque su concepto de la institución pueda haber variado. La balada presenta el caso de un Rey que deja de serlo. Ante este suceso, las respuestas que da la tradición son distintas y encubren puntos de vistas diversos. El rey puede:

1) Perder la dignidad y el honor junto con la condición real.
2) Resignarse ante la pérdida y permanecer inactivo.
3) Intentar, desde el cautiverio, recuperar su condición real.

Cada una de esas situaciones arquetípicas dibuja, respectivamente, un proceso de degradación del protagonista, uno de justificación o compasión, y otro de re-nacimiento, procesos que pueden coexistir sincrónicamente en la tradición.

---

[87] J. Rey (*ob. cit.*, pp. 174-178) describe un cuadro que trata sobre la liberación del rey y relata una leyenda picarda sobre el mismo tema que dan idea de la atención que los franceses prestaron al largo proceso negociador. Es curiosa, como Rey señala, la alteración que sufre la memoria, pues los hechos ordinarios se mezclan con el mundo sobrenatural. El argumento escueto de la leyenda es como sigue: Francisco I no puede pagar el rescate y el señor De Créquy, que se parece mucho al monarca, se ofrece en su lugar como prisonero. El rey acaba aceptando la propuesta y Carlos V, enterado del ardid, maltrata al señor De Créquy. Pero Nuestra Señora de Hamel se apiada del prisionero y lo transporta milagrosamente a Hamel, donde éste encuentra a un pastor que le informa de cómo su esposa, creyéndolo muerto, va a casarse el mismo día. Tras no pocas vicisitudes y esfuerzos de De Créquy para hacerse reconocer por su esposa, consigue evitar la boda y vuelve a unirse la pareja que nunca había dejado de amarse. De Créquy, vestido de caballero, va a la corte de Francisco I y le reprocha haberlo abandonado ante el peligro. Para recompensarlo, el rey le concede el deseo que solicite. De Créquy pide añadir una flor de lis a sus armas; el rey le concede mil. Desde entonces, el escudo de los De Créquy tiene un león sobre un campo cubierto de flores de lis.

[88] Una referencia a la bizantina cuestión sobre los "orígenes" que esconde, entre otras cosas, la querella de las provincias por la paternidad de la balada. Capdevielle parece creer, como Mazure, en el origen bearnés de la balada (v. *La Vallé d'Ossau*, cit., pp. 227; A. Mazure, *Histoire de Béarn*, cit., pp. 475-476). H. Davenson se inclina por un origen parisino, aunque no propiamente popular (v. *Le livre des Chansons*, cit., p. 210); las conclusiones parecen venirle en parte de G. Doncieux, *Romancéro...*, p. 59.

[89] Ambas citadas en nota 17.

La primera es una visión esencialemente paródica ante el rey preso, que delata una protesta social sólo ocasional y vergonzantemente desvelada por cronistas, cortesanos de mentidero o estudiosos. Es la versión «no oficial» de las secuelas del suceso, la que pinta a un monarca que se degrada en la captura. Los motivos satíricos desarrollados (imprevisión en el ataque, negación de la personalidad en el acto de rendición, y solicitud de un rescate a cualquier precio) coinciden, como hemos visto, sintomáticamente, con las reticencias de distintos sectores sociales y políticos ante el afianzamiento de un absolutismo regio. Ese movimiento de denuncia une en 1525-1529, por motivos bien diferentes, a parlamentarios intrigantes, aristócratas nostálgicos, «bourbonnais» vengativos, clérigos ricos, campesinos pobres, teólogos universitarios, anabaptistas rebeldes, o comerciantes y mercaderes en ascenso. Poco a poco, la tradición moderna acaba por novelizar, simplemente, la situación arquetípica de un rey incapaz de conservar, en una situacion adversa, la dignidad que se le supondría aneja a su persona.

El segundo punto de vista es en cambio compasivo. Aunque el narrador no toma partido explícito a favor del rey, penetra en la desdicha del personaje y se compadece de su condición de monarca destronado, cuyo honor está perdido y ya no podrá ser recuperado. Así leen las versiones que lo presentan resignado y vencido, aceptando no ser nadie, limitándose a encomendarse a los suyos, a dar señales de su paradero o a quejarse patéticametne de la inexistencia de partidarios que lo liberen.

La tercera visión puede entenderse como respetuosa con el rey en unas condiciones que hay que precisar. Es un monarca que ha dejado de serlo, pero que en palabras del propio Francisco I a Luisa de Saboya, «... de toutes choses ne m'est démeuré que l'honneur et la vie sauve»[90]. Se sabe vencido y transitoriamente fracasado, pero piensa que aun habiendo perdido la batalla, la guerra no está perdida. Quiere, desde el cautiverio, recuperar su condición de rey, «n'ayant pour la prison le coeur moins royal, que s'il eust esté a Louvre»[91]. El protagonista se «dignifica» hasta cierto punto, o al menos no se le desvanece del pensamiento el honor de su reino. En esto la balada coincide con la interpretación conformista y «oficial» del cautiverio, e incluso con la que el rey da de sí mismo cuando en uno de los poemas que escribe desde su celda afirma:

...
Cueur resolu d'aultre chose n'a cure
Que de l'honneur.
Le corps vaincu, le cueur reste vaincueur,
Le travail est l'estime de son heur;
Ce seul vouloir ne congnoist nul malheur
Qui ne mesprise[92].

---

[90] V. la primera carta de Francisco I a Luisa de Saboya anunciándole el desastre y pidiéndole que se haga cargo de la regencia "en usant de vostre accoustumée prudence"; (texto en Ch. Terrasse, *ob. cit.*, p. 315).

[91] V. el anónimo de *L'Histoire des guerres...*, p. 6 vto.

[92] "Chanson nouvelle faicte et composée par le roy nostre sire Françoys premier de ce nom, luy estant à Madrige, en Espaigne"; v. Leroux de Lincy, *ob. cit.*, pp. 94-95.

En las versiones en que esto ocurre no tiene por qué estar ausente la compasión, pues el prisionero reconoce su fracaso, e incluso abdica. Otras veces ha sido traicionado. Pero los elementos dominantes son también los arquetípicos de un rey que no se resigna, que quiere volver a ser rey. Puede en esos casos aparecer el rescate a cualquier precio, pero ya no será una protesta antimonárquica, sino más bien un ensayo de ejercicio a distancia de ese poder omnímodo; o servirá el rescate como intento de seguir gobernando desde lejos, cuando hay que defender al reino de un ataque enemigo. O expresará un deseo de resarcimiento, producto de un honor herido que se debe -y se cree que se puede- vengar. Si el rey niega su personalidad en el momento de la rendición será eso un signo de responsabilidad política y de vitalidad, no de deshonor; o será una simple aceptación de que ha dejado de ser rey efectivo. Aunque el éxito en forma de final feliz quede en esta balada excluido desde el principio[93], todo proceso de mejoramiento exige una conclusión más gratificante o, al menos, esperanzadora.

En resumen, la balada noticiera inicial, que a primera vista parecía si no inmutable, poco rica en su variación, nos desvela, considerando el conjunto del corpus, una variedad de posturas contradictorias que compiten por organizarse en direcciones divergentes sin dejar de recordar, con las nuevas adaptaciones, todas las particularidades significativas del suceso de 1525*.

[93] A este respecto el último verso del texto 5A sólo podría ser un "happy end" al revés, paródico.

*En una de las redacciones finales de este trabajo he tenido en cuenta sugerencias y comentarios que han hecho Paul Bénichou y Jesús Antonio Cid. Dejo aquí constancia de gratitud eximiéndoles, a la vez, de la responsabilidad de cualquiera de las apreciaciones que aquí se hacen.

La balada vasca de la muchacha ciervo

Jon Juaristi

En 1965, el folklorista vascofrancés Pierre Lafitte publicó en el semanario *Gure Herria* la única versión conocida de una balada tradicional vasca a la que él mismo puso por título *Oreina bilakatu neska* («La muchacha convertida en ciervo»), omitiendo toda mención a las circunstancias de su descubrimiento así como a la identidad de la informante de quien la obtuvo[1]. El reciente fallecimiento de Lafitte (1985) impide que estos extremos puedan ser ya aclarados, a no ser que aparezcan nuevos datos en sus escritos inéditos (lo que, a estas alturas, parece poco probable). El grupo de nueva canción vasca *Haizea* realizó en 1978 una grabación del texto de Lafitte, con melodía compuesta para la ocasión y bajo el título de *Ura ixuririk* («Derramando agua»), que no es sino el primer hemistiquio del verso inicial[2]. Con esta misma denominación se recoge en la antología de baladas vascas publicada en 1984 por Joseba Lakarra y otros miembros del seminario «María de Goyri», de la Universidad del País Vasco[3]. Asimismo, lo reproduce Txomin Peilhen en un artículo incluído en el libro-homenaje a Pierre Lafitte editado por la Real Academia de la Lengua Vasca en 1983[4]. Fuera de los casos mencionados, no sé que se haya publicado en ninguna otra parte.

Oreina bilakatu neska es el último tema tradicional incorporado al acervo baladístico vasco. Por el momento, no existe ningún estudio serio sobre el mismo. El artículo de Peilhen a que he hecho alusión no pasa de ser una farragosa y enrevesada especulación, en

[1] Pierre LAFITTE, "Atlantika-Pirene-etako sinheste zaharrak" ["Viejas creencias de los Pirineos Atlánticos"], *Gure Herria*, 1965, pp. 116-117.

[2] *Herri Gogoa-Ots*, San Sebastián, 1978.

[3] Joseba LAKARRA, Koldo BIGURI, Blanca URGELL ("María de Goyri" mintegia), *Euskal Baladak. Antologia eta azterketa*, ["Baladas vascas. Antología y análisis"], San Sebastián, Hordago, 1985, t. II, pp. 173-175.

[4] Txomin PEILHEN, "Oreina eta gizoreina literaturgintzan eta edergintzan", ["El ciervo y el hombre-ciervo en la literatura y en el arte"], en *Piarres Lafitte-ri Omenaldia* ["Homenaje a Pierre Lafitte"], Bilbao, Euskaltzaindia-Real Academia de la Lengua Vasca, 1983, pp. 529-544: el texto, en la p. 529.

la línea de un trasnochado comparatismo antropológico, acerca de un posible culto al ciervo o, más exactamente, a los hombres-ciervos entre los vascos de épocas pretéritas. Hay que decir, no obstante, en su descargo, que Peilhen se limitaba en él a profundizar en la dirección marcada por el proio Lafitte, quien, a su vez, tenía a la balada de la muchacha-ciervo por un precioso testimonio de las creencias precristianas de los pueblos del Pirineo. Achaque bastante frecuente entre los folkloristas vascos, este de ver antigüedad venerable allí donde no hay ni puede haberla. La extensa nota que sigue al texto de la balada en la edición de Lakarra es, sin duda, mucho más razonable, pero tampoco se halla exenta de errores. Se afirma en ella, por ejemplo, que esta balada supone, en el exiguo repertorio del género dentro del ámbito vasco, una presencia aislada e insólita de la «Materia de Bretaña». En realidad, el equívoco, procede de una precipitada confusión del tema de la balada vasca con el de un raro romance español, *Lanzarote y el ciervo del pie blanco*. Jesús Antonio Cid, en un artículo muy reciente, se ha pronunciado de forma tajante contra la tesis de Lakarra y sus colaboradores: «no creo que deba insistirse en ninguna posible conexión con *Lanzarote y el ciervo del pie blanco* que vaya más allá de un motivo: la transformación en animal, común a estos y muchos otros temas de distintos géneros orales»[5]. No es difícil estar de acuerdo con esta observación de Cid, y menos aún cuando señala que «la balada descubierta por Lafitte... corresponde con exactitud a *La blanche biche*»[6], una balada francesa de amplia difusión. Cid distingue en el ecotipo septentrional de la balada vasca (es decir, en el de la región vascofrancesa) dos subgrupos, emparentados ambos con la balada francesa. El primero abarcaría una serie de refundiciones tardías de baladas bien conocidas en toda el área francófona. Según Cid aventura, podría pensarse en «la existencia, en los siglos XVIII y XIX, de una especie de moderna «juglaría» (tan distante del bertsolarismo como de la poesía culta o semiculta que por entonces se cultiva), que actúa en la parte francesa del país y no tiene correspondencia en las provincias meridionales. Es evidente que algunos cantores, y no simplemente transmisores «pasivos», tomaron como fuentes baladas francesas de muy distinto tipo y las adaptaron en euskera en lo que a veces parecen traducciones literales, pero realizadas con apreciable maestría»[7]. El segundo subgrupo comprendería «otros temas baladísticos vascos que dependen de baladas francesas aunque estén más alejados formalmente de sus modelos»[8]. Cid incluye en este tipo último apartado la balada de la muchacha-ciervo.

Es algo absolutamente probado que en el pasado siglo -y acaso en el anterior- existió en la región vascofrancesa un cuerpo semiprofesional de poetas populares que adaptaron al vasco textos compuestos originariamente en otras lenguas. Se conoce bastante bien, por ejemplo, la actividad de los *pastoraliers*, refundidores de narraciones caballerescas y hagiográficas, que convirtieron en textos dramáticos en verso -destinados a ser representados

---

[5] Jesús Antonio CID, "*Peru gurea* (EKZ, 115), *Der Schwank vom alten Hildebrand*, y sus paralelos románicos (Aa-Th., 1360C)" (Estudios sobre la balada vasca, 1), Anuario del Seminario de Filología Vasca "Julio de Urquijo", XIX,2, 1985, pp. 289-353; p. 343.

[6] *Ibidem*.

[7] *Ibid.*, p. 342.

[8] *Ibid.*, p. 343.

en las aldeas- muchas de las obras más conocidas de la *littérature de colportage*. Aunque se trata de un fenómeno limitado al área oriental del país (al vizcondado de Soule y a la comarca de la Baja Navarra bañada por la Bidouze), es también cierto que los poetas euskéricos de la región occidental, durante la pasada centuria, buscaron muchas veces su inspiración en temas de la poesía tradicional. En la literatura vasca del XIX es a veces difícil distinguir un autor culto de un autor semiculto o vulgar. La concurrencia en unos mismos ámbitos -en certámenes de poesía, juegos florales, etc- de autores de muy distinta formación arrastró a la poesía vasca en su conjunto hacia los niveles más plebeyos. Poetas aparentemente cultos como Jean-Baptiste Elissamburu, Gratien Adéma o, en la parte española, Eusebio María de Azkue, recrearon con bastante frecuencia temas tradicionales, líricos o baladísticos. Por otra parte, cabría hacer una ligera matización a la clasificación propuesta por Jesús Antonio Cid: es probable que algunos temas de la balada francesa pasaran al vasco a través de versiones gasconas o bearnesas. De hecho, algo parecido debió suceder en los casos de los temas del teatro campesino de la región nororiental: las prensas de Pau, Burdeos y Saint Gaudens lanzaron durante los siglos XVIII y XIX, muchos libros y pliegos de cordel en dialecto. No hay que olvidar, por otra parte, que el bilingüismo vasco-gascón y vasco-bearnés es todavía hoy un fenómeno muy extendido en la región vasca de Francia. Está dentro de lo posible que las refundicones vascas sean en realidad refundiciones de refundiciones. Convendría, en este sentido, cerciorarse de la presencia o no de temas baladísticos afines a los vascos en el repertorio tradicional gascón y bearnés antes de asignarlos a uno de los subgrupos antes mencionados.

En cuanto al tipo francés de la balada de la muchacha-ciervo, Doncieux menciona ya diez versiones, publicadas entre 1841 y 1896, todas ellas tradicionales salvo la segunda, que es una mera adaptación literaria de la primera de todas, del departamento de Orne. El catálogo comprende sólo la Francia d'oïl, y se reparten en un área muy extensa (Orne, Sena inferior, Bretaña, Calvados, Poitou, Manche y La Vendée). Estas dos últimas son las que más se apartan del modelo común. El texto crítico publicado por Doncieux es el siguiente[9]:

MARGUERITE OU LA BLANCHE BICHE

1

Celles qui vont au bois, c'est la mére et la fille.
La mére va chantant, et la fille soupire.
-«Qu'av'-ous à soupirer, ma fille Marguerite?»

2

-«J'ai bien grande ire en moi, et n'ose vous le dire:
je suis fille au jour et la nuit blanche biche.
La chasse est après moi, les barons et les princes,

[9] Georges DONCIEUX, *Le Romancéro Populaire de la France*, París, Emile Bouillon, 1904, pp. 232-242; catálogo en pp. 233-234.

3

Et mon frére Renaud, qui est encor le pire.
Allez, ma mére, allez bien promtement lui dire
Qu'il arrête ses chiens jusqu'à demain ressie».

4

-«Ou sont tes chiens, Renaud, et ta chasse gentille?»
-«Ils sont dedans le bois à courre blanche biche».
-«Arrête-les, Renaud, arrête, je t'en prie!»

5

Trois fois a cornés o son cornet de cuivre;
A la troisième fois, la blanche biche est prise.
-«Mandons le dépouilleur, qu'il dépouille la biche!»

6

Celui qui la dépouill' dit:-«Je ne sais que dire:
El a les cheveux blonds et le sein d'une fille».
A tiré son coteau, en quartiers il l'a mise.

7

Et on fait un diner aus barons et aus princes.
-«Nous voici tous illec: faut ma soeur Marguerite?»
-«Vous n'avez qu'à manger! Sui la première assise;

8

Ma téte est dans le plat et mon coeur aux chevilles,
Mon sang est répandu par toute la cuisine,
et sur les noirs charbons, mes povres os y grillent».

Era inevitable que, en un medio académico dominado por el comparatismo, Doncieux se impusiese la obligación de buscar parentescos a esta balada. Entre los posibles paralelos aducidos, el más convicente lo constituye una *vise* escandinava atestiguada ya en el siglo XVII, *Den förtrollade Jungfrau* («La doncella encantada»), cuyo argumento coincide punto por punto con la versión publicada por Doncieux. En opinión de éste, La *blanche biche* podría proceder directamente de la *vise*, que quizá llegara a Francia a través de Bretaña (aunque no se conoce ningún *gwerz* con este tema). En lo que se refiere al posible contacto de la balada escocesa *Leesome Brand* (CHILD, 15, I) con la vise escandinava, Doncieux se quedó corto. No sólo los dos versos por él citados revelan una contaminación de la balada escocesa por la *vise*. En rigor, el fragmento procedente de esta última es más extenso que el que Doncieux menciona:

LEESOME BRAND

Ye'll take your arrow and your bow.
And ye will hunt the deer and roe.

Be sure ye touch not the white hynde.
For she is o the woman kinde.*
(vv. 61-64)

LA DONCELLA ENCANTADA

¡Dispara sobre los ciervos y dispara sobre los corzos, pero deja marchar a la linda cierva!

¡Dispara sobre los ciervos y dispara sobre las liebres, pero la linda cierva, déjala huir!

El joven se echa su arco sobre el hombro, y se vuelve al bosque.
(vv. 3-5)

El tema tradicional de la muchacha-ciervo, bien a través de la balada o de algún cuento derivado de ella, influyó en la literatura culta de los siglos XVIII y XIX. Al menos un cuento de hadas de la famosa condensa de Aulnoy, Marie Catherine Jumel de Berneville, el titulado La biche au bois, y, desde luego, la leyenda becqueriana *La corza blanca*, son variantes literarias de la vieja balada. Cómo pudo conocer Bécquer esta última, es algo a lo que ni Alexandre Krappe ni Rubén Benítez dan una respuesta satisfactoria en sus respectivos estudios sobre las fuentes de La corza blanca[10]. Como en todo, la hipótesis menos complicada podría ser también aquí la más plausible. En lugar de suponer que Bécquer pudo conocer algún romance o cuento español de idéntico tema -cuya existencia no parece probable-, es más lógico pensar que tomó el tema de su leyenda de los cuentos de hadas de la condesa, que gozaban de una fama bien merecida en toda Europa. Es aventurado postular el parentesco con relatos tales como el *Lay de Gugemere*, de Marie de France. Leyendas sobre ciervos misteriosos que conducen a sus perseguidores hacia regiones feracísimas, o sobre dioses o seres humanos metamorfoseados en ciervos, son abundantísimas en toda el área euroasiática[11]. Sin embargo, no es necesario postular una relación genética entre ellas para dar cuenta de esa abundancia. Desde el punto de vista de una lógica de las cualidades

[10] Alexander H[aggerty] KRAPPE, "Sur le conte *La corza blanca* de Gustavo Adolfo Bécquer", *Bulletin Hispanique*, XLII, 1940, p. 240; Rubén BENITEZ, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 137-146.
[11] Cf. Mircea ELIADE, *De Zalmoxis a Gengis-Khan. Religiones y folklore de Dacia y de la Europa Oriental*, Madrid, Cristiandad, 1985, pp. 135-165.

* «Tomarás tu flecha y tu arco / y cazarás el ciervo y el gamo.
Asegúrate de no tocar a la corza blanca / porque es del género de las mujeres».

sensibles, podría sostenerse que la asociación ciervo-hombre o la de cierva-mujer es perfectamente explicable a partir de la similitud entre ciertos rasgos morfológicos de ambas especies. Pero es hora ya de que volvamos a la balada vasca. El texto recogido por Lafitte es el siguiente:

OREINA BILAKATU NESKA

1
-'Ura ixuririk sorginen bidean,
Dohaina bildu dut Bazko Aratsean.

2
Gauaz Mayi nuzu, egunaz oreina,
etxeko zakurrek xerkatzen nutena».

3
-«Jakes, nun'tuk horak? Eztiak senditzen.
-«Ohianpean kurri, oreina xerkatzen».

4
-«Jakes, dei'zakurrak salbazak arreba!»
-«Ama, nola sinets Mayi daitekela?

5
Jakes zakurreri hasi da xistuka.
Oreina hil dute kolpez ausikika.

6
Jakesek kanitaz eman du pusketan:
-«Aseko ahal da Mayi gurekilan».

7
-«Afal, afal, Jakes! Ni nuk hor lehena
Ene haragiaz betherik dupina!»

8
Ama sala zolan, nigarra begian,
puñala sartu du bere bihotzean.

La traducción española que propongo aquí tiene alguna divergencia con la que Peilhen ofrece en los resúmenes en francés e inglés de su artículo. Divergencia que puede ser importante y que comentaré luego:

LA MUCHACHA CONVERTIDA EN CIERVO

1
-Derramando el agua a la manera de las brujas
he adquirido un don en la tarde de Pascua.

2
De noche soy María; de día el ciervo
que persiguen los perros de la casa»

3
-«Jacques, ¿donde tienes los perros? No los oigo»
-«Corren por el bosque en pos del ciervo».

4
-«¡Jacques, llama a los perros! ¡Salva a tu hermana!»
-«Madre, ¿cómo creer que pueda ser María?»

5
Jacques ha comenzado a silbar a los perros.
Han matado al ciervo a mordiscos.

6
Jacques con su cuchillo lo hace pedazos.
-"¿Comerá María con nosotros?"

7
-¡Cena, cena, Jacques! Yo soy el primer [plato]
La marmita [está] repleta de mi carne.

8
La madre, al fondo de la sala, con lágrimas en los ojos,
se ha clavado el puñal en el corazón.

Como ya observó Lakarra, la variedad dialectal empleada nos permite afirmar que esta versión procede de la Baja Navarra (o, para ser más precisos, del área oriental de la misma)[12]. Está compuesta en dísticos de versos alejandrinos, cuyos hemistiquios hexasilábicos van acentuados en la última sílaba (6+1/6+1). Esta forma es poco frecuente en la baladística vasca (a no ser en baladas vulgares y religiosas)[13], pero coincide con el tipo de las versiones de *La blanche biche* de Manche y Vendée. A su vez, estas representan una simplificación formal y narrativa respecto a las de otras regiones (compuestas en trísticos monorrimos). Me atrevería a afirmar que estamos en presencia de una refundición vasca de la vulgata francesa.

H.V. Velten, en su descripción del modelo narrativo básico al que se ajusta tanto la balada francesa como el cuento tradicional derivado de ella[14], establece la siguiente sucesión de motivos:

---

[12] Joseba LAKARRA, et al., *op. cit.*, t.I, p. 192, 210, 228-229.

[13] Solo la balada *Frantziako anderea* («La dama de Francia», de la que se cuenta con numerosas versiones vizcainas, presenta una forma métrica semejante entre las baladas tradicionales. El parentesco formal con algunas baladas religiosas o vulgares es más frecuente.

[14] H. V. VELTEN, «Le conte de la *fille biche* dans le folklore français», *Romania*, LVI, 130, pp. 282-288.

1. El héroe es un cazador apasionado.
2. Un ser sobrenatural desempeña cierto papel maléfico.
3. El cazador viola un tabú o una prohibición, o descuida a su mujer.
4. La mujer es convertida en corza o comparada con una bestia salvaje.
5. Convertida en animal, sufre la persecución del cazador, que es su marido, su novio o su hermano.
6. Muere a manos del cazador o por la acción de sus perros.
7. El cazador se suicida.

Antes de establecer las secuencias narrativas de la versión vasca, señalaré mis discrepancias con la traducción de Peilhen, pues en el caso de atenerse a ésta, las conclusiones del análisis narratológico serían muy distintas. Peilhen traduce el primer verso como «Habiendo derramado el agua en el camino de las brujas»**. Yo me inclino por interpretar el sintagma *sorgiñen bidean* como «a la manera de las brujas». En el primer caso, la lectura podría llevarnos a concluir que la muchacha vierte involuntariamente el agua en un territorio dominado por las brujas y que éstas, valiéndose de sus poderes mágicos, la transforman en ciervo. Es decir, nos encontraríamos ante el motivo D 683.2 de la clasificación de Thompson: *Transformation by witch*. En el que yo propongo, la muchacha se transformaría en ciervo voluntariamente, mediante un ritual mágico (asumiendo ella misma las funciones de una bruja) que supone la realización de un acto de un modo determinado y en un tiempo asimismo propicio (*Bazko Aratsean*: «La tarde de Pascua»). El motivo a que corresponde sería entonces el G 211.2.4, *Witch in form of deer*. Me baso para proponer esta traducción en que la misma muchacha califica a la capacidad de transformarse en ciervo de «don» (dohain), lo que contrasta abiertamente con la balada francesa, en que la muchacha confía a su madre que la transformación le produce un gran pesar: «J'ai bien grande ire en moi» (Doncieux hace equivale *ire* a *chagrin*, siguiendo el *Glossaire* de Lacurne de Saint-Palaye). Por supuesto, tanto las traducciones de *bidean* por «en el camino» como por «a la manera» son perfectamente posibles. Creo, sin embargo, que es insostenible traducir *ni nuk hor lehena* (segundo hemistiquio del verso 13) por «yo soy la de otras veces»*** o por «yo soy la doncella de los días pasados»****, como hace Peilhen. Sostengo, por lo contrario, que dicho hemistiquio traduce literalmente el «Sui la première assise» (segundo hemistiquio del verso 21 en el texto crítico de Doncieux). Añadamos, en fin, que el motivo de la transformación voluntaria se funde en esta balada con el de la transformación diaria (D 621. *Dayly transformation*) en su variante D 621.1. *Animal by day: man by night*. A la transformación inicial corresponde el motivo final del desencantamiento por violencia (D 712). Sólo cuando el ciervo ha sido descuartizado y hervido vuelve a tomar la apariencia (la voz) de la muchacha. Las secuencias narrativas de la balada vasca serían, pues, las siguientes:

1. Una muchacha, mediante un ritual brujeril, adquiere la propiedad de transformarse en ciervo.

** «Ayant renversé de l'eau sur le chemin des sorcières» / «Having spilled the water on the witches' path».
*** «Je suis bien celle d'autrefois».
**** «I am the maid of former days».

2. La muchacha revela su secreto a su madre, y la pone sobre aviso del peligro que corre al ser perseguida por los perros de su hermano.

3. La madre suplica a su hijo que haga volver a sus perros, pues las pieza que persiguen no es otra que su hermana.

4. El cazador no da crédito a su madre y azuza a los perros, que caen sobre la muchacha-ciervo y la matan a dentelladas. El mismo cazador la descuartiza para la cena y requiere la presencia en ésta de la muchacha.

5. La muchacha ciervo habla desde la marmita donde se cuece su carne.

6. La madre, al oírla, se suicida.

Las diferencias más notables de la balada vasca respecto a la francesa residen, por supuesto, en las secuencias inicial y final (transformación voluntaria de la muchacha, suicidio de la madre). Se enfatiza así el carácter incestuoso de la historia, desde el comienzo mismo: no es en absoluto indiferente que la muchacha decida transformarse en ciervo, teniendo en cuenta que su hermano es un cazador apasionado (las connotaciones eróticas de la caza y la cena son obvias en el lenguaje de la balada europea). La oposición ENDOGAMIA/EXOGAMIA aparece traspuesta metafóricamente en el relato como oposición entre lo CRUDO (el ciervo libre en el bosque, es decir, en un espacio natural donde las relaciones sexuales son aún indiscriminadas) y lo COCIDO (el ciervo transformado en carne cocida, en un contexto cultural -la sala- donde rige la interdicción del incesto). Lo que en el ámbito estrictamente natural es admisible, la relación sexual entre los hermanos, encubierta por un desplazamiento hacia la metáfora cinegética, no lo es ya en el dominio de la Cultura. El suicidio de la madre sanciona negativamente la situación incestuosa.

En resumen, *Oreina bilakatu neska* es una balada vasca de creación tardía, procedente sin duda de una refundición de la vulgata francesa de *La blanche biche* llevada a cabo probablemente por un poeta semiprofesional de Soule o Baja Navarra. Sería conveniente, en tal sentido, incorporarla a la serie de temas por los que debe preguntarse en el área suletina. No es imposible que, en adelante, pueda aparecer alguna versión nueva en esta zona. Y, desde luego, hay que renunciar definitivamente a la idea de que nos pueda aportar algún dato acerca de las creencias precristianas de los vascos. Aunque contribuya a que conozcamos mejor la cultura popular vasca de tiempos mucho más recientes, no muy distinta de la francesa, en la vertiente norte del Pirineo.

La balada como sustituto del romance en la poesía decimonónica

Jorge Urrutia

En un artículo, ya clásico, publicado en 1961, «El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX (1840-1870)»[1], Juan María Díez Taboada trazaba una corta historia de la poesía postromántica española, entendiéndola como proceso de búsqueda de una forma poemática. Se detenía el crítico en la «fábula», el «cantar» y la «rima», que era culminación y fin, ésta última, de la investigación formal llevada a cabo por nuestros poetas decimonónicos.

«La balada, breve en extensión, de tono lírico narrativo y frecuente empleo de diálogo, era un género semejante al de los romances españoles, que se utilizaba muchas veces, como éstos, para tratar lo legendario más que lo épico, este último tan abundante en el romancero español»[2]. Es la «balada» una de las formas poéticas definidoras del romanticismo europeo, según explica Paul Van Tieghem, para quien uno de los caracteres más originales del movimiento es la importancia que tienen los modos de poesía lírica o épico-lírica que se designan, según los países, con los nombres de baladas, romances, «lieder», leyendas, cantos, lays, etc..., y que guardaban entre sí, pese a los distintos nombres, evidente afinidad[3]. A través de estos poemas, formalmente similares también (de corta extensión, versos breves, con estribillos muchas veces, divididos generalmente en estrofas) los románticos expresan el gusto por el pasado histórico o legendario, la simplicidad inocente de las creaciones populares, los misterios y los sentimientos líricos.

En la gradación que gusta elaborar Díez Taboada, en el artículo que he citado, la «balada» figura justo antes que el «cantar» y detrás de un género poético narrativo ya roto hacia la descripción («fábula» y «apólogo lírico»). Los poetas, conscientes de la labor que

[1] *Filología moderna*, 5, 1961 pp. 21-55.

[2] Emilio González López, *Historia de la literatura española. La Edad Moderna*, New York, Las Américas, 1965, pág. 330.

[3] Paul Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, París, Albin Michel, 1969(2ª), pág. 386.

realizaban, sintieron la necesidad de un tipo de poema que permitiese unir elementos narrativos con elementos de los llamados líricos, dentro de una estructura, en ocasiones, dialogada. Ésa fue también la meta perseguida por Campoamor, además de determinados aspectos realistas que no vienen al caso, con sus «doloras». Y va a ser por todo ello por lo que se ensaya la «balada».

La aparición de la balada en la poesía española del siglo XIX se confiesa, desde el principio, como intento de aclimatación de un género poemático extranjero. Así, Vicente Barrantes, en las páginas iniciales de la primera edición de sus *Baladas españolas* (1853)[4], advierte que

> *necesitaba el autor cantar, y para que alguno le escuche ha pedido a la literaturas extranjeras de prestado una fórmula y un género.*

El poeta entiende, por lo tanto, que es el público quien necesita del género, porque está dispuesto o preparado para escuchar unicamente baladas. Según José María de Cossío, "raro es el poeta que, en este período de tránsito del romanticismo a géneros más conceptuales y realistas, no escriba alguna composición con el título de balada»[5]. Me estoy refiriendo, claro es, a la balada romántica, no a la balada culta italiana, francesa u occitana medieval. Ésta última, al pasar a la literatura inglesa, para distinguirla, conserva el nombre con ortografía francesa.

Como oficia de introductor, se ve forzado Barrantes a definir las características del género. Comienza por describir las baladas según los diversos autores extranjeros.

> *Las baladas de Walter Scott (...), que viven con tanta fama, son leyendas históricas en su mayor parte, de acción dramática tal vez, y de diálogo las más, y distintas en fin de todo en todo, de las de Goethe y Schiller, que conservan mejor su primitiva forma y sencillez.*

Parece, por lo tanto, que la balada alemana es, para Barrantes, el modelo inicial que, levemente modificado por Goethe y Schiller, se habría deturpado en la adaptación británica de Scott. No deja de llamar la atención que el poeta español prefiera la balada alemana a la inglesa y entienda que, aquélla, conserva mejor las características de su viejos orígenes medievales.

Los viejos orígenes medievales de la balada romántica son, como es sabido, ingleses, a partir de la recopilación -y remodelación- de antiguos cantos y poemas históricos, que publicara en 1765 Thomas Percy, bajo el título de *Reliques of Ancient English Poetry*. Las baladas de Percy sirvieron de inspiración a Scott o a Coleridge, entre otros. A imitación de Percy, pero siguiendo una preocupación que ya existía en Alemania -según demuestra el trabajo de Herder y sus comentarios a Goethe- Gottfried August Bürger escribió *Leonora*, que tuvo una enorme difusión por todos los países, y otros poemas legendarios. También es sabido que Walter Scott se vio, a su vez, atraído por Bürger y tradujo algunos de sus poemas. Pero el escritor escocés, además de escribir imitaciones, recogió durante su juventud poemas medievales en Escocia, y llegó a publicar *Minstrels of the Scottish border*, el año 1802.

---

[4] Madrid, Imprenta de Julián Peña, 1853.

[5] José María de Cossío, «La poesía en la época del Naturalismo», incluido en la *Historia General de las literaturas hispánicas*, vol. V, Barcelona, Vergara, 1969. Es imprescindible el libro de José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1960.

Aún extraña más por ello que, según Vicente Barrantes, en su introducción programática, los poetas franceses no llegarán a las deformaciones de Scott:

Adoptan Delavigne y Víctor Hugo un término medio, y aunque dramatizando en el fondo la acción, como era necesidad de escritores franceses, imitan la forma y el no sé qué apacible y vago de los alemanes, maestros en este género.

Para el poeta extremeño, pues, la dramatización de la balada es un error. Aunque, precisamente una de sus baladas más famosas, «El remo roto», estará dramatizada.

Será otro inglés, Lord Byron, el poeta que Barrantes quiera tomar como guía de su propia escritura:

Byron, en cambio, hace lo que nosotros hemos hecho, imita lo que le place de unos y otros, aunque les muda el nombre en melodías.

Como conclusión, Barrantes entiende que

Resulta, pues, imposible de señalar el verdadero carácter de la balada.

Y sólo encuentra como solución compararla con los otros géneros poéticos españoles:

podría decirse que tiene: -de la égloga, la sencillez; -de la leyenda, el calor; -de los romances antiguos, la melancolía; y de los cantos populares, el espíritu.

Y es que con la «balada» el poeta pretende escribir un poema narrativo y simple, a imitación de los cantos medievales (de ahí la comparación con la «égloga», la «leyenda» y el «romance»), manteniendo el carácter popular (de ahí la comparación con el «cantar»).

Tras la que he llamado introducción programática de Vicente Barrantes a sus *Baladas españolas*, se incluye en el libro un prólogo -no demasiado elogioso, por cierto- de Luis de Eguilaz. En él creo que debe destacarse un párrafo harto significativo:

Con placer vemos que la poesía lírica tan desdeñada hace pocos años, va recobrando en España el lugar que le corresponde de suyo. Tras La primavera de Selgas vinieron los Himnos y quejas de Arnao, y muy poco después apareció Trueba con El libro de los cantares.

En ese grupo de poetas mal llamadas a veces «becquerianos», que cumple un importantísimo papel de puente, incluirá Eguilaz a Barrantes:

En los encantadores y floridos apólogos de Selgas, en las elevadas inspiraciones de Arnao, en los frescos y deliciosos romances de Trueba, parecían estar comprendidos todos los géneros de la lírica castellana. Barrantes sin embargo prefiere aclimatar uno nuevo ¿Aceptará el público español la balada? Creemos que sí. (...) La balada en nuestra humilde opinión, a pesar de su origen extranjero, es un género de poesía que echará profundas raíces en España; y Barrantes, aun careciendo de mayor mérito, sería muy digno de elogio por haber sido el primero que se ha atrevido a dar al público una colección de Baladas en nuestra patria.

Y después del análisis de algún poema, concluye Eguilaz su prólogo con términos similares:

El nuevo sol de la lírica española comienza a brillar, disipadas las sombras de una noche que amenazaba ser eterna. En los momentos en que escribimos estas líneas, Selgas acaba de dar a luz otro libro más hermoso si cabe que La primavera: Trueba comenzará en breve la publicación de un romancero popular, que debe añadir algunas hojas más a su corona de poeta: al lado del puesto que ocupan estos dos jóvenes, las más risueñas esperanzas de nuestra lírica, está el que aguarda al autor de las Baladas españolas.

Precisamente Selgas, Trueba y Barrantes son los tres poetas, colaboradores de *El correo de la moda*, que estudia J. Frutos Gómez de las Cortinas en un artículo muy citado:

«La formación literaria de Bécquer»[6], donde, tras explicar que «después del silencio poético provocado por la revolución de julio, cuando los viejos maestros -Zorrilla, Rivas, García Gutierrez- habían enfundado sus liras o sólo las hacían sonar de tarde en tarde, tres nuevos poetas se disputan lo sitiales vacíos», y aún reconociendo que «la fama que conquistaron está hoy casi completamente olvidada», afirma sin ambages que «ellos hicieron posible el nacimiento de una nueva escuela lírica de la cual las voces más puras serían la de Bécquer y la de Rosalía de Castro».

Se refiere Frutos Gómez de las Cortinas, sin duda, en el caso de Barrantes, a la importancia de sus *Baladas españolas*, puesto que el otro libro de poesía publicado por el poeta, *Días sin sol* (Madrid, 1875), sólo contiene poemas y otros textos, todos, de referencia política. Según dicho crítico, los conocimientos que de las letras extranjeras tenía el poeta extremeño, «le hicieron ver que la renovación literaria en España sólo era posible por estos dos caminos: el de la imitación de la balada en poesía y el del cuento fantástico en prosa: Hoffman y Poe encontraron en él el más ardiente panegirista». De hecho, Barrantes fue uno de los primeros difusores de Poe en España.

Creo que ya podemos entrar en conclusiones. Vicente Barrantes, a la busca del pseudo-primitivismo originario que habían pretendido los románticos, comprende que caben dos posibilidades, cubiertas hasta entonces por el romance: la narración breve de historias legendarias mágicas, misteriosas o heroicas, y el poema más lírico, de influencia popular. Ahora bien, forma y contenido deben acoplarse y conviene no utilizar indiscriminadamente la misma forma para distintos contenidos. Así, optará por escribir la leyenda en prosa, a la manera de Hoffman y Poe. Y esto se impondrá de tal forma en España que es una marca de la frontera final del Romanticismo. Espronceda escribe sus historias legendarias en verso, Bécquer lo hará en prosa.

El campo poético que debe ocupar un poema de posibilidades narrativas, aunque en esencia lírico, y de influencia popular, es el que Barrantes espera cubrir con la «balada».

Pero no se da cuenta de que ese tipo de poema puede ser más o menos conciso y que una de las carencias de la poesía española -que busca cubrir a lo largo de todo el siglo XIX, a la vez que pretende perder el carácter declamatorio- es precisamante la del poema sintético. En los demás casos, cuando el poema tendía a la extensión, el romance lírico cubría las necesidades.

El poema sintético se conseguirá en la «rima» becqueriana y, para llegar a ella, habrá sido preciso pasar por el «cantar». Esa evolución es similar a la que se lleva a cabo en el resto de la poesía europea, cuando se abandonan las baladas por los «lieder». La escritura del «lied», como la del «cantar», fue producto de la investigación folkórica clásica de los eruditos románticos y postrománticos, del mismo modo que esa investigación permitió descubrir para la poesía moderna las baladas anglogermánicas y los romances antiguos españoles.

Vicente Barrantes no supo ver que baladas anglosajonas y romances españoles eran ambos herederos del interés despertado por la poesía medieval, ya a finales del siglo XVIII. Desde el punto de vista de la poética, ambos poemas cumplían la misma función. Barrantes, y los demás baladistas españoles del siglo XIX, imitaba sólo en la superficie las baladas de

[6] *Revista bibliográfica y documental*, T. IV, 1950.

Scott, de Lord Byron o de Goethe. Ignoraba la razón profunda, la filosofía subyacente en la vuelta al primitivismo, frente a la poesía artificial de los neoclásicos, de la búsqueda de la inocencia, frente al fracaso de las renovaciones racionalistas. Barrantes, y con él otros poetas del realismo reaccionario español, había desideologizado la búsqueda formal que los románticos quisieron llevar a cabo. Por eso, probablemente, nunca entendería que, dos años antes de sus *Baladas españolas*, Heinrich Heine recurriera a una referencia cultural hispánica para elaborar su profunda reflexión ética titulada, precisamente, *Romancero*.

II. EL ROMANCERO EN LOS SIGLOS XV Y XVI

PONENCIA

El «Romance de Dido y Eneas» en el siglo XVI

Giuseppe Di Stefano

1. El texto del *romance* que empieza «Por los bosques de Cartago» se conoce a través de algunos impresos y de un manuscrito, con fechas declaradas o supuestas que van de 1547 a 1576. La fecha más antigua corresponde al llamado «Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo», mientras la más reciente es la del *Cancionero de Romances* recopilado por Sepúlveda e impreso en Medina del Campo. En los decenios intermedios se colocan la edición de 1550 del *Cancionero* de Martín Nucio (no considero ahora sus reimpresiones), la *Tercera Parte de la Silva* de 1551 y la *Rosa de amores* de Timoneda de 1573; entre finales de los años cuarenta y los años cincuenta caen las fechas propuestas para los seis *pliegos sueltos* que contienen el *Romance*, en su mayoría salidos de la imprenta de los Junta en Burgos.

Una hipótesis sobre las relaciones entre estos testimonios está representada gráficamente en el *stemma* dibujado en el Apéndice. Como tuve ocasión de subrayar en otro Congreso[1], en principio la propuesta de una genealogía no se dirige a reconstruir antepasados ni mucho menos un original; quiere ser más bien el intento de dar una base en lo posible objetiva tanto a nuestro recorrido entre los testimonios como a la individuación de aquellos que representan perfiles bien marcados de la tradición del texto. La justificación de la genealogía de las fuentes de «Por los bosques de Cartago» quede para cuando esta ponencia pase a letras de molde; allí se expondrán los datos oportunos, además de una serie de observaciones que no pueden caber en una exposición oral (cf. ahora el Apéndice).

El *stemma* muestra que de α sale una rama que lleva a *3S51* y otra rama que en el punto β recibe algunas innovaciones; a su vez, de esta área β arrancan dos líneas: la de γ, que variamente se propaga a un conjunto integrado por MN^1, BC^1, P^1 y *S76*, y la línea de δ; ésta es punto de partida de la rama ε, a la cual se adscribe el conjunto atestiguado por MN^2, BC^2, P^2, *CR5OA* y *RA73*, y de la rama que lleva a *CPPms*. Huelga aclarar que las líneas de

[1] cf. *Problemas de método en la edición «crítica» del romancero impreso antiguo*. Relación leída en «Romancero y Cancionero Español. An International Symposium» de Los Angeles, 8-10 de noviembre de 1984. En prensa en las Actas.

conexión entre testimonios son siempre simplificadoras de recorridos reales que pudieron ser mucho más complejos.

2. El *Romance de Dido y Eneas* (a falta de especificaciones me refiero al texto de *3S51*) es un relato de estructura compacta y desarrollo equilibrado y completo, que se abre con Cartago en su primer verso y con Cartago se cierra en el último. Es el relato de una inquietud amorosa que busca su vía de manifestación, alcanza su objeto y da lugar a la plenitud de la satisfacción recíproca, sólo brevemente ofuscada por el temor de un futuro frágil. La cabalgada venatoria es un camino de búsqueda y conduce a la posesión; una vez que los dos cuerpos se han unido -y poco importa ya que el uno fuera traicionero mientras estaba inerte el otro-, «Eneas va glorioso, / ella más leda yazía»; y Cartago pasa a ser, de inicial ciudad de la renuncia, teatro de la sensualidad recuperada. Está en lo cierto Leube al definir el *Romance* una «historia de seducción»[2], aunque se excede al calificarla de «banal». La evidente matización erótica puede justificar que se le haya considerado «el más osado» entre los *romances* sobre el tema; es la opinión de María Rosa Lida, según la cual nuestro texto se demoraba en puntualizar lo que Virgilio recatadamente se había callado[3]. Pero en esos versos (85-86, 88-90 y 93-94) se captan aires levemente irónicos. Eneas abusa sí de una Dido en estado de inconsciencia, pero su exaltación amorosa y esa excesiva estrechez de la cueva ¿no acaban granjeándole un mínimo de justificación? Dido que le echa los brazos al cuello es la primera en perdonarle, y tiene sus buenas razones. Algo más que el marco común de la cacería y del quedar casualmente a solas los protagonistas nos llama a la memoria aquella pequeña obra maestra de erotismo pícaro que es el *romance* «Cabalga doña Ginebra» (cf. Apéndice, nota al v.5). No cabe duda que la historia de Dido y Eneas es otra cosa, pero tampoco puede negarse que nuestro *Romance*, sin traicionar la herencia ética del tema, ha concedido un espacio privilegiado al motivo de la angustia y del triunfo de amor, dejando solamente apuntada la amenaza de un destino trágico, destino que el gozoso final proyecta en un futuro vago y lejano.

Este final no lo encontramos en ε, que se cierra con el v. 102 de *3S51*, y tampoco en *CPPms*, que concluye con el v.100; en γ amplificaciones y cortes llevan el *Romance* por otros derroteros. El *Romance* de ε (cf. en el Apéndice el texto de MN²) prefiere no extenderse más allá del pesimismo de Dido sobre la firmeza de Eneas y del propósito de suicidio en caso de abandono. El reproche al troyano y la determinación de no sobrevivir a un olvido del amante se aventajan por el relieve de la colocación final, marcando con la sombra de una tragedia posible la actitud de la reina y el episodio en general. La violencia de Eneas y la intención de muerte de la reina cesan de ser la una un accidente entregado ya al pasado y

[2] E. LEUBE, *Fortuna in Karthago*. Die Aeneas-Dido-Mythe Vergils in den romanischen Literaturen vom 14.bis zum 16. Jahrhundert, Heidelberg 1969, en part. las pp. 220-322 dedicadas a España y las 303-310 sobre el *romancero*; v. la p. 305. El comentario al *Romance* se funda casi exclusivamente en el texto ofrecido por MN² y subraya los aspectos de "desmitologización" de la materia virgiliana al ser reducida la tragedia de Troya a instrumento del galanteo de Eneas, además de haberse eliminado toda referencia a intervenciones sobrenaturales y por lo tanto a la responsabilidad divina en el destino de Dido; es verdad que Dido desconocía esa responsabilidad en la *Eneida*, pero -concluye Leube- "en el *Romance* el punto de vista de Dido se vuelve la perspectiva central".

[3] M.R. LIDA de MALKIEL, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Londres 1974, p. 15.

la otra una nube eventual sobre el futuro, como ocurría en *3S51*, siendo ambas desplazadas por la plenitud del presente. Ahora violencia, pálpito amoroso e intención de suicidio se enlazan en un presente obscuro y la palabra final del *Romance* apunta a la autodestrucción. Por parte suya *CPPms* escribe «finis» después del que era el v.100 de *3S51* y así cancela la sombra del suicidio y suaviza el final con el pesimismo melancólico de la resignación. No veo casualidad en tales erosiones del *Romance*: en ellas coinciden el adelgazamiento de cierta materialidad descriptiva y una manera de reforzar el pro-didonismo restituyendo inmediatez trágica a la figura de la reina de Cartago. Observemos, por ejemplo, el abandono de los vv. 93-96 de *3S51*, que quizás ocurra ya en δ (pero cf. en el Apéndice la n. al v. 82 de *CPPms*). Arrastrando en la caída el cuarto, los tres primeros de esos vv. fueron seguramente blanco de censura en cuanto glosa innecesaria, y con una pizca de vulgaridad, de la completa posesión del cuerpo de Dido por parte de Eneas; el v.95 además apuntaba un gesto cuya espontánea rapidez pudo parecer excesiva para una casta Dido nada más repuesta. También en este caso *CPPms* va más allá y elimina el v. 92, ofreciéndonos una reina inmaculada en el sentimiento si no ya en el cuerpo; y esa mácula del cuerpo la difumina como puede, o sea omite los vv.89-90 con sus detalles de los frenéticos como indispensables preliminares, que ε conservaba. Como conservaba los vv.85-86, con su demora sobre los cuerpos que se rozan y tocan en la angostura de la cueva. Situación e imagen desaparecen en *CPPms* por su implícito erotismo y por tener visos de justificación, o por lo menos atenuación, de los desmanes del troyano. En cuanto a las indudables dificultades prácticas que la incómoda circunstancia le creaba a Eneas, *3S51* en su v.88 no puede evitar -como si presenciara la escena- una exclamación que rinde honores al mérito, más allá de la herencia y del mensaje pro-didonianos que con acierto no olvida ni descuida: cf. en el Apéndice la n.al v.11. Sorprendentemente, el detalle entra en *CPPms*. Sin embargo, ε lo censura y coloca *Eneas* en el lugar de *cuán bien*, lección que llega a P^2 y a *CR5OA*, a pesar de su aspecto insignificante y hasta incomprensible; en efecto, η la arregla con el más apropiado *Eneas se rebolvía*, como atestiguan conjuntamente MN^2 y *RA73*, pero no se da cuenta que contradecía su v.86. Notemos, de paso, que una tendencia hacia la sustitución de pronombres con nombres propios y más en general hacia la especificación se capta ya en δ (vv. de *CPPms* 10,25 y 49) y se refuerza en ε : cf. los vv. de MN^2 13, 21, 29, 88 y 91.

Trataré ahora de algunas de las varias observaciones de detalle que se pueden hacer careando el área de δ con la de *3S51*. Entre los vv.58 y 59 de *3S51* hay una laguna mecánica por haberse saltado el impresor dos versos por lo menos. Daría por cierto que se trata de los dos que en ese lugar presenta MN^2 y que remontan con seguridad a δ y a ß y que estarían en α: los autoriza su perfecta conexión sintáctico-semántica con los vv.55-56 de *3S51*, recibiendo la frase consolatoria de Dido la aclaración inmediata de Eneas, con una iteración verbal *-llorar-* que marca el eje sobre el cual el relato troyano cumple su giro funcional y pasa a ser explícitamente recurso retórico del amador. Sin embargo, la ausencia en δ (y quizás ya en ß) de los vv.57-58 de *3S51* revela en esta zona una situación anómala en el supuesto ascendiente común a *3S51* y ß, o sea en α. La hipótesis más económica y verosímil me parece la siguiente: α era un manuscrito (o un impreso) que contenía en este lugar un texto más o menos como el que ofrece δ pero con los vv.57-58 de *3S51* anotados al margen o a pié de página mediante una llamada; ß no tiene en cuenta o no percibe la integración ya

que el segmento entero (vv.54-60 de MN²) funciona lógica y métricamente, mientras *3S51* capta y acoge la integración pero al volver al texto se descuida y sigue copiando saltando dos versos, los 57-58 de MN². Veamos otro caso análogo.

En *3S51* la descripción de la tempestad (vv.70-76) sigue la pauta del 1.4º de la *Eneida*: el cielo se revuelve y oscurece, cae el granizo, se desencadenan relámpagos y truenos (cf. en el Apéndice la n. a esos vv.). En ε el orden se invierte: primero los relámpagos y truenos (vv.73-74 de MN²) y después el granizo (vv.75-76 de MN²). La cosa en sí podría ser de poca monta, nada más que un trastueque mecánico del mismo impresor o ya de la tradición que a él llega. Pero *CPPms*, extrañamente, desconoce los vv.73-74, los del granizo, y no creo por una omisión intencional, a la cual no encontraría sentido; evidentemente era un fallo de su fuente o de la memoria del amanuense. Sin embargo, si pensamos que pudiera haber alguna relación entre este hueco en *CPPms* y la inversión en ε, el lugar de esa posible relación tendría que ser δ. Como en el caso comentado antes, pudo darse allí una situación parecida a la que se encuentra en la hoja del manuscrito de Londres con el texto más antiguo del *Romance de la jura de santa Gadea*. A aquel escrupuloso amanuense se le saltaron dos versos, en una descripción; cuando se dio cuenta, o se lo hizo descubrir la consulta -atestiguada- de otras fuentes, los añadió al margen. Si así hubiera pasado en δ, no sorprendería que a un copista no muy cuidadoso como el de *CPPms* (en un punto transcribe dos veces el mismo verso) se le escapara la integración, mientras a otro -el de ε- no resultara claro el lugar de su inserción.

Antes de separarnos de δ quiero dedicar unas palabras a la ausencia en *CPPms* de los vv.47-50, relativos a Pentesilea. La misma ausencia se da en *RA73*, a pesar de no haber entre estos dos testimonios ninguna relación inmediata o a través de un común intermediario directo. Puede que en la tradición circulara una versión del relato de Eneas sin Pentesilea y ambas fuentes por separado la prefirieron. Pero sería extraño que esa versión no dejara más huellas comunes en nuestros testimonios, con repercusiones en el perfil del *stemma*. Podríamos pensar también que la alusión a Pentesilea es un añadido, y por lo tanto considerar más cercanos al original los testimonios que la omiten: en la transmisión del *romancero* nada se puede excluir. Sin embargo, nuestro *stemma* no es ninguna camisa de fuerza labrada desde fuera para atrapar a unos diablillos anárquicos, sino un tejido enraizado en los mismos documentos y de acuerdo con sus sugerencias; por consiguiente, las relaciones en él apuntadas no se pueden alterar radicalmente sobre la base única de un segmento circunscrito y autónomo. Miremos el caso desde una perspectiva distinta. En sus partes de deuda textual directa con la *Eneida* nuestro *Romance* se funda sobre los libros 2º y 4º. En particular, el relato de Eneas remite al 1.2º, menos en la escueta cita de Troilo y en la evocación de Pentesilea. Ambas vienen del 1.1º y de las pinturas en el templo de Juno en Cartago, frente a las cuales Eneas se conmueve; ambas faltan en su relato a la reina según Virgilio. Por lo tanto, la cancelación de Pentesilea en *CPPms* y en *RA73* podría tener un origen erudito, perteneciendo a una mano que encontró más correcto suprimir el segmento del texto, operación fácil y limpia pero no posible con el nombre de Troilo, incrustado en el interior del verso. *CPPms* documenta el primero esta censura, que pudo ser suya o haberse realizado en el trayecto que le separa de δ. El hallarse también en un pariente suyo muy indirecto como es *RA73* puede resultar de una coincidencia casual en idénticas intenciones

correctivas, o más bien de la múltiple información de Timoneda y de su eclectismo en el uso de las fuentes y en el perfilar los textos.

A la suposición que acabo de exponer me atrevo a acompañar otra: Pentesilea desapareció por ser mujer, aunque de una especie poco femenina. Había entrado en el *Romance* con otras dos víctimas de la furia de Aquiles, el aludido Troilo y Héctor, todos asociados en un destino trágico y al mismo tiempo heróico, muertos con las armas en las manos frente al mejor de los guerreros griegos: es la fortuna que Eneas les envidia. ¿No habrá parecido excesivo que una mujer, aunque se llamara Pentesilea, fuera objeto de la envidia de Eneas junto a un Héctor, un Paris y un Troilo, además nombrados fugazmente mientras a la amazona y a su muerte se destinaban cuatro versos?

3. En la otra ladera de la descendencia de ß, la de γ y sus derivados, las iniciativas son de más alcance todavía. Empecemos con una omisión menor, la que atañe a los vv.4-5 de *3S51*. Reconozcamos que *Ana hermana* («Anna soror» en el v.9 de 1.4º de la *Eneida*), allí colocada es una erudita extravagancia, como extravagante podría parecer a primera vista el papel de "guía" asignado a Ascanio que, sin embargo, encuentra cierta justificación en el espacio que Virgilio concede al adolescente durante la cacería (cf. en el Apéndice la n.al v.6). En ambos puntos γ interviene: *guía* es sustituído por *seguía* (también en *CPPms*, quizás autónomo) y el verso con Ana desaparece (*CPPms* tiene *una*, que es *lectio facilior* o corrección muy económica, y ε abre paso a *un sobrino*). La eliminación del v.5 determina la caída del v.4, autorizado por el poema virgiliano pero víctima de la imposibilidad de conservar seguidos dos versos sede de asonancia. La operación tiene todo el aspecto de una enmienda sobre un texto preexistente y se enmarca en una actividad de remodelación del *Romance* que revela un nuevo aporte de la *Eneida* y asimismo fragua una distinta semántica del poemita.

Esencial en este programa es la supresión de una buena parte del texto que a γ llegaba de ß, desde el v.51 (de *3S51*) en adelante, así como la reelaboración de los vv.25-28. La omisión cancela la vertiente amorosa del diálogo entre Eneas y Dido y ofusca así fuertemente el matiz sentimental del *Romance*; el relato de Troya deja de tener función subalterna respecto a la recuesta de amor y se convierte en centro y razón únicos del «nuevo» texto. Compensan el corte y al mismo tiempo refuerzan el mensaje dos integraciones sustanciosas entre los vv.20-21 y 24-25 (de *3S51*), cuyo contenido pertenece casi por entero al 1.2º de la *Eneida* y se enriquece con otras sugestiones, algunas provenientes del *romancero* "troyano" de más rancio abolengo. Del *Romance de Dido y Eneas*, como lo siguen titulando los testimonios de γ, quedan la cacería y el diálogo reducidos a ocasión y marco de un relato que ahora agota su función en el representar momentos horribles del fin de una ciudad y de algunas de sus figuras eminentes. El relato se cierra con la expresión de una envidia de Eneas por las muertes heróicas, que aquí es auténtica pena del guerrero el cual lamenta su destino de superviviente de la tragedia de la patria y de los compañeros.

De la inserción un tanto mecánica de los segmentos aludidos derivan algunos descuidos. Los vv.21-26 de *3S51* cuentan la trágica soledad de la reina troyana: sus hijos muertos, Príamo ausente, el cadáver de Policena ante sus ojos. En ß los hijos habían pasado de *muertos* a *sepultados* y tales quedan para γ. Sin embargo, éste en sus añadidos pone ante la vista de Eneas no sólo genéricos *muertos* que sorprendentemente *dan gemidos / del gran*

dolor que sentían (vv. 23-24 de MN^1), sino también el cuerpo destrozado de Polites, detalle que habría podido concordar con la formulación *los sus hijos todos muertos* de *3S51* pero que mal se aviene con la expresión *ya sepultados*.

La ausencia de Príamo encuentra su justificación en el segundo de los segmentos agregados, que nace de los vv.550-553 del 1.2º de la *Eneida*. Se reanuda el hilo del feroz asesinato de Polites y de la crueldad desalmada de Pirro, que arrastra a Príamo en la sangre de su tan querido hijo, con algunas de esas repeticiones que tanto saben a glosa amplificadora (cf. en el Apéndice la n.a los vv.41-48 y 53-57 de MN^1). Y la amplificación, en su conjunto, obedece a un proyecto claro: ensanche del ambiente exterior del drama, que abarca edificios y masas anónimas; pasando a los individuos, se ha enriquecido la descripción de la difunta Policena y se ha introducido la muerte de Polites. En este caso se han querido conciliar el asesinato de Polites a los pies de sus padres (*Aen.* 2º, 526ss.) y la violencia de Pirro sobre Príamo que protesta, con *3S51* que ignoraba a Polites y separaba a Hécuba de Príamo. Conservando el segmento de *3S51*, γ ha distribuido en dos momentos su propio aporte relativo a Polites, concediéndole amplio espacio junto con Príamo; al final está Elena, en una escena retocada en vista del 1.2º, vv.567-569 de la *Eneida*. Distintos eran el orden y el relieve en *3S51*: situación general, reina troyana, los hijos muertos, Príamo -sólo un nombre-, Policena y Elena. Aparte lo concentrado y rápido de la exposición, el relato de *3S51* se centra sobre las tres figuras femeninas de la reina, su hija y Elena, mientras el de γ pone en primer plano las de Polites, Príamo y Pirro.

El rancio tufillo didascálico que se desprende del *Romance* según γ y evoca el manoseado tema de la «caída de príncipes», hace encajar a nuestro texto en el *pliego* que lo imprimió y que conocemos a través de MN^1, BC^1 y P^1. Ese *pliego* contiene ocho *romances* -y no seis, como reza el título- y su argumento es: la muerte violenta del rey don Pedro, el sueño de Hécuba que anuncia el maléfico nacimiento de Paris, las desgracias del último rey de Navarra, la caída de Troya según nuestro texto, la derrota de los hebreos en Gelboé con la muerte de Saúl y Jonatás, el lamento de David, el asesinato de Polidoro y al final la muerte atroz de Policena. La solidez temática del *pliego* es ejemplar y los cuatro *romances* «troyanos» están bien enlazados en su contenido y significado. Algo análogo se observa también en MN^2: sus cuatro *romances* cuentan de Antenor que rescata el cuerpo de Héctor, la caída de Numancia, la muerte de Pero Hernández de Cabrera y el desastre de Troya a través de nuestro *Romance*.

Cabe preguntarse: ¿fue el cariz trágico-ejemplar que, en formas y grados distintos según una u otra versión, el *Romance de Dido y Eneas* presenta fuera de *3S51* el que provocó su inclusión en tales cuadernillos temáticos o, al revés, fueron las exigencias semánticas de este tipo tan corriente de cuadernillo las que estimularon ciertos reajustes del *Romance*? Creo tan difícil la respuesta como lícita la pregunta. Gracias.

Apéndice textual

Los testimonios actualmente conocidos del *Romance de Dido y Eneas*, hasta finales del siglo XVI, son los siguientes:
dos *pliegos sueltos* de la Biblioteca Nacional de Madrid:

MN[1]: *Pliegos Madrid*, vol. III, pl. CXIII, pp. 179-181; *Dicc*, n. 680;

MN[2]: *idem*, vol. II, pl. LXXXIII, pp. 314-16; *Dicc*. n. 727;

dos *pliegos sueltos* de la Biblioteca de Cataluña de Barcelona:

BC[1]: *Pliegos Cataluña*, pl. XXVIII, pp. 219-221 [¿Junta, Burgos, post 1550?]; *Dicc*. n. 681;

BC[2]: *idem*, pl. XXIX, pp. 230-232 [¿Junta, Burgos, hacia 1550?]; *Dicc*. n. 728;

dos *pliegos sueltos* de la Biblioteca Universitaria de Praga:

P[1]: *Pliegos Praga*, vol. II, pl. XLVII, pp. 51-53; *Dicc*. n. 682;

P[2]:*idem*, vol. II, pl. XLVIII, pp. 61-63; *Dicc*. n. 656;

CPPms.: «Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo» [hacia 1547], f. 9r; cf. A.RODRIGUEZ-MOÑINO, *Cancionero*, pp. 464-465: da las variantes respecto al texto del *Romancero* de Durán; propiedad de doña María Brey, viuda de Rodríguez-Moñino, a la cual reitero mi agradecimiento por su colaboración, siempre generosa y amable;

cuatro *Romanceros*:

CR5OA: *Cancionero de Romances*, Amberes 1550, f. 223r (ed. Rodríguez-Moñino, p. 269); he cotejado sus reimpresiones *CR55* y *CR68A*: cf. *Manual*, vol. I, nos. 54 y 55;

3S51: *Tercera parte de la Silva*, Zaragoza 1551, f. LIIr (ed. Rodríguez-Moñino, p. 447);

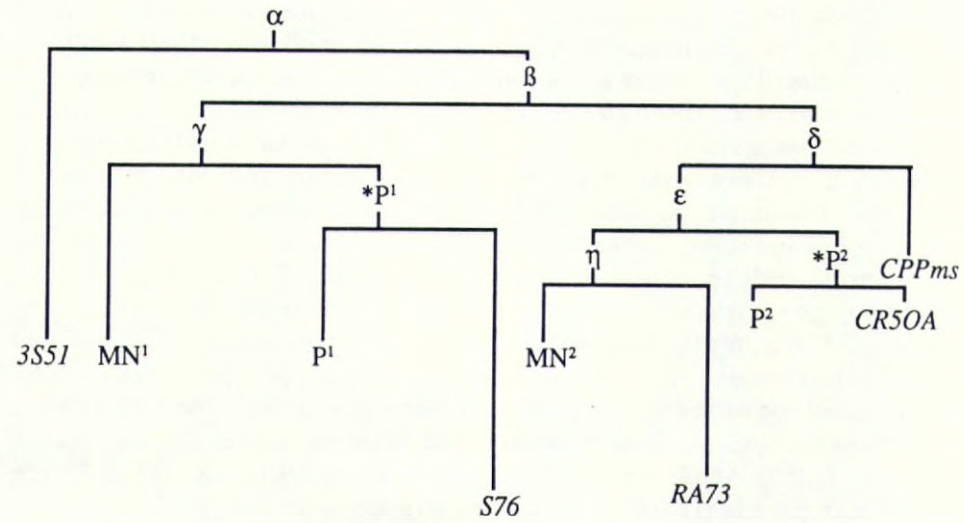
RA73: *Rosa de Amores*, recopilada por Juan Timoneda, Valencia 1573, f. XIXr [por XXIXr];

S76: *Cancionero de Romances* [...] compuestos por Lorenzo de Sepúlveda, Medina del Campo 1576, f. 267 v.

He usado las ediciones en facsímil para los *pliegos sueltos*, los originales para el *Cancionero* ms. y los *Romanceros* impresos.

Los *pliegos* MN[1] y MN[2] coinciden del todo respectivamente con BC[1] y BC[2], siendo o reimpresiones el uno del otro o bien ejemplares de una misma tirada. Sería necesario un cotejo directo de los originales para intentar establecer prioridades, dada la ausencia o la vaguedad de las fechas. He decidido asignar una primacía convencional a los *pliegos* de Madrid, descartando por lo tanto los de Barcelona. Respecto a MN[1] el *pliego* BC[1] parece haber corregido un par de faltas de imprenta sobre las mismas planchas que sirvieron para MN[1]; aparenta además una borrosidad y un desgaste general de las letras bastante evidentes a juzgar por los facsímiles. Entre MN[2] y BC[2] hay identidad total incluso en los gazapos más burdos; pero en el v. 19 encontramos en BC[2] una falta más, *y cas* en lugar de *vi las* de MN[2]: pudo tratarse de la caída accidental de tres letras subsanada rápida y descuidadamente. Estas huellas mínimas apoyarían la primacía de los *pliegos* madrileños. De todas formas, los cuatro documentos representan solamante dos testimonios.

El cotejo de las fuentes textuales reseñadas sugiere como mejor motivada una hipótesis de relación que se puede perfilar en forma esquemática como sigue:



El árbol genealógico que antecede es una hipótesis de trabajo, como todos los de su especie; más aun lo es en el caso de la transmisión textual del *romancero*, por razones obvias. Sus líneas indican recorridos extremadamente simplificados. Esto se debe a la escasez de la documentación; pero incluso una mayor riqueza de materiales nunca nos permitiría franquear los límites del ensayo de verosimilitud y alcanzar una imagen de los itinerarios reales de los textos. Entre δ y *RA73* se extiende un territorio que no es menos irreal que el que va de α a *3S51*, a pesar de contener unos puntos de referencia supuestos y otros concretos que en la zona izquierda del árbol no hallamos. Con esta precaución de fondo, expongo a continuación los datos y las consideraciones que sustentan el *stemma*, remitiendo directamente a los textos y al aparato de variantes para una información y un control exhaustivos.

Empecemos por *S76*, que se acoge a la familia γ por el perfil general de su texto respecto al de *3S51*, al de ε y al de *CPPms*. El aparato de variantes al pie de MN^1 muestra con claridad el vínculo entre *S76* y P^1 en contra de MN^1. Pero *S76* no se puede poner en relación de descendencia con P^1 porque de éste presenta solamente algunas de las lecciones singulares (vv. 3, 16, 36, 41, 63 y 74), mientras en dos lugares (vv. 12 y 23) coincide con MN^1 que transmite, más o menos fielmente, ß donde P^1 se separa. De aquí nace la hipótesis de $*P^1$, o sea de una fase del *pliego* pragués que en los puntos citados guarda todavía una fidelidad parcial con su antecedente; a un documento que refleja esta fase se conecta *S76*, que a su vez presenta sus propias innovaciones (tales hay que considerarlas a falta de documentación): vv. 7, 49, 53, 82 y 88. En un caso *S76* va contra este esquema: es en el v.6, donde contradice a γ y concuerda con *3S51*. En el mismo lugar se da igual situación con P^2 respecto a ε. Volveré más detalladamente sobre este verso, que muy probablemente corría en la tradición oral como fórmula más o menos autónoma.

La hipótesis de γ nace de la escasa probabilidad de una relación directa entre MN^1 y $*P^1$: el segundo tiene unas lecciones singulares ignoradas por el primero en algunos

lugares donde MN^1 coincide en cambio con *3S51*; es situación que excluye MN^1 como derivado de $*P^1$ y sugiere un acceso suyo a la zona alta del árbol independiente de $*P^1$ pero con éste relacionado por las muchas lecciones singulares que unen ambos testimonios. La relación inversa, o sea MN^1 fuente de $*P^1$, sería hipótesis más viable. Sin embargo, he preferido apuntar un vínculo a través de un ascendiente común, portador a la vez de lecciones altas y de aquellas innovaciones atestiguadas por la unanimidad de MN^1 y $*P^1$: sería γ. En efecto, $*P^1$ parece alcanzar él también la zona alta del *stemma* en modo autónomo respecto a MN^1 innovador. Esto ocurre en un solo caso y atañe solamente a una parte de un verso, pero he creído oportuno tenerlo en cuenta. En el v.36 de *3S51* leemos *síguele quien más podía*, que es *sigue le el que mas podia* en δ (concuerdan ε -MN^2, P^2 y *CR5OA* - y *CPPms*); *RA73*, aquí coincidente con *3S51*, es un testimonio cuya peculiar movilidad comentaré más adelante. $*P^1$ (P^1 con *S76*) presenta *cada qual por do podia*, con una innovación parcial que no se debe a ß, en el cual o bien estaba la lección de *3S51* o bien se realizaba ya la pequeña variante atestiguada por δ. El mismo verso en MN^1 es *cada cual mucho corría*, lección que a su vez representa una variación parcial respecto a la de $*P^1$ pero ya total con referencia a la de la zona alta. Ahora bien, me parece que γ puede considerarse la sede donde $*P^1$ encontraba su lección que acogía sin retoques, guardando así una huella del posible texto de arranque; esa fidelidad no la tuvo MN^1 en su propio acceso a γ, cuya lección efectivamente -con su innovación a medias- resultaba un tanto insignificante.

La relación entre P^2 y *CR5OA* se perfila como la apuntada para P^1 y *S76*, con la hipótesis de un antecedente común, aquí $*P^2$. Dentro de la familia ε, de las lecciones singulares de P^2 solamente algunas son compartidas por *CR5OA*: vv.6 y nota relativa, 22, 25, 33, 61, 74, 88 y 97 (la numeración de los vv. se refiere, obviamente, al texto de MN^2). Por su parte *CR5OA* es portador de algunas singulares: cf. el aparato relativo a MN^2; tres de ellas parecen ocasionadas por malas lecturas (vv. 15, 27 y 43), y muchas desaparecen en las ediciones sucesivas gracias a revisiones que en algún caso determinan coincidencias -creo del todo casuales- con otras zonas del *stemma*, resultando obvias ciertas intervenciones, en particular cuando se inspiran a razones de medida de verso.

Y vengamos a *RA73*. Timoneda no es un recopilador cualquiera: su intuición comercial y su fertilidad poética promueven nuevas fórmulas editoriales y remozamientos de los materiales tradicionales, sacando de los variados conocimientos de las fuentes orales y de las escritas frutos brillantes con soltura y libertad máximas. Desde nuestro rincón obsérvense el número y el relieve de las lecciones singulares (por ej. , los vv.38, 42, 44, 46, 55, 62 etc.), pero también las múltiples «contaminaciones» que podemos atribuir a la propia memoria de Timoneda y asimismo al probable manejo de más de una fuente: cf. en el aparato las coincidencias con *3S51* (vv. -según MN^2- 11, 36, 43: *Troya*) o con *CR5OA* (por ej., el *Deifebo* del v. 67) a través de las reimpresiones. Sin embargo, también a *RA73* me ha parecido posible asignarle un lugar en el *stemma*, aunque en este caso con una dosis más acentuada de fluidez. Una ojeada al aparato debajo de MN^2 convence sobre la afiliación de *RA73* al área de ε y no da lugar a grandes dudas sobre su adhesión a una tipología textual muy afín a la de MN^2; con este testimonio comparte muchas lecciones exclusivas pero no todas: por ejemplo, la del v. 12 o la del v. 89, donde concuerda con los demás, aunque en el segundo caso esa coincidencia podría ser casual por tratarse de una regularización de la

medida octosilábica. Así y todo, en una situación tan movediza hipotizar η como punto de conexión entre MN^2 y *RA73* me ha parecido la solución que mejor podía dar cuenta de algunos de los contactos de *RA73* con la otra ladera de ε.

Pero es ε el que merece nuestro mayor interés o bien como *texto* fuertemente innovador de por sí o bien como punto de confluencia de innovaciones aisladas muy significativas y que de momento no se documentan por separado. La edición sinóptica delata ya a simple vista el amplio grado de re-producción del *Romance* que la unanimidad de *CR5OA*, P^2, *RA73* y MN^2 denuncia en su común ascendiente indirecto, representado en la edición mediante el último de los testimonios que acabo de citar: omisiones, trastueques, variantes exclusivas conforman una serie orgánica de propuestas que he comentado en la ponencia y en alguna nota. Por lo tanto le ahorro al lector una serie de remites.

Igualmente superfluo sería dar la lista de todos los rasgos que distinguen *CPPms* frente a los demás testimonios; cuando con ellos se detectan contactos, éstos nos llevan hacia la constelación de los descendientes de ε. En efecto, *CPPms* y ε se oponen entre sí por una serie de lecciones privativas de cada uno de ellos, pero al mismo tiempo se encuentran en un grupo de lecciones que son exclusivas de ambos en contra de *3S51* y de γ: cf. los vv. (según MN^2) 10, 25, 34, 36, 46, 53, 54, 55, 60, 62, 66, 67, 76, 77, 93, 94, 95 y 101. Es evidente que los dos testimonios tienen una relación horizontal y el vértice común, del cual les llegan las lecciones que acabo de citar; ese vértice es δ. Por idénticas razones se da situación análoga entre δ y γ, siendo ahora ß el vértice común hipotizado, sede de lecciones opuestas a *3S51* y atestiguadas en todos los demás, aunque a veces con variaciones individuales: cf. los vv. (según MN^2) 2, 14, 17, 23, 37, 40, 43, 45 y 46, aparte otros lugares menores.

Con ß alcanzamos, en el *stemma*, la altura de *3S51*. No encuentro datos que excluyan terminantemente la posibilidad de una relación directa entre ambos; ningún elemento de la superficie de los textos se opone objetivamente a que *3S51* sea un derivado más de ß muy retocado y amplificado gracias a una actividad suplementaria tanto de invención como de información, o a que sea ß un directo descendiente de *3S51* igualmente activo en la variación pero orientado más bien hacia un acortamiento del *Romance*. En el fondo, la cuestión es saber (?) cuál de los tres modelos de texto -si queremos incluir el de γ, pero creo inoportunamente- pudo ser el primitivo, el punto de partida de la tradición documentada. Mi análisis textual y crítico de la documentación se mueve, en su conjunto, en la dirección de acordar esa primacía al modelo atestiguado más o menos fielmente por *3S51*; es la dirección que me parece resultar más económica en su coherencia y más dotada de verosimilitud exegética. Puede que propiamente estas «virtudes» parezcan a otros sospechosas en ámbito de investigaciones sobre *romancero*. Pero ese ámbito, más que cualquier otro, en general no acepta más que hipótesis de trabajo. Tal quiere ser la mía y su naturaleza de propuesta me inspira la prudencia -volviendo a *3S51* y ß- de sugerir entre ambos una relación horizontal que apunta a un vértice, un α que queda ahí sin definición alguna (pero cf. en la ponencia el comentario a la laguna entre los vv. 58 y 59 de *3S51*).

Existe una distinta perspectiva sobre las vicisitudes del *Romance de Dido y Eneas*, en unas páginas que le dedicó Ramón Menéndez Pidal dentro de un artículo sobre temas de la *Eneida* en el *romancero*, resumidas después en su *Romancero Hispánico* (v. Referencias

Bibliográficas). Su opinión es que se documentan esencialmente dos perfiles del *Romance*: el originario, *A*, obra de «un estudiante de gramática» («en Salamanca»), realizada «hacia 1500» («poco después» de 1417 o 1427 cuando Santillana y el rey de Navarra instaban a Villena para que tradujese el poema de Virgilio: en *Rom.Hisp.*) sobre la base de recuerdos directos, literales unos y más borrosos otros, de la *Eneida*, y agregando alguna invención e influencias de relatos y textos tradicionales (por ej., la linda Policena), resultando un «romance juglaresco»de «narración bastante circunstanciada»; este texto pasa, en la tradición oral, «de unas generaciones a otras» y además es objeto de la intervención de «otro estudiante conocedor también de la *Eneida*», con el resultado de verse reducido el relato de Troya, agregadas Ana y Casandra y mudada la referencia a Elena: es *B*, de 98 vv., o sea -con mis siglas- ε, ejemplificable con MN^2, «texto corriente del romance». De *A* nos quedaría solamente «una muestra» a través de los testimonios de la familia γ; en particular el *pliego suelto* de Burgos, h. 1560 [sin otra identificación; ¿P^1?] recogió el texto del *Romance* «de labios de alguno que, al leer la ya entonces muy divulgada versión B, quiso mejorarla añadiéndole unos cuantos versos que él sabía de memoria, y una vez agotado el recuerdo de ellos, no tuvo interés en continuar transcribiendo más de esa versión B». Esos versos extendían a 52 los relativos a Troya y llegaban del recuerdo de la redacción primitiva del *Romance*. Ésta es la lectura de Menéndez Pidal, el cual no conocía *CPPms* (de todas formas ininfluyente en su perfil de la historia textual del *Romance*) y citaba *3S51* dos veces, una para definirlo «variante notable» de *B* y otra para notar como el papel de Eneas -exclusivo de su final- reforzaba el pro-didonismo del texto.

La hipótesis -así la considero yo- de Menéndez Pidal perfila un itinerario casi radicalmente opuesto al que propongo en mis páginas y encuentra su legitimidad de prinicipio en un modelo del origen y desarrollo de los *romances* elaborado sobre experiencias de trabajo relativas a la poesía épica, como el mismo Maestro subraya intencionalmente. Juzgará el lector, al cual proporciono también dos observaciones específicas sobre la reconstrucción que acabo de resumir.

Menéndez Pidal afirma que prueban la intervención del segundo estudiante «la adición del nombre de Ana, y en el relato de Troya la mención a Casandra y la mudanza introducida en la alusión a Elena». Sin embargo, me parece que se trataría de tres retoques bastante ramplones: en el poema de Virgilio Ana no tiene nada que ver con la cacería y Casandra es solamente cautiva. En cuanto a Elena, la alusión contenida en el hipotético texto *A* (=MN^1) es la correcta mientras es un invento la de *B* (=MN^2): aquí el sujeto de *maldecía* es Hécuba y por lo tanto la supuesta «mudanza» no refleja el hecho que «según Virgilio, Eneas quiere matar a la mujer funesta»; ese eco eventual de la *Eneida* se utiliza con gran acierto para crear la escena de la reina troyana que tiene ante sí a la *muerta* Policena y maldice a la *viva* Elena. De haberse dado, para *B*, ese segundo contacto con el poema fue muy libre y algo bizarro. En efecto, si volvemos un momento a Ana constatamos que su injerto -si de eso se trató- fue realizado de una manera un tanto complicada: no se le dedicaron dos octosílabos nuevos y autónomos métricamente sino que , sobre una base tipo MN^1, se abrió un espacio poco natural entre los vv.3 y 4 donde colocar el v. con Ana, a la fuerza impar por razones métricas y por lo tanto precedido por otro que restauraba la correcta sucesión de las asonancias: son los vv. 4 y 5 de MN^2. Procedimiento no poco sorprendente.

Citando la frase de Menéndez Pidal , queda expuesta arriba su idea de cómo han llegado a nosotros huellas del texto originario *A*: el recopilador o impresor de un *pliego* [quizás P^1] recibe de boca de alguien el texto. No se entiende si ese texto, que sería un *B* con injertos memorizados de *A*, va naciendo sobre la marcha. ¿El recitador «lee» (es palabra de Menéndez Pidal) mientras el otro transcribe o compone, o más bien el recitador ya había leído y añadido *B* y después lo dicta o recita al recopilador o impresor? La segunda modalidad parece más cercana a la opinión de Menéndez Pidal, que atribuye a ese recitador también una transcripción de *B*, interrumpida «una vez agotado el recuerdo» de los trechos de *A*. Sólo que después del fruto de esos recuerdos siguen en el *pliego* nada menos que 22 vv. más de *B* (vv. 67 ss. de MN^1), que no pudieron colarse de la pluma mientras se iba separando de un papel al cual se había acercado tan sólo para subsanar en lo posible unas lagunas en un texto que después se dejaba en suspenso. Y me pregunto qué interés podía tener el responsable de un *pliego*, y de *ese pliego*, en imprimir el resultado de un ejercicio de memoria un tanto caprichoso y parcial si el texto que publica no hubiera sido en realidad algo más que eso, mucho más, en suma si no hubiera sido lo que he intentado mostrar en la ponencia.

Nota previa a la transcripción de los textos

El respeto de la correspondencia de versos en una edición sinóptica de los textos impone espacios blancos que -obviamente- no indican ninguna laguna, menos en un caso: entre los vv. 58 y 59 de *3S51* y cf. la nota relativa.

Habiendo excluido cualquier intento de reconstruir testimonios perdidos, he transcrito los cuatro textos que pueden representar las distintas orientaciones de la tradición actualmente documentada. Quizás parezca superflua, en tal sentido, la presencia de *CPPms*, cuyas peculiaridades habrían podido registrarse en el aparato de MN^2; pero, aparte lo notable de algunas de sus lecciones, me ha convencido a imprimirlo el ser un texto realmente inédito hasta el momento.

Creo que no está de más advertir que las variantes recogidas en los dos aparatos tienen con el texto de referencia -MN^1 en un caso y MN^2 en el otro- una relación de contigüedad y no de subalternidad: pertenecen a la familia que el texto ejemplifica, y en alguna ocasión pueden colocarse incluso a espaldas del texto editado y adscribirse a su ascendiente. En esta ecdótica aplicada al *romancero*, además, es oportuno no olvidar nunca que en principio todas las lecciones tienen «igual valor» pese al perfil jerárquico del *stemma*.

En el aparato, cuando la sigla *CR5OA* es seguida de puntos suspensivos representa también a las reimpresiones del *Cancionero* de Amberes.

Las modernizaciones de las grafías son mínimas y son las corrientes.

Faltas de imprenta

MN^1 BC^1: 24 gron. 62 aziego.

MN^2 BC^2: 1 catago. 2 monteri. 19 vi las] y cas [*sólo* BC^2]; forcadas. 29 contana. 68 quebrautaria. 76 piedud.

Faltas en *CPPms*

23 sepultado. 25 *v. repetido*. 30 cierva. 43 tristes. 44 seputura. 60 heneas.

3S51

Por los bosques de Cartago
se salen a montería
la reina Dido y Eneas
con muy gran cavallería.
Ana, hermana de la reina,
y Julio Ascanio los guía
a la dehesa de Juno
donde la caça se cría.
Preguntando iva la reina
al niño qué tal venía,
si se le acuerda de Troya
si vio cómo se perdía.
Su padre toma la mano,
d'esta manera dezía:
- Pues mandáis, reina y señora,
renovar la llaga mía,
ya os conté que a Troya vi
que por mil partes ardía.
Vi las donzellas forçadas
muerta la cavallería;

MN[1]

Por los bosques de Cartago
salían a montería
la reina Dido y Eneas;

Julio Ascanio los seguía
a las montañas de Juno
donde la caça se hazía.
Preguntando iva la reina
al niño qué tal venía,
si se le acuerda de Troya
si vio cómo se perdía.
Su padre tomó la mano
por Ascanio y respondía:
- Pues mandáis, reina y señora,
renovar la llaga mía,
ya os conté cómo vi a Troya
que por mil partes ardía.
Vi las donzellas forçadas,
muerta la cavallería;
vi profanados los templos
que de llantos se cubrían,
las estatuas de los dioses
por el suelo las traían;
vi los muertos dar gemidos
del gran dolor que sentían;
vi los altos chapiteles
tan negros como la tinta.
La diosa de las batallas
haze triumpho aquel día
por vengarse de la injuria
que Paris hecho le avía
cuando diera la mançana
a Venus que no devía.
Vi la linda Policena
en el templo do yazía,
sus relumbrantes cabellos
la su sangre los teñía:
sobre el sepulchro de Achiles,
de quien fuera requerida,
degolláronla los griegos
por vengar su saña e ira.

Las variantes que siguen son de la familia γ *y van referidas al texto de MN[1]:*
3 Elisa Dido P[1], S76. 5 Junio P[1]. 6 se cria S76. 7 va S76. 12 y] *om.S76*; respondio P[1]. 16 se a. P[1], S76. 20 llanto S76. 33 a la S76.

MN²	*CPPms*
Por los bosques de Cartago	Por los bosques de Cartago
salían a montería	sallían [*sic*] a montería
la reina Dido y Eneas	la reina Dido y Eneas
con muy gran cavallería.	con muy gran cavallería
Un sobrino de la reina	y una hermana de la reina
y Julio Ascanio los guía	y Julio Ascanio los seguía
por la dehesa de Juno	allá en el bosque de Juno
donde más caça salía.	donde más caça se cría.
Preguntando iva la reina	Preguntando iva la reina
a Ascanio qué tal venía	a Escanio [*sic*] qué tal venía,
y si se acuerda de Troya	si se acordava de Troya
y si vio cómo se ardía.	si vio cómo se perdía.
Eneas tomó la mano,	Su padre tomó la mano,
por el hijo respondía:	por Ascanio respondía:
- Pues mandáis, reina y señora,	- Pues que manda tu alteza
renovar la llaga mía,	renovar la [l]laga mía,
ya os conté cómo vi a Troya	ya conté cómo vi a Troya
que por mil partes ardía.	que por mil partes ardía.
Vi las donzellas forçadas,	Vi las doncellas preciadas,
muerta la cavallería	muerta la cavallería

Las variantes que siguen son de la familia ε *y van referidas al texto de MN²:*

2 salia *CR5OA*. 5 y vn s.P². 6 Iunio *CR50A*; A. que P², *CR50A*. 8 se cria P². 10 a]*om. CR5OA*... 11 si se le a.*RA73*. 12 si v.c. se perdia P², *CR5OA*..., *Ra73*. 15 y]*om.* P²; y s.] Yseo *CR5OA*; r. y s.] vos r.Dido *CR55*, *CR68A*; mandas *RA73*. 17 yo dixe qual vide a T. *RA73*.

la triste reina troyana
que nadie la socorría:
los sus hijos todos muertos,
Príamo no parescía
a la triste Policena
muerta cabe sí tenía,

a Helena que quedó viva
mil vezes la maldezía.

Ellos en esto hablando,
un ciervo que parescía.
Metió la mano a la aljava,
una saeta le tira;
el golpe le dio en soslayo,
el ciervo mucho corría.
Espárzense los monteros,
síguele quien más podía.
Eneas y Elisa Dido
quedaron sin compañía.

Vi al cuitado de Polites
por quien gran llanto se hazía
en presencia de su padre
que más que a sí lo quería,
abiertas las sus entrañas,
la color muy amarilla:
matárale aquel traidor
que por nombre Pirro avía.
Vi la reina troyana
que nadie la socorría:
sus hijos ya sepultados,
Príamo no parescía:
tráele arrastrando Pirro,
nadie se lo defendía;
pone las sus tristes canas
para ser entristecidas
en la sangre de Polites,
hijo que tanto quería.
Las damas descarriadas
cada cual assí dezía:
«-¡Oh quién nunca huviera visto
un tan aziago día!-».
Vi a la triste reina Elena
allá do estava escondida
detrás de la diosa Vesta,
sus ojos sangre corrían.
Hablando aquestas palabras,
un ciervo que parescía.
Mete la mano a su aljava,
una saeta le tira;
el golpe fuera en soslayo,
el ciervo mucho corría.
Echan sabuessos tras él,
cada cual mucho corría.
La reina Dido y Eneas
quedaron sin compañía.

41 de]*om.*P¹, S76. 44 assi P¹. 49 a la S76. 51 ya]*om.* P¹. 53 rastrando S76. 63 reina]*om.*P¹, S76. 64 alli S76. 74 m.c.] por do podia P¹, S76.

y Écuba, reina troyana,
que nadie la socorría:
sus hijos ya sepultados,
Príamo no parescía;
a Casandra y Policena
muerta [*sic*] cabe sí tenía.

Elena quedava viva,
mil vezes se maldezía.

Eneas que esto contava,
un ciervo que parescía.
Echó mano a su aljava,
una saeta le tira;
el golpe se [*sic*] dio en soslayo,
el ciervo muy bien corría.
Pártense los caçadores,
síguele el que más podía.
La reina Dido y Eneas
quedaron sin compañía.

y aquesa reina troyana
que nadie la socorría:
sus hijos ya sepultado [s],
Príamo no parecía
y a Casandria [*sic*] y Policena
muertas ante sí tenía;

Elena que biva queda
mil vezes la maldecía.

Ellos en aquesto estando
un ciervo que parecía.
Pone mano a la su aljava
y una saeta le tira;
acertóle por las ancas,
el ciervo muy bien corría.
Corren luego los monteros,
síguele el que más podía.
La reina Dido y Eneas
quedaron sin compañía.

21 y a P², *CR5OA*. . ., *RA73*. 22 que n.] n.no P², *CR5OA*. . ., *RA73*. 25 a] y *RA73*; Casandria P², *CR50A* . 26 muertas P², *CR50A*. . ., *RA73*. 27 viva] biuda *CR50A*. . .; q.v.] que estaua biua *RA73*. 28 se] la *CR5OA*. . ., *RA73*. 29 E. esto contando *RA73*. 30 aparescia *RA73*. 31 a] de *RA73*. 32 t.] embia *RA73*. 33 se] le P², *CR50A*. . ., *RA73*; s.] vano P², *CR5OA*. . .; diera en vago *RA73*.36 sigue P²; siguelo *CR50A*. . .; sigue le quien mas p.*RA73*. 38 solos quedan aquel dia *RA73*.

Tomárala por la mano,
con sospiros le dezía:
-¡Oh reina, cuán mejor fuera
en Troya perder la vida!
Los tristes campos de Troya
fueran sepultura mía,
con Paris, Troilo y Héctor
fuera la mi compañía.
¡Oh reina Pantasilea,
flor de la cavallería,
más embidia he de tu muerte
que desseo la vida mía!
Estas palabras diziendo
muchas lágrimas vertía.
La reina le dixo entonces:
-Conortaos, por cortesía,
que los muertos sobre tierra
resuscitar no podían.
Ya es perdida la ciudad,
llorar pro no vos ternía.

que me escapé de los griegos
y en las tus manos moría,
que tu gracia y hermosura
es de mi muerte la guía.
- Pago es de tu atrevimiento -
la reina le respondía;
- Eneas, vete a tus naos
pues sigues essa porfía.
La fe que devo a Sicheo
yo no la quebrantaría.
Ellos en aquesto estando
el cielo se rebolvía:
las nubes cubren el sol,
gran escuridad hazía,
el granizo es muy crecido
con gran fuerça descendía,
los relámpagos y truenos
grande espanto les ponía.

Tomárala por la mano,
con turbación le dezía:
- ¡Oh reina, cuán mejor fuera
en Troya perder la vida!
A Héctor, Troilo y Paris
tuviera yo compañía,
los tristes campos de Frigia
fueran sepultura mía.
¡Oh reina Pantasilea,
flor de la cavallería,
más embidia he de tu muerte
que desseo de mi vida!

82 yo] por S76. 88 que no S76.

Tomárala por la mano,
con turbación le dezía:
-¡Oh reina, cuán mejor fuera
en Troya perder la vida!
Los tristes campos de Frigia
fueran sepultura mía,
a Héctor, Troilo y Paris
tuviérales compañía.
¡Oh reina Pantasilea,
flor de la cavallería,
más embidia he de tu muerte
que desseo de la vida mia!-
Estas palabras diziendo
muchas lágrimas vertía.
La reina le dixo a Eneas:
- Esforçaos, por cortesía,
que los muertos sobre Troya
rescatar no se podían.

- No llorava yo los muertos,
lloro la desdicha mía:
que me escapé de los griegos
y a las tus manos moría,
que de tu gran hermosura
amor me quita la vida.
- Falso es tu atrevimiento -
la reina le respondía;
- Eneas, vete a tus naves
y sal de la tierra mía,
que la fe que di a Sicheo
yo no la quebrantaría.
Ellos en aquesto estando
el cielo se rebolvía;
las nubes cubren el sol,
gran escuridad hazía,
los relámpagos y truenos
en gran miedo los ponía,
el granizo era tan grande
que sin piedad los hería.

Tomárala por la mano,
con trabajo le decía:
-¡Oh reina, cuán mejor fuera
en Troya perder la vida!
Los tristes campos de Frigia
fueran sepultura mía,
a Héctor, Paris y Troilo
tuviérales compañía.

Estas palabras diciendo
muchas lágrimas vertía.
La reina dixo a Eneas:
- Esfuérçate, por tu vida,
que los muertos sobre Troya
resucitar no podían.

- No lloro yo por los muertos,
lloro la desdicha mía:
que me escapé de los griegos
y a las tus manos moría,
que tu gracia y hermosura
de amor me quitan la vida.
- Pagado es mi atrevimiento -
la reina le respondía;
- Eneas, vete a tus naos,
salte de la tierra mía,
que la fe que di a Siqueo
yo no la quebrantaría.
Ellos en aquesto estando
el cielo se escurecía:
las nuves cubren el sol,
gran oscuridad avía,
los relámpagos y truenos
en gran temor los metía.

42 en T. p. la v.] fenescer sin alegría *RA73*. 43 los] en *RA73*; F.] fixa *CR50A*. 44 f.s.m.] y hazerles compañía *RA73*. 45 a]*om. CR5OA*. . .; Troyolo P². 46 t.c.] con esfuerço y valentía *RA73*. 47-50 *om.RA73*. 53 le]*om.RA73*. 55 que la perdida de T.*RA73*. 56 podia *RA73*. 59 e.] libre *RA73*. 61 que tu grande h.P², *CR5OA*. . . 62 de a.P², *CR50A, CR68A*; quitan *CR50A*; a.me q.la v.]aqui do estoy fenescia *RA73*. 63 tu]mi *CR50A*. 66 y]*om.CR50A*. . ., *RA73*; salte P², *CR55, CR68A, RA73*. 67 S.]Deyphebos *CR50A*. . ., *RA73*. 72 que g.*CR50A*. 74 p.]metia P², *CR5OA*. . . 76 los h.]llouia *CR50A*..., cahia *RA73*.

La reina con el temor
del palafrén se caía.
Eneas baxó tras ella,
con su manto la cubría.
Mirando por todas partes
una cueva vio vazía;
tomándola entre sus braços,
dentro d'ella la metía.
El aposento es estrecho
que muy juntos los tenía.
Mientras la reina en sí torna
¡cuán bien se desembolvía!:
apártale paños de oro,
lo de lino l'encogía.
Cuando ella en sí tornó
hallóse d'amor ferida:
ya no tiene qué le dar
qu'él tomado se lo havía.
Echó los braços a Eneas,
d'esta suerte le dezía:
- Oh traidor, cuál has tratado
la fama y honrra mía!
Y as hecho tu voluntad
y olvidarme as otro día.
Si tal ha de ser, Eneas,
yo misma me mataría.
Eneas que tal le oyó,
aquesto le respondía:
- No permitan tal los dioses
ni os venga tal fantasía,
que antes que yo tal hiziesse
mil muertes recebiría.
Salido se han de la cueva
con soberana alegría;
si Eneas va glorioso,
ella más leda yazía.
Y assí se van mano a mano
a buscar su compañía;
desque la huvieron hallado
a Cartago se bolvían.

La reina con gran pavor
del palafrén se caía.
Eneas baxó con ella,
con el manto la cubría.
Mirando a todas partes
una cueva vio vazía;
tómala entre sus braços,
en la cueva la metía.
El aposento era estrecho,
rebolver no se podía.
Mientra la reina en sí torna
Eneas se rebolvía:
apartóle los paños de oro,
los de lienço le encogía.
Cuando la reina tornó en sí
de amores se sintió herida.

- ¡Oh traidor, hasme burlado!
¡Cuál tratas la honra mía!
Cumplida tu voluntad,
olvidarme as otro día.
Si assí lo hazes, Eneas,
yo misma me mataría.

La reina con gran temor
del palafrén se caía.
Eneas se va tras ella,
con su manto la cubría.
Mira a un cabo y otro,
una cueva vio bacía;
tomárala entre sus braços,
dentro d'ella la metía.

Mientra la reina en sí torna
¡quán bien se desembolvía!;

y quando en sí tornó
dos mil males le decía:

-¡Ay traidor, asme burlado!
¡Quál tratas la onra mía!
Cumplido as tu voluntad,
olvidarme as otro día.

79 con e.]de presto *RA73*. 80 y con *CR50A*. 81 y m.*RA73*; a]hazia *CR50A*. . . 83 tomola P², *CR50A*. . .; entre]en los *CR50A*, *CR55*, en *CR68A*; t.e.s.b.]abraçandose con ella *RA73*. 86 podian P². 87 mientras P², *CR50A*. . ., *RA73*; tornaua *CR50A*. 88 r.]desemboluia P², *CR50A*. . . 89 los]*om.* P², *CR50A*. . ., *RA73*. 91 en si torno *CR50A*. . .; en sí]*om.RA73*. 92 amor P²; de a.se s.h.]ya el amor la conuencia *RA73*. 93 y h. engañado P². 94 C.t.]sin mirar *RA73*. 95 cumpliste *RA73*. 97 y si *CR50A*; h., E.]has de hazer P², has de hazer E.*CR50A*.

A falta de siglas, el número de los vv. remite siempre al texto de *3S51*.

1-4. cf. *Aen.* 4º, 129 ss.

5. Si «Anna soror» está en *Aen.* 4º, 9 y *passim*, del *sobrino* de ε ignoro las posibles raíces. Es sólo una sospecha la eventual influencia de un recuerdo del *romance* «Cabalga doña Ginebra». En él la dama, con un gran cortejo de caballeros, se acompaña de un sobrino, con el cual se queda aislada al estallar una fuerte tempestad («el cielo se escurecía» y cf. v. 66 de *CPPms*) que, separando la compañía, sugiere y favorece una intimidad erótica del todo voluntaria entre tía y sobrino: texto en M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. IX, Madrid 1945, p. 64, n.48.

6. *Aen.* 4º, 140-141: «Nec non et Phrygii comites et laetus Iulus/incedunt»; 156-157: «At puer Ascanius mediis in vallibus acri/gaudet equo, iamque hos cursu, iam praeterit illos».

En contra de las líneas del *stemma*, se da aquí una coincidencia «anómala» de *3S51* con ε *(guía)* opuestos a γ con *CPPms*. Teniendo *seguía* visos de retoque erudito, pudo haber nacido por separado en las dos ramas que lo traen; pero no se puede excluir una responsabilidad de la memoria del transcriptor o del impresor. Casos análogos en los vv. 8 y 76: cf. las nn. respectivas.

7. Como apuntó R. MENÉNDEZ PIDAL, *Un episodio*, p. 334, actúa aquí impropiamente el recuerdo de *Aen.* 1º, 441: «Lucus in urbe fuit media. . .», donde Dido erigió el templo dedicado a Juno. Aunque en vista del original latino la lección más apropiada es *bosque* de *CPPms*, no podemos remontarla más arriba de α, habiendo podido surgir de una revisión textual del mismo *CPPms* o de su fuente. Por encima de su aspecto de simple variante casi sinonímica de *bosque* o de *montañas*, el *dehesa* de *3S51* me parece delatar un posible enraizamiento -y con esto una mayor autoridad- en un proceso de progresiva alteración de la letra y del sentido del pasaje latino en sus traducciones o, mejor, en la transmisión y eventual reelaboración de tales traducciones. La sugerencia me viene de la lectura en la *Eneida* (1427-28) de Villena de este sintagma, creo muy significativo en la dirección apuntada: «la divinidat de la deesa», que traduce «numine diuae» (*Aen.*, 1º, 447) y que sucesivamente pudo ser entendido muy bien, sin el control del original, como "la divinidad del bosque"; de aquí a «la dehesa de Juno» el paso era muy corto. cf.R. SANTIAGO LACUESTA, *La primera versión castellana de la «Eneida» de Virgilio*. Los libros I-III traducidos y comentados por Enrique de Villena (1384-1434), Madrid 1979, p. 61. Gracias a la generosidad de P. Cátedra, he podido consultar los materiales de su ed. del texto y glosas de Villena en prensa (cap. 18, 1. 1º, pruebas).

8. Otro lugar que contradice el *stemma* (cf. nn. a los vv. 6 y 76), quizás por intervención de la memoria. El *se cría* de *3S51* y *CPPms* pudo haber llegado hasta P^2 mientras η variaba con *salía*: la contaminación se daría en *CR50A*; pero podría ser P^2 el contaminado y atribuirse *salía* a ε.

11. En *Aen*, 1º, 753 ss. Dido pide el relato de Troya a Eneas. Al sustituir Eneas con Ascanio, el *Romance* elimina de la curiosidad de la reina la vertiente sentimental que la empujaba a prolongar el encuentro con Eneas y a oír de su boca la cautivadora narración;

Dido ahora parece querer solamente información. Que sea Eneas quien contesta es obvia fidelidad al poema latino y además, de no ser así, no hubiera habido *Romance de Dido y Eneas*. Pero la literalidad de esa vuelta a la fuente (vv. 15-16: Aen: 2º, 3, «Infandum, regina, iubes renovare dolorem») es excesiva y contradice la infidelidad anterior, ya que en el *Romance* el ruego de Dido se había dirigido al hijo y no al padre. Y en cuanto a ese *padre* del v. 13, quizás se deba relacionar con el «pater Aeneas» del v. de la *Eneida* -entre muchos- inmediatamente anterior al que acabo de citar, sin que con esto se intente justificar el asomo del hijo como simple consecuencia de una deducción equivocada que de ese apelativo «pater» sacaba el autor del *Romance*; tendríamos que atribuir a ese autor una ignorancia y una superficialidad que no se merece, mientras sí le debemos nuestra admiración por el giro que ha sabido dar al exordio de su pro-didonismo. En efecto, según la letra del texto esta Dido no aparenta algún interés hacia el troyano sino hacia el relato; su amor se manifiesta, o nace, después de la violación (v.92), pero como un sentimiento reprimido que el trauma libera; la soledad en que se encuentra con Eneas por un accidente en la cacería, ausente en la *Eneida*, es ocasión para la recuesta del troyano y su decidido rechazo, mientras la tempestad sirve para que ella pierda los sentidos -y toda responsabilidad- y la lleve Eneas al abrigo de la cueva, cómplice en su estrechez. Cómo tal desarrollo del episodio fija la culpabilidad exclusiva de Eneas y la engrandece, bien lo sabían el creador del *Romance* y cierta tradición del tema que le respaldaba.

15. *Aen*, 2º, 3. Curiosa la *reyna Yseo* de *CR50A*, debida al recuerdo de un sintagma formular (cf. el *Romance de Tristán*, en la *Primav.*, n. 146), quizás favorecido por la difícil lectura de un ms. *y señora* abreviado. El arreglo de *CR55A* logra un octosílabo perfecto. cf. las nn. 27-28 y 43 sobre una posible fuente ms. para *CR50A*.

19-26 MN^1. La profanación y la ruina de los templos son una extremización dramatizadora de *Aen.*, 2º, 365-366: «perque domos et religiosa deorum limina», teatro de la matanza de troyanos indefensos. Sin embargo, análoga extremización encontramos en Villena, 1. 2º, cap. 17, y aquí con mala traducción o incomprensión del original latino: «E non solamente los ombres fueron maltraydos, mas aun las santas casas e virtuosos templos e la religión de los dioses», amplificado en la glosa (cf. ed. cit. de P. Cátedra).

21. *Aen.*, 2º, 501.

24. *Aen.*, 2º, 506 ss.: Príamo, armado, se acoge con Hécuba y algunas hijas a la protección del espacio sagrado del altar. Del v. 21 al v. 28 es protagonista Hécuba, aislada en su funérea soledad; al romancista le atraía esta imagen, la misma de «Triste estava e muy penosa/aquessa reina troyana» (y cf. la variante al v.21 en *CPPms*), un *romance* que tiene lazos estrechos con zonas del relato de Eneas en nuestro texto y también con los vv. dedicados a Policena en el primero de los injertos de γ. En la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne Príamo es muerto en presencia de Hécuba y de Policena.

25 MN^2. En *Aen.*, 2º, 404 Casandra aparece como cautiva, siendo la interpolación de ε un culto disparate. La lección *muerta* de MN^2 podría ser más que una falta de imprenta la aceptación pasiva de una lección ya en ε, donde el singular originario no había sido, por descuido, transformado en el plural requerido por la entrada de Casandra.

27-28 MN^1. *Aen.*, 2º, 615-616.

27-28. *Aen.*, 2º, 567 ss. En *CR50A* y edd. sucesivas *biuda* es variante plausible,

habiendo sido muerto Paris por mano de Filotete poco antes de la caída de Troya. Pero creo más probable una mala lectura quizás de un texto ms.; cf. las nn. a los vv. 15 y 43.

30-34. Este episodio falta en la *Eneida*, en cuyo 1.4º, vv. 154-155 solamente se apunta a ciervos que corren en las llanuras. Sin embargo, poco antes, cuando describe el ansia de Dido que, herida de amor, recorre la ciudad, Virgilio nos da uno de sus hermosos símiles: «qualis coniecta cerva sagitta», alcanzada por el hierro del pastor que lleva hincado en el cuerpo, «illa fuga silvas saltusque peragrat» (vv. 69 ss.). La lección de *CPPms* v. 33 casualmente se acerca a la imagen virgiliana; y sólo como curiosidad señalo que el mismo testimonio en su v. 30 trae *cierva* en lugar de *ciervo*, por un indudable error del copista.

31. Es probable que la lección de ß fuera *metio la mano a su aljava*, modificada *mete la m.a su a.* por γ y *metio m.a su a.* (o ya *echo*) por δ, pasando a ser *echo m.a su a.* en ε y *pone m.a la su a.* en *CPPms*.

35. La lección de *3S51*, y sus variaciones en los derivados de δ, denota de modo más apropiado que la lección de γ el vacío que se crea alrededor de Dido y de Eneas, y refleja el «Diffugient comites» de *Aen.*, 4º, 123 y también 162-164.

41-48 MN[1]. *Aen.*, 2º, 526-532. Las escenas del asesinato de Polites y del destrozo de Príamo, con la acentuación de sus feroces detalles, dan resalte a la brutalidad de Pirro, mientras la concentración del relato exaspera el patetismo de la tragedia familiar, ya bien orquestado en *Aen.* Parecidas observaciones sugiere a P. Cátedra (ed. cit., 1.2º, cap. 24, n.) la amplificadora traducción que de este pasaje ofrece Villena. De ella cito un par de lugares, donde las afinidades fraseológicas con el texto nuestro quizás sean del todo casuales: «matólo en presençia del rey, su padre», y más adelante se alude a «su amado hijo» en una frase añadida; como en el *Romance*, en Villena los «padres» virgilianos quedan reducidos al «padre», reforzándose así los efectos patético-dramáticos de la unión, incluso física, de padre e hijo en la común muerte violenta.

43. La lección *Troya* de *3S51* contra *Frigia* de ß podría ser privativa de este testimonio, debida a distracción o a dificultad de lectura o a simple herencia oral; por lo tanto *Frigia* remontaría a α. Pero no excluyo que pueda tratarse de un elegante y culto arreglo de un descuido ya en α. En cuanto a lecturas difíciles y como indicio ulterior de un posible ms. ante los ojos de Nucio, cf. el *fixa* de *CR50A*; cf. también las nn. a los vv. 15 y 27-28. A propósito del distinto orden de los vv. 43-44 de *3S51* en γ, solamente observo que el de *3S51* y δ presenta un enlace claro con el v. 42 y la coherencia de una alusión completa al suelo de la patria y después a los compañeros.

45. Troilo (*Aen.*, 1º, 474) y Paris acompañan a Héctor como envidiados protagonistas de muertes heroicas más en la tardía tradición medieval y en sus reflejos en el *romancero* que en las fuentes clásicas. La secuencia más «correcta» de los hijos de Príamo según su edad es la de *CPPms*, la más «desordenada» la de *3S51*.

47. *Aen.*, 1º, 490ss.

52. *Aen.*, 1º, 459 y 465: «largoque umectat flumine voltum» al mirar Eneas las pinturas en el templo.

53-57MN[1]. *Aen*, 2º, 550-53 y 499ss. Cito de la traducción de Villena: «travó a Priamo de los cabellos e desçendióle del altar trayéndolo por el suelo, ensangrentándolo en la sangre de su fijo Politho» (2º, cap. 24); y de la glosa a las palabras de Príamo a Pirro: «me

feziste ver su muerte, entristeciéndome». En la misma glosa aparece también esta detallada referencia a las mujeres, ausente en el lugar correspondiente del poema latino, aunque anteriormente se menciona (v. 515) a Hécuba y a sus hijas: al asesinato de Polites, grita Príamo, «yo era presente e la reyna, su madre, e sus hermanas, siquier cuñadas, e dueñas de tancta reverençia», y cf. el v. 59 de MN^1. Citas y referencias a Villena no quieren plantear una cuestión de fuentes del *Romance* sino carear la labor que produce nuestro poemita, en sus varias manifestaciones, con la realizada en uno de los hitos más importantes -pero no sabemos hasta qué punto difundido- del proceso de vulgarización en España del poema de Virgilio; proceso que fue sin duda más variado y complejo que lo que muestra la documentación conocida.

55. Sin duda *Troya* de δ es lección muy convincente, como *rescatar* del v. siguiente. Pero quizás lo sea demasiado respecto a la más opaca *tierra* de *3S51*, que sin embargo tiene su sentido aunque podría explicarse también como resultado de la lectura apresurada de un *troya* no bien escrito.

59 MN^1. *Aen.*, 2º, 487-88 y 499ss.

61-62. Interesante la trayectoria de estos dos vv. como se perfila según nuestros testimonios. En δ, o en ß ya, el v. 62 se presentaba radicalmente distinto respecto a como es en *3S51* (donde el verbo singular con los dos sujetos no constituye ninguna anomalía en la lengua de la época: cf. la concordancia *ad sensum* en el v. 76 y en los que le corresponden en MN^2 y *CPPms*), según atestiguan por un lado *CPPms* y por otro los descendientes de ε con una sustancial unanimidad. Sin embargo, en ε cambia también el v. 61 o por simple gusto de la variación o por mala lectura de un $\overline{gra}$, abreviación de *gracia* (se encuentra, por ejemplo, en *CPPms*), como *grande*, descuidando después la concordancia del verbo del v. siguiente (cf. la n. al v.25) que sigue con su plural hasta *CR50A*, cuyas reimpresiones corrigen, como habían hecho η y P^2. Los dos vv. son más bien cancioneriles en su tema y retorcimiento sintáctico; baste un ejemplo: «No se lugar tan forte/que me defenda/de la tu muy grant beldat;/en ty trayo yo la morte» de Macías, en el *Cancionero de Baena*, ed. de J. M. Azáceta, Madrid 1966, vol.II, n. 307, vv. 25-28. Frente a ellos, y con la concordancia impropia como los presentaba ε, mediante una intervención muy económica η desplaza *de* del segundo v. al primero y logra una frase menos enrevesada, como atestigua MN^2; por su parte *RA73* acentúa este proceso de simplificación.

63. La lección de *CPPms* parece más un desacierto que una variante concebida para atribuir a Dido un fuerte sentido de recato y pudor. Creo que estaba ya en δ, si puede ser un indicio el *mi* llegado hasta *CR50A*; y así daba comienzo a una tendencia a la nueva formulación que MN^2 exhibe correctamente y que ha perdido toda la cruel sequedad del v. de *3S51*.

63-66 MN^1. *Aen.*, 2º, 567-569. Como es sabido, esta referencia a Elena ocupa los vv. 567-588 de *Aen.* 2º, un segmento ajeno a los códices antiguos del poema y sólo documentado por Servio en su *Vita* de Virgilio y de él pasado a los códices recientes. Uno de éstos -o la traducción sobre él realizada- es el que tuvo a mano el responsable de γ. Lo ignoraba el códice que usó Villena para su traducción. El v. 66 cae fuera de Virgilio pero encaja en el refuerzo de los tonos macabros de estas escenas que caracteriza los injertos: iteración de *sangre* (vv. 36, 57, 66) e invención de los vv. 45-46; en los vv. 55-57 el acercamiento de

las canas de Príamo a la sangre de Polites, que en Virgilio mancha al rey sin más detalles, reitera el efectismo colorista de los vv. 35-36 sobre cabellos y sangre de Policena.

66. La lección de δ, como ocurría con la de η y de P^2 para el v. 63, altera en balde el v. documentado por *3S51* y rebaja su funcionalidad argumentativa. Los vv. 65-66 son los más decididamente pro-didonianos del *Romance* y se perfilan como la inversión de palabras y humores de la Dido virgiliana, en boca de la cual serían un ejemplo magnífico de negación freudiana.

67. *Aen.*, 4º, 552. *Deyphebos* (tercer hijo de Príamo) en *CR50A* y sus reimpresiones y en *RA73*, es un disparate que podría remontarse a ε y haber sido corregido fácilmente por MN^2 y por P^2, con independencia el uno del otro, o ser propio de *CR50A* y haber pasado a Timoneda por contaminación.

70-76. Fuente de estos vv. es, obviamente, *Aen.* 4º: la tempestad se describe en 120ss. cuando Juno expone a Venus su proyecto para unir a Dido con Eneas, y en 160ss. cuando el proyecto se realiza. En el *Romance* captamos elementos de ambas zonas del poema: v. 70 = v. 160 «magno *misceri* murmure *caelum incipit*»; vv. 72-75 = v. 120ss. «*nigrantem* commixta *grandine nimbum*. . .*desuper* infundam et *tonitru* caelum omne ciebo», reducido en el v. 161 a «commixta grandine nimbus»; el v. 123 refuerza el motivo de la oscuridad: «nocte tegentur opaca», mientras el motivo del pánico -nuestro v.76- está sólo en los vv. 163-164: los acompañantes tirios, los jóvenes troyanos y Ascanio «diversa per agros / tecta metu petiere». Las lecciones de la familia ε en el v. 76 se adhieren menos al texto virgiliano respecto a la de *3S51*. La sucesión *truenos-granizo* también en la *Eneida* de Villena.

76. Es el tercer lugar que pone en tela de juicio el *stemma*: cf. las nn. a los vv. 6 y 8. Es «anómala» la presencia en η de *ponía* de *3S51* mientras $*P^2$ presenta *metía* de *CPPms*: evidentemente en una de las dos ramas de ε se da contaminación, como puede haberse dado también en *CPPms*, considerando la casi contemporaneidad de todos estos testimonios. Sin embargo, me parece verosímil suponer que δ (o incluso ß) tuviera *en gran miedo los ponía*, que pasaba a ε y después a η; *metía* sería una intervención ulterior, con su sede originaria fuera tanto de *CPPms* como de $*P^2$.

82. *Aen.*, 4º, 165.

82 *CPPms*. La lección de *CPPms* podría ser indicio de la conservación en δ del v. 96 y por consiguiente del 95; en tal caso ε habría realizado una censura más (vv. 95-96), como *CPPms*, sobre la parcial de δ.

86 MN^2. Inspirándose probablemente en una intención moralizadora, ε crea una lección que en cierto modo se contradice en el v. 88 según reza en η -que afirma lo contrario del v. 86-, menos según reza en $*P^2$, quizás más fiel a ε. Se surte el efecto de anular o reducir mucho la coherencia lógico-semántica de la lección de *3S51*.

90. *Encogía* parece aquí bastante impropio, a no ser que se entienda como «apretar una cosa», que apunta sólo S. de COVARRUBIAS HOROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid 1611). Ed. por M. de Riquer, Barcelona 1943, p. 333 b13.

91 MN^2. La coincidencia de MN^2 y de P^2 en la hipermetría la remonta a ε. Advirtieron la oportunidad del arreglo solamente *RA73*, que actuó de la manera más cómoda y torpe suprimiendo *en si*, y *CR50A*, que con mayor habilidad invirtió el orden -*en si torno*- dando lugar a la sinalefa entre *reina* y *en* y por lo tanto coincidiendo con *3S51*, creo casualmen-

te. Si no me equivoco, hay sólo otras dos hipermetrías en este *Romance* métricamente impecable y ambas se localizan en MN^2, vv. 50 y 89. Podrían ser de ε ellas también y haber sido eliminadas por los demás descendientes con independencia el uno del otro, dada la obviedad y la sencillez de la intervención.

97-102. *Aen.*, 4º: el *hasme burlado* de ε podría recordar el «dissimulare etiam sperasti» del v. 305, mientras *la fama* de *3S51*, junto con *honrra*, parecen eco de *pudor* y *fama* de los vv. 322-323, como podrían serlo los vv. 99-100 del «capta ac deserta» del v. 330.

102. Para concluir, una gustosa «variante»: *me* de *3S51* es *te* en la ed. de Rodríguez Moñino de este testimonio: un cambio de letra nos da una agresiva y drástica Dido folletinesca, dispuesta al crimen de honor. Si no queremos achacar la falta al escrupuloso erudito, subsiste el error mecánico de imprenta y queda espacio para la fantasía, desde suponer el arbitrio burlón de un tipógrafo hasta imaginar a un impresor de sexo femenino, pasando por el asomo de un subconsciente y encendido pro-didonismo, que es lo más probable.

Referencias bibliográficas en orden de aparición en el Apéndice:

Pliegos poéticos de la Biblioteca Nacional. Introd. por J. A. García Noblejas, Madrid 1957-61, 6 vols. (ed. facsímil).

A. RODRIGUEZ MOÑINO, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid 1970.

Pliegos poéticos del siglo XVI de la Biblioteca de Cataluña. Introd. por J. M. Blecua, Madrid 1976. (ed. facsímil).

Pliegos poéticos españoles de la Universidad de Praga. Prólogo de R. Menéndez Pidal, Madrid 1960, 2 vols. (ed. facsímil).

A. RODRIGUEZ MOÑINO, *Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo (1547)*, «Boletín de la Real Academia Española», XXIX, 1949, pp. 453-509 y XXX, 1950, pp. 123-146 y 263-312.

A. DURAN, *Romancero general*. «Biblioteca de Autores Españoles», vol. 10, Madrid 1945, n. 487.

Cancionero de romances (Anvers, 1550). Edición, estudio, bibliografía e índices por A. Rodríguez Moñino, Madrid 1967.

A. RODRIGUEZ MOÑINO, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (siglo XVI)*. Madrid 1973, 2 vols.

Tercera parte de la Silua de varios Romances (Zaragoza, 1551), en *Silva de Romances* (Zaragoza, 1550-1551). Ahora por vez primera reimpresa desde el siglo XVI en presencia de todas las ediciones. Estudio, bibliografía e índices por A. Rodríguez Moñino, Zaragoza 1970.

Rosa de Amores. Primera parte de Romances de Joan Timoneda, que tratan diuersos, y muchos casos de amores (Valencia 1573), en *Rosas de Romances* por Juan Timoneda (Valencia, 1573). Ed. por A. Rodríguez Moñino y D. Devoto, Valencia 1963.

R. MENENDEZ PIDAL, *Un episodio de la fama de Virgilio en España*, en «Studi Medievali», n.s., 5, 1932, pp. 332-341 y *Romancero Hispánico*, Teoría e historia, Madrid 1953, vol. I, p. 350.

COMUNICACIONES

El «Conde Claros de Montalbán» en el siglo XVI. Evidencia de la vitalidad de tres tradiciones: la juglaresca, la tradicional y la escrita

Judith Seeger

Respecto al *Conde Claros de Montalbán* la tendencia de la crítica ha sido de unir, y hasta de confundir, cuatro romances que, a pesar de compartir el nombre del protagonista, no son los mismos. Este trabajo pretende investigar los romances del *Conde Claros* como representativos de tres tradiciones distintas que existían en España durante el siglo dieciseis: la juglaresca (aunque ya caduca en aquella época), la tradicional en el sentido menendezpidaliano (producto de la creación anónima, adoptado y transmitido por la colectividad que el crítico llamó el *autor-legión*), y la escrita en sus dos ramos: el de los cancioneros, silvas y florestas y el de los pliegos sueltos. El *Conde Claros* es único entre los romances de la época porque nos ha llegado en cuatro versiones distintas. Ellas son la versión que empieza «Media noche era por filo», el número 190 en la colección de Wolf y Hofmann «Primavera y flor de romances»[1]; «A caza va el emperador» (191 en la misma colección); «A misa va el emperador» (192); y una cuarta versión que, por no ser tradicional, no pertenece a aquella colección: la que empieza «Durmiendo está el conde Claros», de la cual existen un fragmento que se atribuye a Juan de Burgos y un texto «fecho» por Anton Pansac, andaluz.

En dos tentativas importantes de determinar el carácter de los romances llamados viejos, Ruth House Webber [2] y Orest Ochrymowycz [3] a base de estudios estadísticos sobre dicción formulística, llegaron a la conclusión que los romances del Conde Claros, números 190, 191 y 192 en la colección «Primavera», pueden incluirse entre los romances tradicionales, o, más específicamente (en el caso de Ochrymowycz) entre los juglarescos. Los

[1] Berlin, 1856.

[2] «Formulistic Diction in the Spanish Ballad», *University of California Publications in Modern Philology*, 32, [2] (1951), pp. 175-277.

[3] *Aspects of Oral Style in the "Romances juglarescos" of the Carolingian Cycle.* Iowa City, 1975.

estudios estadísticos proporcionan una manera de aproximarse a cuestiones de orígenes. Puede preguntarse, con todo, si no existen otras avenidas que nos puedan llevar a otras conclusiones. Lo que sigue es una examinación bastante breve de las cuatro versiones del *Conde Claros* (incluyendo «Durmiendo está el conde Claros», sobre el cual Webber y Ochrymowycz no se detuvieron) cuyo propósito es de ver si hay la posibilidad de refinar nuestros juicios sobre sus orígenes. En el romancero hay varios grados de «oralidad» y varios grados de «literalidad». En el siglo dieciseis, todos se mezclan para producir el romancero que ahora llamamos «viejo».

Para emprender tal examinación, hay que considerarse varios tipos de evidencia. Cabe notar, por ejemplo, que los cuatro textos del *Conde Claros* nos vienen de distintas tradiciones escritas. En su artículo, «La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI»,[4] Giuseppe Di Stefano cuenta dieciseis publicaciones de textos relacionados con la versión del *Conde Claros* que empieza «Media noche era por filo» (aunque no todos son de la versión «larga», sino que existen muchos textos cortos, que forman parte de la tradición cancioneril). «Media noche era por filo» es la única versión del romance del *Conde Claros* que aparece tanto en cancioneros, silvas y florestas como en pliegos sueltos. En contraste, la versión «A caza va el emperador» la tenemos solamente en el *Cancionero de romances* de Amberes de 1550 y ediciones siguientes, mientras que las versiones «A misa va el emperador» y «Durmiendo está el conde Claros» han sobrevivido solamente en pliegos sueltos.

A pesar de las ineludibles lagunas en la conservación de textos del siglo dieciseis, y a pesar del hecho de que se puede documentar, aunque parcialmente, sólo la tradición escrita (y no la oral) de una época tan lejana, Di Stefano cree que la difusión de textos en distintas tradiciones escritas corresponde *grosso modo* a distinciones entre tipos de textos. Si es así, ¿qué nos indica la existencia de versiones del *Conde Claros* dentro de tradiciones escritas diferentes, y cómo podemos llegar a una interpretación de las diferencias tanto internas como externas entre las versiones de nuestro romance?

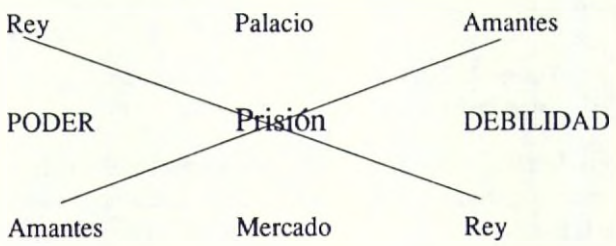
Las diferencias entre las versiones son muchas. Se ven inmediatamente en sus fábulas. En «Media noche era por filo», por ejemplo, el rey (porque en esta versión no es emperador) encarcela al amante de su hija en una torre hasta que pueda mandar degollarlo, pero gracias a la intervención de la princesa el conde se salva. En «A caza va el emperador» el emperador mete a su hija Claraniña en un pozo con la intención de pudrirle la carne antes de quemarla, pero Claros, al saberlo, se disfraza de fraile, finge confesar a su amada, derriba a su novio Beltrán en un duelo y la lleva. En «A misa va el emperador» la historia es distinta: Los dos amantes, con la ayuda de Roldán y Oliveros, consiguen escapar a Montalbán sin que ninguno de ellos sufra la ira del emperador. Al contrario, en «Durmiendo está el conde Claros» se mueren los dos: él degollado y ella de pena al ver el corazón del conde, el cual le ha mandado su padre entre dos platos de oro.

Hay, entonces, diferencias tanto en las fábulas como en las presencias literarias de las cuatro versiones del romance del *Conde Claros*. Diferencias en estilo y dicción también apoyan la tesis que las cuatro versiones tienen sus orígenes en tradiciones distintas.

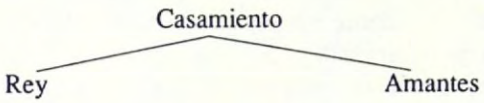
[4] *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 33 (1977), p. 373.

De las cuatro versiones, «Media noche era por filo» es la que más se parece un romance juglaresco. El poema, comparado con las otras versiones del romance, es largo y moroso. La narración se detiene a menudo para elaboraciones escénicas: la rica vestimenta del conde; la seducción mutua de los amantes; la discusión entre Claros, su tío el arzobispo y el paje en la prisión; la dramática confrontación entre Claraniña y su padre en el mercado. Esta versión es la que más atención presta al dilema del rey y a los mecanismos de la corte. El ambiente y la temática del amor cortés (aunque sea algo impuro por el hecho de haberse consumado) son cortesanos. Hasta las décimas glosando el segmento que empieza «pésame de vos, el conde» sugieren un origen cortesano. Se sabe, a través del «Juego de naipes trovados» de Jerónimo de Pinar (1495-96), que las damas de la corte de los Reyes Católicos sabían cantar aquellos versos[5].

La estructura no es menos sugestiva de un poema juglaresco y cortesano. Se ven en esta composición más de una armadura estructural. En el nivel más superficial se ve, por ejemplo, a lo largo de la narración un balanceo de acciones y reacciones entre el rey/padre de un lado y los amantes del otro. Se ve, además, que las posiciones de los personajes se intercambian mientras la acción avanza de dentro del palacio hacia afuera. El rey/padre, todo poderoso dentro de sus paredes, va perdiendo fuerza poco a poco frente a los amantes, primero en la prisión y finalmente en el mercado público. La relación entre los personajes, si se dibuja desde esta perspectiva, forma un «chiasmus»:



Vista de otra pespectiva, sin embargo, la misma relación puede verse como un triángulo, cuya cumbre es el casamiento que, al unir los tres -padre, hija, marido/yerno- resuelve satisfactoriamente todas las dificultades suscitadas por la transgresión:



Además, junto con estas formas estructurales puede verse también revolviéndose siempre la rueda de la fortuna, la que se menciona específicamente en el poema.

[5] Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico: Hispano-Portugués, Americano y Sefardí*, Madrid, 1953, vol. 2, pp. 46-7.

Tantos diseños, desde dos perspectivas, sugieren representación y composición juglaresca en la corte. Primero, a un auditorio sofisticado (como sería el de la corte), la percepción de formas no lineales dentro de una narrativa por definición lineal enriquecería la textura, y, así, la atracción estética del poema. No menos importante, desde el punto de vista de un juglar, varias armaduras estructurales le ayudarían a organizar una composición oral a base de temas y fórmulas[6].

«A caza va el emperador», en cambio, es más corto, más directo. En contraste con «Media noche era por filo», toda la acción ocurre fuera del palacio. No se gastan palabras sobre la ropa de Claros, ni sobre las dificultades del emperador, ni tampoco sobre la naturaleza del amor verdadero. El diálogo entre Claros y el emperador es casi brusco, como, por ejemplo, después de que el emperador le ha dado a Claros todo el dinero que ha pedido, y hasta mil marcos de oro «para con damas folgar». Claros le responde:

-Muchas mercedes, señor, por esto y por mucho más.
A la infanta Claraniña vos por mujer me la dad.

Esto es demasiado. El emperador le pone a Claros un obstáculo aparentemente insuperable:

-Tarde acordaste, el conde, que mandada la tengo ya.

Pero Claros le explica que no hay otra alternativa:

-Vos me la daréis, señor, acabo que no queráis,
porque preñada la tengo de los seis meses o más.

Esta es la versión a la cual se refiere Ramón Menéndez Pidal al hablar del tan repetido tema «del amante que se disfraza de fraile para confesar a su amada condenada a muerte, y cerciorarse así de la inocencia de la acusada»[7]. Es verdad, como percibió don Ramón, que el ambiente «carolingio» de esta versión del *Conde Claros* poco o nada tiene que ver con la temática del romance, y, además, que esta versión unicamente entre las versiones del *Conde Claros* comparte su temática con análogos pan-europeos. Esto no es, sin embargo, como Menéndez Pidal parece creer, necesariamente un defecto, una señal de imitación servil de modelos extranjeros. ¿Quién sabe de dónde viene el tema? Otro sí, proclamar que un tema es banal es verlo a través de la lente deformadora de la erudición. Lo cierto es que ya en el siglo dieciseis el romance «A caza va el emperador» expresaba un complejo temático pan-europeo, ya tradicional.

Como creo que «A caza va el emperador» es posiblemente la más problemática de las cuatro versiones del *Conde Claros*, en términos de su estilo y sus orígenes, voy a considerar primero la versión «Durmiendo está el conde Claros». Esta versión pertenece a la tradición de los pliegos sueltos. La evidencia externa indica creación literaria. Como sabe-

[6] Para una discusión de esta técnica sigue siendo útil *The Singer of Tales*, de Albert B. Lord. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1960.

[7] *Romancero hispánico: Hispano-Portugués, Americano y Sefardí*, vol. 1, p. 273.

mos el nombre de su autor (o los nombres de sus autores), sabemos que el texto y el fragmento que tenemos, aunque a lo mejor se basan en versiones orales o escritas que ya existían, no pueden ser producto de un juglar oral ni de una comunidad tradicional. Son, en cambio, el producto de individuos que quieren asociarse con el poema, y, posiblemente, recibir remuneración por él. Evidencia del origen literario de este poema se halla también dentro del texto. El autor ostenta su erudición en la cita en latín *noli me tangere*, por ejemplo. Los motes, igualmente, no pueden pertenecer a la tradición oral, tanto por su énfasis sobre «lo literario» en este poema en el cual los personajes literalmente se cubren de palabras, como requerir para fiel transmisión oral una memoria verdaderamente excepcional hasta para un juglar profesional.

La versión «A misa va el emperador», aunque de composición anónima, también se caracteriza por una abundancia de motes. La presencia de tantos motes sugiere que esta versión, a pesar del apreciable porcentaje de líneas tradicionales contadas por Webber y Ochrymowycz (que podían provenir de romances tradicionales que ya existían) difícilmente puede incluirse entre los poemas de origen o de transmisión orales. El largo y trabajado soliloquio de Claros, que empieza con un apóstrofe a los dioses clásicos del amor, Cupido y Venus, presta un énfasis insólito dentro del romancero tradicional a la expresión elocuente. En términos de estilo, la fuerte necesidad de encadenamiento que se ve a menudo en este poema es muy sugestiva de creación literaria. Por ejemplo, dice Claros al ponderar su amor por la infanta:

> que, aunque mil veces muriese, es nada por alcanzar
> de conocer ser querido por obras o por pensar
> porque sólo su favor es más que se puede dar.

En la descripción de Claros cuando sale a buscar a su amada, dice el poeta:

> Cabalgó en una hacanea, la cual hizo ataviar
> de una guarnición muy rica, y las riendas, y el petral
> lleno de unas campanillas que de oro era el metal,
> y unas lágrimas sembradas, y el mote no de olvidar:
> «Sin doleros vos, señora, no se pueden acabar».

Motes, monólogos, referencias clásicas, encadenamiento necesario: todos indican la mano de un autor literario. Hasta la sustitución de «misa» por «caza» en el primer hemistiquio al parecer prestado de «A caza va el emperador», con la retención de la misma asonancia inicial (la **i-a** que se asocia más con los romances novelescos que con los carolingios), comunicaría a pontenciales compradores que este pliego, en vez de ser mera copia de un romance viejo conocido de todos, sería una refundición, y, por eso, algo nuevo, algo que valdría la pena comprarse.

La evidencia -externa e interna, textual, estructural y estilística- que aquí hemos discutido muy en breve, está de acuerdo con la evidencia de otras formas literarias que sugiere que el siglo dieciseis en España fue un período de mucha y complicada actividad literaria, un período durante el cual existían y se mezclaban varias tradiciones: la antigua

tradición juglaresca de la corte... la ya vieja tradición oral de la calle... y la nueva tradición impresa, respecto al romancero fuertemente influida todavía por el modelo oral. En cualquier época es una operación sumamente delicada separar el romance literario de su congénere oral, en parte porque una de las características del romance es su capacidad de absorber influencias de todos lados. Bien sabemos que sería demasiado simplista afirmar que los romances que por acaso nos hayan sobrevivido del siglo dieciseis fueran de un solo tipo. Investigaciones más detalladas sobre temática, estructura y dicción pueden ayudarnos a desenmarañar los varios hilos de los cuales se ha tejido el romancero hispánico.

Pervivencia del romancero viejo en otros géneros

María Begoña Barrio Alonso

Como ya es de sobra conocido, las primeras valoraciones que se hacen del romance van a ser un tanto peyorativas, porque, como es natural, para un escritor como don Iñigo López de Mendoza este tipo de poesía no encajaba en modo alguno con sus conocimientos teóricos, con su experiencia como lector y como poeta, pues el romance parecía no tener unas características formales establecidas y su público no era evidentemente culto y cortesano:

> Infimos son aquellos que syn ningund orden, regla nin cuento fazen estos romanças e cantares de que las gentes de baxa e servil condiçion se alegran[1].

Otras noticias aportadas por escritores contemporáneos, también teóricos de la lengua o la literatura no son en exceso favorables y siguen insistiendo en su falta de características formales definidas en contraposición a la poesía culta al uso; y así, Juan del Enzina en el *Arte de poesía* que figura en los preliminares de su *Cancionero* teoriza:

> ... y aun los romances suelen yr de cuatro en cuatro pies, aunque no van en consonante sino el segundo y el cuarto pie; y aun los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes. Y todas estas cosas suelen ser de arte real, que el arte mayor es más propria para cosas graves.

y un poco más abajo, al hablar del número de versos, aclara:

> ... y comúnmente no sube ninguna copla de doze pies arriba porque parecería desvariada cosa, salvo los romances, que no tienen número cierto[2].

---

[1] Iñigo LOPEZ DE MENDOZA, Marqués de Santillana, "Prohemio e carta quel Marqués de Santillana enbió al Condestable de Portugal", *Poéticas castellanas de la Edad Media*. Ed. de Francisco López Estrada, Madrid, 1984, p. 56.

[2] Juan del ENZINA, "Prohemio en una arte d'poesía castellana compuesta por Juan del Enzina", *Poéticas... op. cit.*, p. 90.

De este texto podemos deducir que los romances del «tiempo viejo», que no tratan «cosas graves», riman o «no van por verdaderos consonantes» es decir, tienen asonancia; pero los romances de su época van en coplas de cuatro versos con rima consonante posiblemente porque así se ajustaban mejor a una melodía, como podemos comprobar en su faceta de músico y escritor de octosílabos en coplas, villancicos y romances de factura cortesana.

Juan de Mena, hacia 1444, en el *Laberinto de Fortuna,* sin necesidad de teorizar aporta datos importantes:

> 286... ... ...
> al emperador de Constantinopla
> libró de turcos, mejor que mi copla
> lo dize trobando por fabla senzilla.
>
> 287... ... ... del tercer Fernando
> aquel que Alcaudete ganó batallando,
> del que se dize morir emplazado
> de los que de Martos ovo despeñado,
> segund dizen rústicos desto cantando[3].

Se habla pues, de unos «cantos» de «rústicos» y, como corresponde a su condición de tales, están «trobados por fabla senzilla»; en cuanto al contenido de las coplas el texto parece referirse a hechos históricos acerca de la muerte del rey Fernando IV el emplazado por los Carvajales, según el romance recogido después en los Cancioneros que comienza así: «Valas me nuestra señora / que dizen de la ribera»[4].

Hasta ahora lo que tenemos son noticias teóricas, una vaga cronología y un ámbito en el que se desarrollan los romances; sin embargo, Nebrija en la *Gramática de la Lengua Castellana* no sólo habla de cuestiones de uso o manejo de la lengua, sino que algunas las apoya en ejemplos concretos de romances, que él, en 1492, denomina «antiguos»:

> ... nuestros maiores no eran tam ambiciosos en tassar los consonantes, e harto les parecía que bastava la semejança de las vocales, aunque non se consiguiesse la de las consonantes; e assí hazían consonar estas palabras «santa, morada, alva»; como en aquel romance antiguo:
>
> Digas tú el ermitaño, que hazes la vida santa:
> aquel ciervo del pie blanco ¿donde haze su morada?
> Por aquí passó esta noche, un ora antes del alva[5].

unas páginas más adelante cuado habla del número de sílabas de los versos castellanos, insiste:

> el tetrámero iámbico, que llaman los latinos octonario, e nuestros poetas pie de romances, tiene regular mente diez e seis sílabas; e llamaron lo tetrámetro, por que tiene cuatro assientos; octonario, por que tiene ocho pies; como en este romance antiguo:

---

[3] Juan de MENA, *Laberinto de Fortuna o las trescientas.* Ed. de J.M. Blecua, Madrid, 1968, p. 145.
[4] *Cancionero de Romances, Anvers, 1550.* Ed. de A. Rodríguez-Moñino, Madrid, 1967, p. 212.
[5] Antonio de NEBRIJA, *Gramática de la lengua castellana.* Ed. de Antonio Quilis, Madrid, 1980, cap. VI, p. 148.

Digas tú el ermitaño, que hazes la santa vida,
aquel ciervo del pie blanco ¿dónde haze su manida.[6]

Ahora ya no nos interesa tanto la cuestión técnica de si las sílabas están o no bien contadas o si la asonancia está conseguida: lo que es relevante es constatar que se trata del mismo ejemlo, el romance de Lanzarote («Tres hijuelos avía el rey / tres hijuelos que no más...»), con variantes: «... la vida santa» / «... la santa vida»; «... su morada» / «... su manida», y si comparamos además estos dos ejemplos con la versión registrada en el *Cancionero de romances* (Anvers, 1550) podríamos concluir que Nebrija conoce un tipo de poesía que vive en variantes:

... ...
digas me tu el ermitaño
tu que hazes santa vida
esse ciervo del pie blanco
donde haze su manida
quedays os aqui mi hijo
hasta que sea de dia
contaros he lo que vi
y todo lo que sabia
por aqui passo esta noche
dos horas antes del dia... [7]

las diferencias son más que evidentes y no necesitan ningún comentario. Nebrija también utiliza un texto romancístico como ejemplificación de la vocal paragógica, haciendo tan sólo la precisión de que es cantado:

Morir se quiere Alexandre de dolor del coraçon
embio por sus maestros cuantos en el mundo son. [8]

y para resaltar qué es pleonasmo cita:

de los sus ojos llorando e de la su boca diciendo.[9]

una fórmula típicamente romancística que encontramos en múltiples ocasiones, también con variantes: «lloraba de los sus ojos / de la de su boca dezía» (en el romance que comienza: «Miraba de Campoviejo / el rey de Aragón un día...»); «llorando de los sus ojos / de esta manera dezía» (en «Las huestes de don Rodrigo...»)[10].

---

[6] *Ibid.* pp. 153, 154.
[7] *Op. cit. Anvers, 1550*, pp. 282 b, 283 a.
[8] NEBRIJA, *ibid.* p. 214.
[9] NEBRIJA, *ibid.* p. 217.
[10] *Op. cit. Anvers, 1550*, pp. 307 b, 199 b.

Han de pasar unos cuantos años para que en el *Diálogo de la Lengua* un teórico como Juan de Valdés que considera que la poesía va íntimamente ligada al lenguaje, diga así a propósito del romance:

> (Valdés)... y siendo assí que la gentileza del metro castellano consiste en que de tal manera sea metro que parezca prosa, y que lo que se scrive se dize como se diría en prosa, tengo por buenos muchos de los romances que stán en el Cancionero General; porque en ellos me contenta aquel su hilo de dezir que va continuado y llano, tanto que pienso que los llaman romances porque son muy castos en su romance...[11]

Por último concluye con que el paso del tiempo y los impresores son los culpables de que las composiciones no guarden a veces las reglas debidas; critica además todo tipo de retórica supérflua del siglo XV, manifestando sus preferencias por las *Coplas* de Jorge Manrique, los romances, las canciones y los refranes o frases sentenciosas. Valdés confirma así su postura de lector culto al que interesa también otra vertiente que ahora ha tenido cabida en la letra impresa.

Juan de la Cueva como dramaturgo busca asuntos y personajes en las crónicas y en los romances, y en la segunda epístola del *Exemplar poético*, escrito en los últimos años de su vida como una reflexión sobre la nueva comedia que ya triunfa, nos explica al hablar de los romances:

> No son de menos gloria i ecelencia
> los antiguos romances, donde vemos
> en el número igual correspondencia
>
> L'antigüedad i propiedad tenemos
> de nuestra lengua en ellos conservada
> i por ellos lo antiguo conocemos. [12]

y aventura en los siguientes tercetos un origen en relación con los godos y su costumbre de cantar las hazañas de sus héroes, y sigue diciendo:

> La mesma ley que guardan oy guardavan
> los antiguos: usar los disonantes,
> i esto con gran veneración usavan. [13]

donde volvemos a encotrar una valoración de la rima como «disonante» en la línea de «no verdaderos consonantes» o no «tassar los consonantes» de Juan del Enzina o Nebrija.

Contemporáneo de Juan de la Cueva, Sebastián de Covarrubias publica en 1611 un diccionario fruto de sus trabajos continuados como investigador y lo intitula *Tesoro de la lengua castellana o española*; entre los diferentes términos explicados o comentados no aparece la palabra «romance» aplicada al asunto que nos concierne y, sin embargo, al

---

[11] Juan de VALDES, *Diálogo de la lengua* (1535). Ed. de Juan M. Lope Blanch, Madrid, 1969, p. 164.

[12] Juan de la CUEVA, *Exemplar poético*. Ed. de José María Reyes Cano, Sevilla, 1986, epístola II, p. 61.

[13] *Ibid.* p. 62.

explicar el término ARGOLLA, primero propone como ejemplo un «cantarcillo antiguo» («canta, Jorgico, canta») y a continuación, sin más, dice:

> Con ninguna cosa se apoya tanto nuestra lengua como con lo que usaron nuestros passados, y esto se conserva en los refranes, en los romances viejos y en los cantarcillos triviales, y assi no se han de menospreciar sino venerarse por su antigüedad y senzillez; por esso yo no me desdeño de alegarlos, antes hago mucha fuerza en ello para provar mi intención. [14]

Covarrubias no se queda en una mera declaración de principios, incluso lo que nos puede sorprender es que antes ya había utilizado el romancero como apoyo a las voces unas diez u once veces sin contar las canciones tradicionales o refranes como veremos a continuación:

ADELANTE
...dize un romance viejo:

Adelante, cavalleros
que nos roban los ganados.[15]

....
adelante cavalleros
que me llevan el ganado...
Anvers, 1550. p. 240 b.

ALARIDO
.... y assi el romance viejo
dize:

En el real de Zamora
grandes alaridos dan,
por la muerte de don Sancho
que acabava de espirar. [16].

Se refiere a la serie de romances sobre el cerco de Zamora.

ALBOR
... todos saben el romance
viejo:

La mañana de San Juan
al punto que alboreava
gran fiesta hazen los moros
por la vega de Granada. [17].

La mañana de sant Juan
al tiempo que alboreava
gran fiesta hazen los moros
por la vega de Granada...
Silva, 1550, p. 319

[14] Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. facsimile, Madrid, 1984, p. 144.
[15] *Ibid.* p. 41 b.
[16] *Ibid.* p. 61 a.
[17] *Ibid.* p. 68 a.

ALCAIDE
... un romance viejo empieça

Moro alcaide, moro alcaide
el de la vellida barba
el rey os manda prender
por la pérdida de Alhama. [18].

Moro Alcayde Moro Alcayde
el de la barba vellida
el rey os manda prender
porque Alhama era perdida...
Anvers, 1550, p. 248 a.

ALÇAR
... y en un romance viejo del
conde Fernán Gonçález dize:

Todos alçaron los dedos
en señal que se juró. [19].

Alzaron todos las manos
en señal que se juró...
Durán, nº 699, p. 461.

ALORA
... Ay un romance viejo que
empieça assí:

Alora la bien cercada
tú que estás empar del río
cercóte el Adelantado
una mañana en Domingo, etc.[20]

Alora la bien cercada
tu que estás en par del río
cercóte el Adelantado
una mañana en domingo...
Primavera, p. 208; *Díaz Roig*, nº 9,
p. 62.

AMEN
... En un romance viejo
trillado se canta:

Todos dizen Amen, Amen,
sino don Sancho que calla [21].

Todos dizen amen, amen
sino don Sancho que calla...
Anvers, 1550, pp. 213, 214 a.

ANGULO
... que a lo apartado y
escondido llamamos rincones es
ordinario, y el romance vie-
jo, de los de Zamora, lo dize:

[18] *Ibid.* p. 71 a.
[19] *Ibid.* pp. 78 b, 79 a.
[20] *Ibid.* p. 103 a.
[21] *Ibid.* p. 112 a.

Calledes, hija, calledes
no digáis la tal palabra;

que allá en Castilla la Vieja
un rincón se me olvidara:
Zamora tiene por nombre,
Zamora la bien cercada. [22].

Calledes hija calledes
non digades tal palabra
que mujer que tal dezia
merescía ser quemada
allá en Castilla la Vieja
un rincón se me olvidara
çamora avia por nombre
çamora la bien cercada...
Anvers, 1550. pp. 213 b, 214 a.

ANTEQUERA
... un romance ay de los viejos,
que empieça:

De Antequera partió el moro
tres horas antes del día. [23].

De Antequera partió el Moro
tres horas antes del día...
Anvers, 1550, p. 244 b.

ARADOR
... deste aradorcito haze
mención un romance viejo:

Con la punta del venablo,
sacarán un arador. [24].

...
con la punta del venablo
sacarian un arador...
Anvers, 1550, p. 250 b.

ARMAR
... y aquel cavallero andante que
se entretenía con ellas dixo,
en un romance viejo:

Mis arreos son las armas,
mi descanso el pelear. [25].

Mis arreos son las armas
mi descanso es pelear...
Anvers, 1550, p. 301 b.

BARRAGAN
... dize el romance viejo:

Siempre lo tuvistes, moro,
andar en barragandas. [26].

---

[22] *Ibid.* p. 121 a.
[23] *Ibid.* pp. 124 b, 125 a.
[24] *Ibid.* p. 137 a.
[25] *Ibid.* pp. 145 b, 146 a.
[26] *Ibid.* p. 196 a.

BORZEGUI
... y assí dize el romance viejo:

Héle, hele por do viene
el moro por la calçada
borzeguies marroquies
espuela de oro calçada. [27].

Helo helo por do viene
el Moro por la calçada
cavallero a la gineta
encima una yegua baya
borzeguies marroquies
y espuela de oro calçada...
Anvers, 1550, p. 243 b.

BULTO
... dize el romance:

vi venir un bulto negro, etc.[28]

...
vio bajar un bulto negro...
Primavera, p. 185; *Díaz Roig*, nº 31, p. 98.

CALVA
... dize el romance viejo de
un moro Alcaide:

la barba llevava blanca
la calva le reluzía. [29]

...
la barba tenía blanca
la calva le reluzia...
Anvers, 1550, p. 244 b.

CAN
... y el romance viejo dize:

Arriba, canes, arriba
assi mala rabia os mate;
que si oy matáys el puerco
comereys mañana carne. [30].

Arriba canes arriba
que rrabia mala os mate
en jueves matays el puerco
y en viernes comeys la carne...
Anvers, 1550 p. 282 a.

ÇAMORA
... porque como dize el
romance viejo:

Por una la cerca Duero
por otra peña taxada. [31].

...
de una parte la cerca el Duero
de otra peña tajada...
Anvers, 1550, pp. 213, 214 a.

[27] *Ibid.* p. 231 a.
[28] *Ibid.* p. 245 a.
[29] *Ibid.* pp. 270 b, 271 a.
[30] *Ibid.* p. 281 a, b.
[31] *Ibid.* pp. 391 b, 392 a.

ENCOMENDADO
... dize el romance viejo:

Dezilde que su esposica
se le embia a encomendar. [32]

...
dezilde que la su esposa
se le embia a encomendar...
Anvers, 1550, p. 152 a.

ENSILLAR
... dize el romance viejo:

Mientras yo ensillo a Babieca
detenedmele en palabras. [33].

...
detenedme lo en palabras
mientras yo ensillo a Babieca...
Silva, 1550, p. 175.

ESPUELA
... y por esso dize el
romance viejo:

Mal oviesse el cavallero
que sin espuelas cavalga. [34].

...
maldiciendo al cavallero
que sin espuelas ha ido...
Durán, nº 777, pp. 504, 505.

FALDA
... y assi dice el romance
viejo:

que vos cortaron las faldas
por vergonçoso lugar. [35].

...
que me cortarían las faldas
por vegonçoso lugar...
Anvers, 1550, p. 232 b.

FERIR
... en el lenguaje antiguo se
usó mucho la f por h y en
los romances:

Mal ferido Durandarte
se sale de la batalla. [36].

...
se salio de la batalla
en busca de Durandarte...
Durán nº 386, p. 259.

[32] *Ibid.* p. 515 a.
[33] *Ibid.* p. 523 a.
[34] *Ibid.* p. 559 a.
[35] *Ibid.* p. 582 a.
[36] *Ibid.* p. 589 b.

FERNAN GONÇALEZ
Notorias son las hazañas del Conde Fernán Gonçález y su historia, de donde han tomado materia para muchos romances, como es el tan sabido:

Buen conde Fernán Gonçález
el rey os manda llamare
que vayades a las Cortes
que se hazen en Leone. [37].

Buen conde Fernán Gonçalez
el rey embia por vos
que vayades a las cortes
que se hazian en Leon...
Anvers, 1550, p. 228 b.

FIGURA
... como dize el romance viejo:

En figura de romero
no le conozca Galván. [38]

...
en figura de romeros
no nos conozca Galvan...
Anvers, 1550, p. 184 a.

FIL
... para dezir que era justamente el punto de la media noche, dize el romance viejo:

Media noche era por filo,
los gallos quieren cantar, etc.[39]

Media noche era por filo
los gallos querian cantar...
Anvers, 1550, p. 168 a.

FUERA
... dize el romance viejo:

Afuera, afuera, Rodrigo
el sobervio castellano. [40]

Afuera a fuera Rodrigo
el sobervio castellano...
Anvers, 1550, p. 214 a.

GUISA
... como el romance que dize:

Armado de todas armas
a guisa de pelear. [41].

...
armado estaba de guerra
a guisa de pelearse...
Anvers, 1550, p. 132 a.

[37] *Ibid.* p. 590 a.
[38] *Ibid.* p. 593 b.
[39] *Ibid.* p. 595 b.
[40] *Ibid.* p. 613 a.
[41] *Ibid.* p. 670 a.

HELE
... dize el romance viejo:

Hele, hele por do viene
el moro por la calçada,
borzeguies marroquies,
espuela de oro calçada. [42].

Cfr. *supra* BORZEGUI

HURRACA
Deste nombre huvo algunas grandes señoras, como lo fue doña Hurraca, hermana del rey don Sancho, el que murió sobre el cerco de Zamora; en cuyo nombre dize el romance viejo:

Moriros queréis, mi padre
san Miguel os aya el alma. [43]

Morir vos queredes padre
san Miguel vos aya el alma...
Anvers, 1550, p. 213 b.

INFANTE
... dize el romance viejo:

Retrayda está la infanta
bien assí como solía. [44]

Retrayda esta la infanta
bien assi como solia...
Anvers, 1550, p. 185 a.

LEON
... dize el romance antiguo:

Castellanos y leoneses,
tienen grandes dissensiones,

sobre el partir de las tierras
y el poner de los mojones. [45]

...
Castellanos y leoneses
tienen grandes divisiones
el conde Fernan Gonçalez
y el buen rey Sancho Ordoñez
sobre el partir de las tierras
ay passan malas razones...
Anvers, 1550, p. 227 a, b.

MENSAGERO
... y assi dize el romance viejo:

---

[42] *Ibid.* p. 681 a.
[43] *Ibid.* p. 706 a.
[44] *Ibid.* pp. 735 b, 736 a.
[45] *Ibid.* pp. 761 b, 762 a.

Mensagero sois, amigo,
non merecéis culpa, none. [46]

...
mensajero eres amigo
no mereces culpa no...
Anvers, 1550, p. 228 b.

TALANTE
... en un romance del Cid ay
estos versos:

Bien sabéis que nunca os tuve
talante desaguisado. [47].

En estos textos que acabamos de ver, se observa que Covarrubias orienta sus preferencias hacia el núcleo del cerco de Zamora y actuación del Cid, la vida y hechos de Fernán González, los temas fronterizos, y Gaiferos: estos motivos los encontraremos en otros géneros literarios. Sin embargo, lo que nos sorprende es comprobar que aporta once términos, acompañados de sus correspondientes romances para la letra «A», es decir, un tercio del total; luego esta proporción decae sensiblemente, y quedan incluso letras, sobre todo en la última parte del abecedario («R», «S», «P», ...) que no llevan ninguna explicación de ese tipo. Después de esto, cualquier persona se resistiría a creer que Sebastián de Covarrubias solamente conoce esos romances que ha incluído en su diccionario y que es incapaz de glosar más términos.

Estos cambios que hemos observado en la valoración del romance hay que ponerlos en relación con los tiempos nuevos, con la nueva ideología del Renacimiento; en otras palabras: el espíritu renacentista que idealizará el pasado y lo proyectará al presente, valorará también lo natural, lo no adulterado o corrompido por la civilización -el «menosprecio de corte y alabanza de aldea» de Guevara, el «beatus ille» horaciano de fray Luis- siguiendo los presupuestos del ideal neoplatónico; pero esta revalorización es una moda aristocrática que exalta lo rústico y aldeano no por lo que es en realidad, sino por ser un producto de la llamada sabiduría natural; de esta manera las canciones, los romances, los refranes, pueden entrar en unos ambientes que en modo alguno les son propios, y además no por sí mismos, puesto que, para los cortesanos y escritores cultos de esta época, eso no era verdadera poesía, sino que lo hacen en cuanto que son cantados. Podemos perfectamente comprobar que los inicios de esta moda musical se relacionan con la época de los Reyes Católicos y son ejemplos notables de ello el *Cancionero Musical de Palacio* o el *Cancionero General*, impreso en 1511.

Es entonces, en estos momentos, cuando empezamos a comprobar cómo por un lado la imprenta fija o establece por escrito una versión en los cancioneros, romanceros o pliegos sueltos, sin necesidad de entrar en conflicto con la transmisión oral; y por otro lado, entre las nuevas generaciones de poetas (y del público) comienza una moda de componer nuevos romances también inspirados en asuntos o temas conocidos, o de creación, sin recurrir al

[46] *Ibid.* p. 800 a.
[47] *Ibid.* p. 951 b.

remedo o contrafactura de los ya existentes; como novedad tienen características formales bien definidas y diferenciadas de lo anterior.

También gozó del favor del público un género difícil de definir que se aprovecha de los hallazgos poéticos de la canción y del romance; se trata de las ensaladas, que según Díaz Rengifo:

> Ensalada es una composición de coplas Redondillas, entre las quales se mezclan todas las diferencias de metros no sólo españoles, pero de otras lenguas, sin orden de unos a otros, al arbitrio del poeta, y según la variedad de las letras se va mudando la música, y por eso se llama ensalada, por la mezcla de metros y sonadas que lleva. [48]

en esencia podemos decir que son poemas más o menos extensos en los que un leve motivo argumental la mayor parte de las veces es un pretexto para ir insertando versos o fragmentos conocidos o reconocibles de romances y canciones tradicionales, buscando con ello un tono humorístico o desenfadado, o como cita *El Crótalon* un tono desvergonzado y obsceno:

> (Gallo)... y luego Zenotemo, maestro de gramática, comenzó a cantar una ensalada en romançe y latín que neçesitaba a que las damas cerrassen las orejas y aun los ojos por no ver pervertida la gravedad de tanto maestro. Pero como es costumbre en los tales lugares en el proçeso de la comida cantar los clérigos semejantes donaires a su misacantano, no pareçe que les hazía asco aquel lenguaje a sus paladares; y ansí a este tono si uno [lo] començaba sucio, el otro lo ensuçiaba más, y ansí acabando Zenothemo su canción prosiguió el cura de Sanctisidro, con toda su vejez, un cantar que no hay lengua tan desvergonçada que fuera de allí le pueda referir. [49]

No sería este el caso de una ensalada conservada en un pliego suelto de Praga en la que aparecen gran número de romances del romancero viejo así como alguna canción.

En esta misma línea se puede incluir lo que se llama «Chiste» ya que en ocasiones tal palabra se hace sinónimo de «ensalada»[50], y de esta manera en la *Segunda parte de la Silva de Zaragoza* se utiliza como pretexto argumental la fama del Conde Claros como personaje del romancero prototipo del galán enamorado:

> La fiesta regozijada
> señores quiero contaros
> que acontesció al Conde Claros
> con la infanta
> aquellos por quien se canta
> en aquel gentil estilo

---

[48] J. DIAZ RENGIFO, *Arte poética* (1606), *apud* Cristóbal de Villalón, *infra*, nota de la p. 385.

[49] Cristóbal de VILLALON, *El crótalon de Cristóforo Gnofoso*. Ed. de Asunción Rallo, Madrid, 1982, p. 385.

[50] *Silva de Romances (Zaragoza 1550-1551)*. Ed. de A. Rodríguez-Moñino, Zaragoza, 1970, p. 552:"otro chiste o ensalada del mesmo autor". También como definición de "ensalada" puede servir la que da Margit FRENK en "Vida y supervivencia de la canción popular", *Estudios del lírica antigua*, Madrid, 1978, p. 57, que quizá se ajuste más a la realidad.

media noche era por filo
los gallos quieren cantar
y por más me declarar
y porque entendays la fiesta
es que fueron una fiesta
a un vergel
y entretexidos frutales
por la viña
y la infanta Claraniña
con solo sus dos donzellas
y el conde Claros con ellas
mano a mano
cantando de muy ufano... [51]

Media nocher era por filo
los gallos querían cantar...
Anvers, 1550, p. 168.

a partir de este punto se sigue una escena galante y en la composición se intercalan canciones como «Montaña hermosa...», «Por el val verdico...», «Del amor vengo yo presa...», etc.

Volviendo a esa nueva generación de escritores donde tiene un papel destacado Lope de Vega, -un amante, que, a través del romancero, se hizo moro, pastor, penitente y filósofo- no hay que olvidar que para estas personas que asisten a los corrales de comedias, que leen, oyen leer o cantar, sigue perdurando el romancero viejo con su personajes y temas predilectos; por esta razón es conveniente recordar lo que dice Miguel de Cervantes a propósito de Lope de Rueda y su teatro ambulante:

> ... el adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantado sin guitarra algún romance antiguo...[52].

o lo que nos cuenta Mateo Alemán hablando de algunas damas:

> Tratan otras livianas de casarse por amores. Dan vista en las iglesias, hacen ventana en sus casas, están de noche sobresaltadas en sus camas, esperando cuando pase quien con el chillido de la guitarrilla las levante. Oye cantar unas coplas que hizo Gerineldos a doña Urraca, y piensa que son para ella... [53].

aquí aunque es probable, como señaló Gili, que Mateo Alemán se refiera a unas coplas viejas o a viejos cantares de enamorados, es significativo que se señalen dos personajes del romancero como famosos enamorados: Gerineldos como en el romance de Gerineldo y la infanta; y doña Urraca en el de «Afuera, afuera, Rodrigo / el soberbio castellano».

Lope de Vega en *Santiago el Verde* hace decir a sus personajes lo siguiente:

Liseo: ¡Buen día de amores hoy!
D. Rodrigo: ¿Cómo?

[51] *Op. cit. Silva*, 1550, p. 555.
[52] Miguel de CERVANTES, *Entremeses*, (prólogo). Ed. de Nicholás Spadaccini, Madrid, 1983, p. 92.
[53] Mateo ALEMAN, *Guzmán de Alfarache*, Ed. de Benito Brancaforte, Madrid, 1979, II, p. 350.

Liseo: Es primero de mayo.
D. Rodrigo: De los antiguos romances,
con que nos criamos todos,
lo he sacado.
Liseo: De mil modos
hace el amor sus dulce lances
en este dichosos mes.[54]

y observamos que no sólo se refiere a la difusión y aceptación de los romances, sino que también a lo que llega a ser un tópico, pero está presente de una manera muy lírica en el romance del prisionero («Por el mes era de mayo / cuando hace la calor»)

Y por último nos pueden servir las palabras que Cervantes pone en boca de don Quijote:

> Y trújole su locura a la memoria aquel de Valdovinos y del marqués de Mantua, cuando Carloto le dejó herido en la montiña, historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aún creida de los viejos...[55]

para corroborar la enorme difusión que tenían los romances entre todos.

Este fenómeno va a ser recogido por los escritores de los siglos XVI y XVII cuando pretenden retratar su España contemporánea y nos muestran que el romancero viejo vive en el teatro, en un tipo de teatro orientado a toda clase de público y no en obras dramáticas para una minoría selecta; también el romancero dejará su huella en la novela, sobre todo en aquella que tiene rasgos realistas, y en todas aquellas otras obras que contengan personajes o ambientes de extracción popular.

Fundamentalmente podemos seguir las huellas del romancero viejo en dos vertientes: una de ellas correspondería a la inserción de un romance o un fragmento de él en la misma acción narrativa o dramática; esto puede ser fácilmente reconocible dado que, como caso muy general, suele haber una indicación, aunque sea mínima, de si alguna persona lo canta o lo recita. La otra vertiente sería la de aquellos versos o expresiones desgajados de su composición originaria que se citan incluidos en las manifestaciones o parlamentos de los personajes; esta es una faceta interesante porque bastantes de estos elementos han pasado a ser frases proverbiales o casi refranes utilizables en situaciones muy diversas y casi siempre con un sentido diferente al que tenían en origen. Todavía podríamos añadir una tercera situación a la que pertenecerían todas aquellas alusiones o referencias a personajes o asuntos romancísticos sin remitirnos a versos o composiciones concretos.

Tanto en este tercer apartado como en los otros dos se puede comprobar que lo que busca el escritor, quienquiera que sea éste, es la complicidad con su público lector o espectador: saber que sabe, pues el público destinatario de su obras tiene en la memoria los versos del romancero viejo hasta prácticamente finales del siglo XVII. *(Vid.* el *anexo* con la cronología de las obras citadas).

---

[54] Lope de VEGA, *Santiago el Verde*, act. II, pp. 200 c, 201 a. B.A.E. XXXIV.

[55] Miguel de CERVANTES, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, 1986, I, cap. V, p. 103.

Grupo I: fragmentos de romances insertados en otros textos

- Calisto:... Pero tañe y canta
la más triste canción
que sepas:
Sempronio: Mira Nero de Tarpeia
a Roma cómo se ardía:
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía.
Calisto: Mayor es mi fuego y menor
la piedad de quien yo
agora digo.
F. de Rojas, *La Celestina*. [56]

Mira Nero de Tarpeya
a Roma con se ardía
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía...
Anvers, 1550, p. 271 a.

- (Sancho)... Yo me acuerdo haber
oido cantar un romance antiguo
que dice:
De los osos seas comido
como Favila el nombrado.
Cervantes, *D. Quijote, II*. [57]

...
de los osos seas comido
como Favila el nombrado...
Pliego gótico, s. XVI, de
la Biblioteca Nacional[57 bis].

- (Doña Rodríguez)... que un
romance hay que dice que metieron al
rey Rodrigo, vivo, vivo, en una
tumba llena de sapos, culebras y
lagartos, y que de allí a dos días
dijo el rey desde dentro de la tum-
ba, con voz doliente y baja:
Ya me comen, ya me comen
por do más pecado había.
Cervantes, *D. Quijote, II*. [58]

...
la culebra me comía
cómeme ya por la parte
que todo lo merecía...
Anvers, 1550, p. 202 a.

... En verdad que tendrían mucha
razón cuando no considerasen que soy
mandado, y que
Mensajero, sois, amigo
no merecéis culpa, non.
Cervantes, *D. Quijote, II*. [59]

...
Mensajero eres amigo
no meréceis culpa no...
Anvers, 1550, p. 206 b.

---

[56] Fernando de ROJAS, *Tragicomedia de Calisto y Melibea, La Celestina*, Ed. de Bruno Damiani, Madrid 1981, act. I, pp. 57, 58.

[57] CERVANTES, *op. cit., D. Quijote*, II, cap. XXXIV, p. 306.

[57 bis] Perqué publicado en un pliego suelto del XVI: «Maldiciones de Salaya...»; *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, vol. I. núm. XII.

[58] *Ibid.*, II, cap. XXXIII, p. 299.

[59] *Ibid.*, II, cap. X, p. 106.

-Maestre: Mensajero sois, amigo;
no merecéis culpa, no.
Llevarésle otro papel;
y agradece a lo que digo,
que vuelvas, moro enemigo,
vivo la respuesta de él. ibid.

Lope de Vega, *El sol parado*. [60]

-... Y volviendo en esto las riendas a Rocinante, y apretándole las espuelas, se entró furioso en el mesón gritando:
-¡Al arma, al arma; que

con los mejores de Asturias
sale de León Bernardo,
todos a punto de guerra
a impedir a Francia el paso!

Avellaneda, *D. Quijote*. [61]

Con los mejores de Asturias
sale de Leon Bernardo
puestos a punto de guerra
a impedir a Francia el paso.

Durán, nº 649, p. 432.

-Diablo: Entre vuessa señoría
que bien larga está la prancha,
y partamos con de día.
Cantaremos a porfía
«los hijos de doña Sancha».

Gil Vicente, *Auto de la barca de la Gloria*. [62]

...
los hijos de doña Sancha
mal amenazado me han...

Anvers, 1550, p. 232 a.

-(Sancho)... Vuessa merced me prometa que se estará quedo, y no tratará de azotarme por agora, que yo le dejaré libre y desembarazado; donde no

Aquí morirás traidor,
enemigo de doña Sancha.

Cervantes, *D. Quijote, II*. [63]

...
aquí morirás traydor
enemigo de doña Sancha.

Anvers, 1550, p. 232 b.

-Lucinda: Daré voces.
Antonio: Cuentos vanos.
¡Afuera, afuera, Rodrigo!

Lope de Vega, *El cuerdo loco*. [64]

Afuera, afuera, Rodrigo
el sobervio castellano...

Anvers, 1550. p. 214 a.

---

[60] Lope de VEGA, *El sol parado*, act. III, p. 286 a, B.A.E. CCXI.

[61] Alonso FERNANDEZ DE AVELLANEDA, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*. Ed. de Fernando García Salinero, Madrid, 1972, cap. XXIII, p. 305.

[62] Gil VICENTE, *Auto de la barca de la gloria*, Ed. de Thomas R. Hart, Madrid, 1968, p. 98.

[63] CERVANTES, *op. cit., D. Quijote*, II, cap. LX, p. 492.

[64] Lope de VEGA, *El cuerdo loco*, p. 394 a, N.R.A.E. IV.

-Limón: Quiero envidias;
que allá en Castilla la vieja
un rincón se me olvidaba
Lope de Vega, *Amar sin saber a quién.* [65]

...
que allá en Castilla la vieja
un rincón se me olvidaba...
Anvers, 1550, p. 214 a.

-... Don quijote, volviendo en sí y sosegándose un poco, comenzó a decir:
-Rey Don Sancho, Rey Don Sancho
no dirás que no te aviso
que del cerco de Zamora
un traidor había salido.
Avellaneda, *D. Quijote.* [66]

Guarte, guarte, rey don Sancho
no digas que no te aviso
que de dentro de Çamora
un alevoso ha salido...
Anvers, 1550, p. 214 a.

-Paisano:... Item, una manta y un jergón, servicio y pulidor.
Quien te lo quitare, hija
la mi maldición le caiga.
Anónimo, *Entremés famoso de la cárcel de Sevilla.* [67]

...
quien vos la tomare, hija
la mi maldición le cayga...
Anvers, 1550, p. 214 a.

-Recordatus sum en mi
deste divino responso
más dulce que nunca hoy
por cantar de nuevo sponso.

Villanos te maten Alfonso
villanos que non fidalgos
de las Asturias de Oviedo
que non sean castellanos.
Pedro de Orellana, *Cancionero de Ana Yáñez.* [68]

...
Villanos te maten Alfonso
villanos que no hidalgos
de las Asturias de Oviedo
que no sean castellanos...
Anvers, 1550, p. 221 a.

-... de donde nació aquel tan sabido romance, y tan decantado en nuestra España de
Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera Lanzarote

Nunca fuera cavallero
de damas tan bien servido
como fuera Lançarote

---

[65] *Id., Amar sin saber a quién*, act. I, p. 445 c, B.A.E. XXXIV.
[66] AVELLANEDA, *op. cit.*, cap. VI, p. 122.
[67] "Entremés famoso de la cárcel de Sevilla", *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Ed. de Javier Huerta Calvo, Madrid, 1985, p. 120.
[68] Pedro de ORELLANA, "Cancionero de Ana Yáñez", en *Poesía*, nº 9, otoño de 1980, pp. 106 a 124.

cuando de Bretaña vino.

Cervantes, *D. Quijote, I.* [69]

quando de Bretaña vino
que dueñas curavan del
donzellas de su rocino...
Anvers, 1550, p. 283 a.

-... les dijo con mucho donaire:
-Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera don Quijote
cuando de su aldea vino:
doncellas curaban de él,
princesas de su rocino.
Cervantes, *D. Quijote, I.* [70]

ibid.

-Pues en verdad -respondió Sancho-
que he oído yo decir a mi señor, que
es zahorí de las historias, contando
aquello de Lanzarote
cuando de Bretaña vino,
que damas curaban dél
y dueñas de su rocino
y que en particular de mi asno, que
no le trocara yo con el rocín del
señor Lanzarote.
Cervantes, *D. Quijote, II.* [71]

ibid.

-Vida: ¡Qué extranísima visión!
¡Qué venerable fantasma!
Digasme tú el ermitaño,
que haces la vida santa,
¿si sabes dónde está el tiempo?
Antonio de Solís, *Loa.* [72].

...
digas me tu hermitaño
que hazes la santa vida...

Anvers, 1550, p. 283 a.

-... y trújole a la memoria aquel de
Valdovinos y del marqués de Mantua,
cuando Carloto le dejó herido en la
montiña,/.../ y a decir con debilita-
do aliento lo mesmo que dicen decía
el herido caballero del bosque:
-¿Dónde estás, señora mía,
que no te duele mi mal?
O no lo sabes, señora,

...
donde estas señora mia
que no te pena mi male...

[69] CERVANTES, *op. cit., D. Quijote,* I, cap. XIII, p. 171.
[70] *Ibid.*, I, cap. II, p. 85.
[71] *Ibid.* II, cap. XXXI, p. 275.
[72] Antonio de SOLIS, *Loa* para "Un bobo hace un ciento". Ed. de Hannah E. Bergman, Madrid, 1970, p. 270.

o eres falsa y desleal.
Y de esta manera fue prosiguiendo el romance hasta aquellos versos que dicen:
-Oh noble marqués de Mantua
mi tío y señor carnal!
Cervantes, *D. Quijote, I.* [73]

Anvers, 1550, pp. 132 b, 133 a.

...
O noble marques de Mantua
mi señor tio carnale...
ibid

-Para mí, señor castellano, cualquiera cosa basta, porque
mis arreos son las armas
mi descanso el pelear, etc.
Cervantes, *D. Quijote, I.* [74]

Mis arreos son las armas
mi descanso es pelear...
Anvers, 1550, p. 301 b.

-Se marcha el CARDENAL a la barca de los ángeles y dice el DIABLO
Diablo: ¿Váis vos, señor cardenal?
(canta el DIABLO)
¡Buelta, buelta a los franceses!
Cardenal: Déxame plaga infernal.
Gil Vicente, *Auto de la barca e la gloria.* [75]

...
Buelta buelta los franceses...
Anvers, 1550, p. 284 b.

-Venía el labrador cantando aquel romance que dicen:
-Mala la hubisteis, franceses
en esa de Roncesvalles.
-Que me maten Sancho /.../
-Si oigo -respondió Sancho- pero ¿qué hace a nuestro propósito la caza de Roncesvalles?. Así pudiera cantar el romance de Calaínos, que todo fuera uno para sucedernos bien o mal en nuestro negocio.
Cervantes, *D. Quijote, II.* [76].

Mala la vistes Franceses
la caça de Roncesvalles...
Anvers, 1550, p. 180 a.

Ya cavalga Calainos
a la sombra de una oliva...
Anvers, 1550, p. 174 b.

-(en el episodio del teatrillo de Maese Pedro)
... de aquel romance que dicen:
Caballero, si a Francia ides
por Gaiferos preguntad.
Cervantes, *D. Quijote, II.* [77].

...
cavallero si a Francia ydes
por Gayferos preguntad...
Anvers, 1550, p. 152 a.

---

[73] CERVANTES, *op. cit., D. Quijote*, I, cap. V, pp. 103 y ss.
[74] *Ibid.*, I, cap. II, p. 84.
[75] Gil VICENTE, *op. cit.*, p. 120.
[76] CERVANTES, *op. cit., D. Quijote*, II, cap. IX, p. 102.
[77] *Ibid.*, II, cap. XXVI, p. 243.

-Juan: ¡Qué costumbre tan villana!
Aunque escuche no hablará:
¡Ha del molino!¡Ha de allá!
¿qué digo, hermano o hermana?
Bartolo: Retraída está la infanta
bien así como solía,
porque el Rey no la casaba
ni tal cuidado tenía.
¡Qué tiranía!

Lope de Vega, *S. Isidro Labrador de Madrid.* [78]

Retrayda esta la infanta
bien assi como solia
... ...
y quel rey no la casava
ni tal cuidado tenia...

Anvers, 1550, p. 185 a, b.

-Suena la tolva del molino y canten dentro:
Retraída está la infanta,
bien así como solía,
porque el Rey no la casaba,
ni tal cuidado tenía.
Bartola dentro:
Bartola: Bendígate Dios el trigo;
¡oh, y cómo crece la harina!
Tirso: Esto parece milagro;
la abundancia lo confirma.
Vuelvan a cantar:
Envió a llamar al Conde,
bien oiréis lo que diría;
quejosa estoy, conde Alarcos,
del rey y de mi desdicha.

Lope de Vega, *La juventud de S. Isidro.* [79]

ibid.

-Matalascallando: El día de Sant Juan dizen que hazen grandes fiestas.
Pedro de Urdemalas: Los que dizen esa mentira solamente la fundan por el cantar que dize:
La mañana de Sant Juan
al tiempo que alboreaba;
pero la verdad es que ninguna fiesta hazen a ninguno de cuantos sanctos tenemos...

El viaje de Turquía. [80].

La mañana de Sant Juan
al tiempo que alboreava...

Silva, 1550, p. 319.

[78] Lope de Vega, *San Isidro labrador de Madrid*, act. II, p. 413, B. A. E. CLXXVIII.
[79] *Id., La juventud de San Isidro*, act. II, p. 386 a, B. A. E. CLXXVIII.
[80] *El viaje de Turquía*. Ed. de Fernando García Salinero, Madrid, 1980, p. 453.

-(Don Quijote)... desde este caballo
quiero ver si hay entre vosotros alguien tan valiente
que me traiga la cabeza
de aquel moro renegado
que delante de mis ojos
ha muerto cuatro cristianos.
Avellaneda, *D. Quijote*. [81].

...
que me traiga la cabeza
de aquel moro renegado
que delante de mis ojos
a cuatro cristianos ha alanceado...
Primavera, p. 306
Díaz Roig, nº 17, p. 73.

-Qui tribulant m'enamorado
enfermaron con su llama
murieron en su pecado
cantando yo de mi cama.

Ay Alhama. Alhama, Alhama,
Ay mi Alhama.
Pedro de Orellana,
Cancionero de Ana Yáñez. [82].

Estribillo de "Paseábase el rey moro..."

-Bartolo dentro cantando al son de la rueda.
Juan: ¡Ha del molino! ¡Hola, gente!
No ha lugar el ruido:
el río viene crecido:
¡hola!¿No escucháis, pariente?
Bartolo: Río verde, río verde,
más negro vas que la tinta,
de sangre de los cristianos,
que no de la morería.
Lope de Vega, *S. Isidro Labrador de Madrid*. [83]

Rio verde rio verde
mas negro vas que la tinta..
Anvers, 1550, p. 239 a.

En este primer grupo también hemos observado casi lo mismo que el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias, aunque la historia de España se amplía algo más al incluir el tema de la pérdida de España y los amores de don Rodrigo; la parte correspondiente a los temas caballerescos acoge también los hechos y amores de Lanzarote y Baldovinos; y, por supuesto, sigue además presente el tema fronterizo.

[81] AVELLANEDA, op. cit., cap. XXIV, p. 318.
[82] ORELLANA, op. cit. p. 114.
[83] Lope de VEGA, op. cit., San Isidro..., act. II, p. 413 a.

Grupo II: versos de romances incluidos en frases de otros personajes o situaciones

-...Todo lo miraba Sancho y *de ninguna cosa se dolía*...
Cervantes, *D. Quijote, II.* [84].

...
y él de nada se dolía...
Anvers, 1550, p. 271 b.

-Aunque bien creí que lo hizo de bellaca y mentía y así la dije: "Vuestros amores hermana Lucía, *mal enojado me hane*, comenzaron por silla y acabaron en albarda".
Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*. [85]

...
los hijos de doña Sancha
mal amenazado me han...
Anvers, 1550, p. 232 a.

-Y lo que yo desto más gustaba era verlos ir después hechos un retrato de San Martín, con media capa menos y dándole vueltas y haciendo gente. Y así se iban corridos, viendo *cortadas las faldas por vergonzoso lugar.*
Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache* [86]

...
que me cortarian las faldas
por vergonzoso lugar...
Anvers, 1550, p. 332 a.

-A cuyas voces salió Teresa Panza, su madre, hilando un copo de estopa, con una saya parda. Parecía, según era de corta que se la habían *cortado por vergonzoso lugar*...
Cervantes, *D. Quijote, II.* [87].

ibid.

-Entapizóse el patio todo a la redonda en muy buenos clavos que puse, de manera que, mi fee os prometo, según lo que allí campeaba, me pareció haber traído de cinco partes las dos y *faltaban por venir los siete Infantes de Lara*, que no estaba con eso acabado.
Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*. [88].

...
y aun faltaban por venir
los siete Infantes de Lara...
Anvers, 1550, p. 231 a.

-Finalmente, como dicen, *llevaron sogas y maromas*; y a costa de mu-

...
toma sogas y maromas

[84] CERVANTES, op. cit., D. Quijote, II, cap. LIV, p. 449.
[85] M. ALEMAN, op. cit., I, libro II, cap. IX, p. 344.
[86] Ibid., II, libro II, cap. IV, p. 194.
[87] CERVANTES, op. cit., D. Quijote, II, cap. L, p. 417.
[88] M. ALEMAN op. cit., I, libro II, cap. VI, pp. 307, 308.

cha gente y mucho trabajo, sacaron al rucio y a Sancho Panza,...
Cervantes, *D. Quijote, II.* [89].

para echar el muro abaxo...
Anvers, 1550, p. 219 a.

-¿Qué ha de ser esto desta noche?
¿cuándo habemos de acabar con tantos? Que si *de una parte me cerca*
Duero, por otra Peña Tajada.
Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache.* [90].

...
de una parte la cerca el Duero
de otra peña tajada...
Anvers, 1550, p. 214 a.

-Lisarda: De Zamora.
Ortuño: *¿Zamora la bien cercada?*
Pero no fuisteis vos
pues os faltó la muralla.
Rey: Treinta mil ducados doy
a don Pedro.
Ortuño: Para, para,
señor, señor, en Zamora;
que la Duquesa, mi ama,
te dirá que por mí vive,
y no me prometes nada.
Di que en *Castilla la Vieja*
un *un rincón de te olvidaba*;
que pues yo parezco urraco,
bien podré ser doña Urraca.
Lope de Vega, *El más galán portugués.*[91]

...
allá en Castilla la vieja
un rincón se me olvidaba
çamora avia por nombre
çamora la bien cercada...
Anvers, 1550, p. 214 a.

-Tello: En *Zamora la vieja* (aunque esto es feo)
En *un rincón se me olvidó* una bota.
Lope de Vega, *Querer la propia desdicha*[92]

ibid.

-... a quien tan buena pantorrilla
le hace, ¡aquése sea su nombre!
¡Mal haya el traidor que lo manchare! *Quien te lo quitare, hijo,*
la mi maldición le alcance.
Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarche.* [93]

...
quien vos la tomare hija
la mi maldicion le cayga...
Anvers, 1550, p. 214 a.

[89] CERVANTES, op. cit., D. Quijote, II, cap. LV, p. 459.
[90] M. ALEMAN, op. cit., II, libro III, cap. II, p. 316.
[91] Lope de VEGA, El más galán portugués, act. III, p. 476 a, b. B.A.E. CCXIII.92. Id., *Querer la propia desdicha*, act. III, p. 286 a., B.A.E. XXXIV.
[93] M. ALEMAN, *op. cit.*, II, libro II, cap. VI, p. 231.

—oh buen escudero y amigo -respondió don Quijote- has de saber
que el traidor que desta suerte
me ha puesto es *Bellido de Olfos,*
hijo de Olfos Bellido...
Avellaneda, *D. Quijote*. [94]

...
llámase Vellido Dolfos
hijo de Dolfos Vellido...
Anvers, 1550, p. 214 b.

-Lisarda: ¿Voyme, en efecto, señores?
D. Juan: Digo mil veces que sí.
Lisarda: *No digas que no te aviso.*
(Vase)
Bernabé: ¿Hablo con el *rey don Sancho*?
D. Juan: Tengo el corazón muy ancho.
Bernabé: Yo te conocí Narciso.
Lope de Vega, *La nueva victoria de*
don Gonzalo de Códorba. [95]

Guarte, guarte rey don Sancho
no digas que no te aviso...
Anvers, 1550, p. 214 b.

-(Don Quijote)... Advertid pues, famosos *leoneses* y asturianos, que
para el acierto de la guerra os prevengo en que *no tengáis disensiones*
sobre el partir de las tierras y el
señalar de mojones...
Avellaneda, *D. Quijote*. [96]

Castellanos y leoneses
tienen grandes divisiones
... ...
sobre el partir de las tierras
Anvers, 1550, p. 227 a.

-...últimamente, «*con todas estas*
desdichas a Sevilla hobe llegado».
Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*.[9]

...
con todas estas desdichas
a Sevilla ove llegado...
Anvers, 1550, p. 304 b.

-Tuviera cada uno buena cuenta con
su hatillo; que si un punto se descuidaba, *ojos que lo vieron ir,*
nunca lo vieran volver...
Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*. [98]

...
que ojos que nos vieron y
nunca nos verán en Francia.
Anvers, 1550, p. 304 b.

-Así llegaron a la ciudad, yéndose
cada uno a su casa y cama; salvo
el juicio del buen contemplativo,
si mi madre, cual otra Melisendra,
durmió con su consorte, el *cuerpo*

[94] AVELLANEDA, *op. cit.*, cap. VI, pp. 122, 123.
[95] Lope de VEGA, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, act. III, p. 335 a, B.A.E. CCXXXIII.
[96] AVELLANEDA, *op. cit.*, cap. XXIII, p. 305.
[97] M. ALEMAN, *op. cit.*, II, libro I, cap. VI, p. 102.
[98] *Ibid.*, I, libro III, cap. VII, p. 427.

preso en Sansueña y en París cautiva el alma.
Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache.*[99]

El cuerpo preso en Sansueña
y en París cautiva el alma.
Durán, nº 379, p. 253.

-*Media noche era por filo*, poco más o menos...
Cervantes, *D. Quijote, II.* [100]

Media noche era por filo
los gallos quieren cantar...
Anvers, 1550, p. 168 a.

-Empero, lo que agora vos demando es que si alguna desmesuranza he tenido, me perdonedes; *que los yerros por amare, son dignos de perdonare*
Avellaneda, *D. Quijote.*[101]

...
que los yerros por amores
dignos son de perdonar...
Anvers, 1550, p. 170 b.

-Pascual: Sigue el cortesano aplauso
de los marqueses y condes;
huye sólo del que fuere
conde Claros con amores.
Juan Vélez, *Baile de Gila y Pascual.*[102]

...
conde claros con amores
Anvers, 1550, p. 168 a.

-...ensartado mil principios de romances viejos sin ningún orden ni concierto; y al subir en el caballo dijo con gravedad:
-*Ya cavalga Calaínos*, Calaínos el infante

Avellaneda, *D. Quijote.*[103]

Ya cavalga Calainos
a la sombra de una oliva...
Anvers, 1550, p. 174 b.

-Graciosa: Pues si admite esas bromas,
menguadas, ¿de que os quejáis?
(canta)
A los pájaros, bobillas
de los / quitaros / guardar,
y Santo Tomé os defienda
de el amante guardián...
si falta pesca en poblado
al conchudo gavilán
allá va a buscar la caza

...
allá va a buscar la caza

[99] *Ibid.*, I, libro I, cap. II, p. 131.
[100] CERVANTES, *op. cit., D. Quijote*, II, cap. IX, p. 99.
[101] AVELLANEDA, *op. cit.*, p. 76.
[102] Juan VELEZ, "Baile de Gila y Pascual", *Los bailes dramáticos del siglo XVII*. Ed. de Gaspar Merino Quijano, Madrid, 1980, II, p. 90.
[103] AVELLANEDA, *op, cit.*, cap. VII, p. 133.

a las orillas del mar.
Anónimo, *Baile de los consejos.*[104]

a las orillas del mare...
Anvers, 1550, p. 130 b.

-(Don Quijote)... y quedando mal ferido *Durandarte se saldrá de la batalla.*
Avellaneda, D. Quijote.[105]

...
se salió de la batalla
en busca de Durandarte...
Durán nº 386, p. 259.

-Hernando:... ... ...
Si es que has de ser Lanzarote
cuando de Bretaña vino
pues siempre me traes al trote.
Y envíame alguna *dueña*
que cuide tambien de mí.
Lope de Vega,
La ocasión perdida.[106]

...
como fuera Lanzarote
cuando de Bretaña vino
que dueñas curavan dél
donzellas de su rocino...

Anvers, 1550, p. 283 b.

-Camacho: Soy muy servidor de quien
me diese en qué descansar;
que hombre no puede topar
siempre caballos de bien.
Y los más deste camino
estaban desorejados,
de *Lanzarote* dejados
cuando de Bretaña vino.
Lope de Vega, *La prueba de los ingenios.*[107]

ibid.

-Fedra: Pardiez, que tenéis razón.
¡Hola! haced dar un pregón
desde oriente hasta poniente:
que si es de *los doce Pares*
Don Beltrán, como decís,
llegue la nueva a París
con botones y alamares.
Su hermano es el rey Pepino,
y *Calaínos* su madre,
y *Lanzarote* su padre,
cuando de Bretaña vino.
Lope de Vega, *Los locos de Valencia.*[108]

ibid.

---

[104] "Baile de los consejos, *op. cit.*, *Los bailes...*, II, p. 11.
[105] AVELLANEDA, *op. cit.*, cap. XXIII, p. 305.
[106] Lope de VEGA, *La ocasión perdida*, act. I, o. 216 a N.R.A.E. VIII.
[107] *Id.*, *La prueba de los ingenios*, Act. I, p. 281, B.A.E. CCLXXXIII.
[108] *Id.*, *Lo locos de Valencia*, act. III, p. 132, B.A.E. XXIV.

-Túvela y no la supe conservar; que, como acostumbrase a llevar algunos cargos y fuese fiel y conocido, tenía cuidado de buscarme un traidor de un despensero: ¡*déle Dios mal galardone*!.

Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*. [109]

...
matómela un vallestero
dele Dios mal galardón...
Anvers, 1550, p. 300 b.

-Colatino: muy gran llanto hazen aquí; que ai algún daño imagino...
Dueña: Colatino, Colatino *¿Dónde bas, triste de tí?*
Colatino: Pues por qué me hablas assí, declárate, dueña hermosa.
Dueña: *Que la tu querida esposa muerta está que yo la vi.*

Anónimo, *Baile de Lucrecia y Tarquino*[110]

...
¿donde vas el caballero?
¿donde vas triste de ti?
muerta es tu linda amiga
muerta es que yo la vi...
Díaz Roig, nº 107, p. 246.

Grupo III: alusiones a situaciones o personajes del romancero

-Trampagos:

¡Miseria humana! ¿Quién de tí confía?
Ayer fui Pericona, hoy tierra fría
como dijo un poeta celebérrimo.

Cervantes, *El rufián viudo*. [111]

...
Ayer era rey de España
oy no lo soy de una villa...
Anvers, 1550, p. 199 b.

-Juana: ... ...
La vianda es de *Rodrigo*
y el vino no es de *la Cava*

Calderón, *Entremés del reloj y genios de la venta*,[112]

...
la qual Cava se llamava...
Anvers, 1550, p. 199 a.

-Marcio: Antes holgaremos mucho dello.
Pacheco: Dize assí:
Aquí iaze sepultado
un conde *dino de fama*,

---

[109] M. ALEMAN, *op, cit.*, I, libro II, cap. V, p. 287.
[110] "Baile de Lucrecia y Tarquino", *op. cit., Los bailes...*, II, p. 311.
[111] CERVANTES, "Entremés del rufián viudo", *op. cit.*, p. 113.
[112] Pedro CALDERON DE LA BARCA, "Entremés del reloj y genios de la venta", *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Ed. de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, 1982, p. 175.
[113] Juan de VALDES, *op. cit.*, p. 125 y nota.

un varón muy señalado
leal, devoto, esforçado
don Perançurez se llama.
El qual sacó de Toledo
de poder del rey pagano,
al rey que con pena y miedo
tovo el braço rezio y quedo
al horadar de la mano.
Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*. [113]

...
toparon a Perrançurez
un cavallero afamado
que en libertar a su rey
mucho tiempo ha trabajado...
Anvers, 1550, p. 218 b.

-Lozana:... y vóyselo a dar, que estan en mi caxa seis julios y medio, que dize que quiere pagar cierta leña.
Notario: Pues vení acá, *Peranzules*, tomá, id vos y pagá la leña...
Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana andaluza*. [114]

ibid.

-(Sancho)... si yo dijera que mi hija se arrojara de una torre abajo, o *que se fuera por esos mundos*, como se quiso ir *la infanta Urraca*, tenías razón de no venir con mi gusto.
Cervantes, *D. Quijote, II*. [115]

...
yrme por esas tierras
como una mujer errada...
Anvers, 1550, p. 213 b.

-¿Qué don Diego Ordóñez diría tales retos sobre *Zamora la bien cercada*?
Lope de Vega, *La Dorotea*. [116]

...
Çamora la bien cercada...
Anvers, 1550, p. 214 a.

-Gracioso:
Tengo yo de dalle
sólo por sus ojos,
que sin son *bellidos*,
son *bellidos de Olfos*...
Anónimo, *Baile de ételo va volandito*.[117]

...
llamase Vellido Dolfos
hijo de Dolfos Vellido...
Anvers, 1550, p. 214 b.

-Escribano: ¿El no hurtó a *los zamoranos* la ropa por *los postigos?*

Por aquel postigo viejo
que nunca fuera cerrado...

---

[114] Francisco DELICADO, *Retrato de la Lozana andaluza*, Madrid, 1980, mamotreto XXVII, p. 109.
[115] CERVANTES, *op. cit., D. Quijote*, II, cap. V, p. 77.
[116] Lope de VEGA, *La Dorotea*, act. I, p. 13 b, B.A.E. XXXIV.
[117] "Baile de ételo va volandito", *op. cit., Los bailes...*, II, p. 26.

Çurdillo: Y en mi abono diez testigos
le presentaré en las manos.
Anónimo, *Baile del Çurdillo y segunda parte de la Rubilla*. [118]

metióse por un postigo
por las calles de Zamora...
Anvers, 1550, pp. 220 b, 215 a.

-Lo primero, podría ser encontrar con alguacil muy grande desvergonzado, que ayer fue tabernero, como su padre, si ya no tuvieron bodegón, que *si ladrón era el padre, mayor ladrón es el hijo*.
Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*. [119]

...
si gran traydor fue el padre
mayor traydor es el hijo...
Anvers, 1550, p. 214 b.

-Pascual:... Mas ¡cómo se rodea mi gente en hazer hazienda! *Todos duermen en Çamora*. -Guadalupe, ah, Guadalupe!...
Lope de Rueda, *Armelina*. [120]

...
y al que hallarse durmiendo
echarle he de arriba vivo...
Silva, 1550, p. 304.

-Toruvio:... ¡Assi mala ravia la mate! ¿Oíslo? ¡Mochacha Mencigüela! Si *todos duermen en Çamora* -¡Agueda de Toruégano! ¿Oíslo?.
Lope de Rueda, *Las aceitunas*. [121]

ibid.

-... y con el mesmo tono de voz con el que el día antes había llamado a su escudero, cuando estaba tendido *en el val de las estacas*, le comenzó a llamar...
Cervantes, *D. Quijote*, I. [122]

Por el val de las estacas
el buen Cid passado había...
Silva, 1550, p. 300.

-Por Dios -dijo don Alvaro- riéndose, que es la más donosa *carta* que en su tiempo pudo *escribir el rey* don *Sancho de León a la noble doña Jimena Gómez*, al tiempo que, por estar ausente della el Cid, la consolaba.
Avellaneda, *D. Quijote*. [123]

...
pidiendo a las diez del día
papel a su secretario...
Durán, nº 758, p. 495.

---

[118] *Ibid.*, "Baile de çurdillo y segunda parte de la Rubilla", II, p. 56.
[119] M. ALEMAN, *op. cit.*, II, libro II, cap. III, p. 172.
[120] Lope de RUEDA, *Comedia llamada Armelina*. Ed. de Jesús Moreno Villa, Madrid, 1967, p. 95.
[121] *Id.*, *Paso sétimo, las aceitunas*, p. 233.
[122] CERVANTES, *op. cit.*, *D. Quijote*, I, cap. XVII, p. 206.
[123] AVELLANEDA, *op. cit.*, p. 76.

-Borja: Que a Navachescas su padre
no vaya para lucir
que *salga a Misa* la Reina
como *la mujer del Cid,*
como salga mil veces.
Calderón, *Mojiganga de los sitios de recreación del rey.* [124]

Salió a misa de parida
a San Isidro en Leon
la noble Jimena Gómez...
Durán, nº 759, p. 496.

-Rampín: Tirá más, que me desvaro,
tirá bien, no soltés.
Trinchante: Va allá, pese a tal con
quien te parió, que no te lavarás
con tanta agua hay en el Tíber, dalde
en que se envuelta *el conde de Carrión.*
Francisco Delicado, *Retrato de la lozana andaluza.* [125]

...
que habeis para estar par dél
menester un incensario...
Durán nº 851 pp. 542, 543.

-Allí se pudo decir por mí lo del romance:
Más enemigos que amigos
tienen su cuerpo cercado;
dicen unos que *lo entierren*
y otros que no sea enterrado.
Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache.* [126]

...
nadie lo osa alzar del suelo
nadie quiere sepultallo...
Silva, 1550, p. 466.

-Gracioso: *¡Elas, elas, por do vienen*
como dice, raspaylando!
Anónimo, *Baile de la polaina.* [127].

Helo helo por do viene...
Anvers, 1550, p. 243 b.

-Hubo en *Granada* un linaje de caballeros que llamaban *los Abencerrajes,*
que eran flor de todo aquel reino.
Anónimo, *El Abencerraje y la hermosa Jarifa.* [128]

...
por matar los Bencerrajes
que eran la flor de Granada.
Anvers, 1550, p. 248 a.

-Cantaba en una ingeniosa composición
de metro castellano las batallas y
vitoria del rey católico Fernando
sobre el reino y çiudad de Granada,
y aquellos razonamientos y aviso que
passó con aquel antiguo *moro Abená-*

...
que castillos son aquellos
altos son y reluzian

[124] CALDERON, "Mojiganga de los sitios de recreación del rey", *op. cit.*, pp. 351, 352.
[125] F. DELICADO, *op. cit.*, mamotreto XXXIII, p.121.
[126] M. ALEMAN, *op. cit.*, II, libro I, cap. VI, p. 100.
[127] "Baile de la polaina", *op. cit., Los bailes...*, II, p. 69.
[128] *El Abencerraje y la hermosa Jarifa.* Ed. de Francisco López Estrada, Madrid, 1971, pp. 36, 37.

mar, descripçión de alixares,
alcázar y mezchita.
Cristóbal de Villalón, *El Crótalon.*[129]

el Alhambra era señor
y la otra la mezquita...
Silva, 1550, p. 177.

-Sacristán: ... ...
imaginar que ser puede
pretendiente de *Gaiferos,*
Cervantes, *La guarda cuidadosa.* [130]

Assentado está Gayferos...
Anvers, 1550, p. 148 b.

- -Señor licenciado, no es oro todo lo que reluce. Debióle parecer a v.m., en viendo el cuello abierto y mi presencia, que era un *conde de Irlos.* Como destas hojaldres cubren en el mundo lo que v.m. ha tentado.
Quevedo, *El Buscón.* [131].

Estavasse el conde Dirlos...
Anvers, 1550, p. 114 a.

-Lucas:... ... ...
que los príncipes, niña, en publicaros
en Madrid somos todos *condes, claros.*
Antonio Hurtado de Mendoza,
Famoso entremés de Getafe. [132].

...
conde Claros con amores...
Anvers, 1550, p. 168 a.

-Bernardo: De Carnestolendas.
¿De esto se ríe, *Dama Quintañona?*
Bezón: ¿Qué quieres? Soy Cuaresma retozona.

Bernardo: Vejez alegre es muy bellaca tacha.
Luis de Belmonte,
La maestra de Gracias. [133]

...
essa dueña Quintañona
essa le escanciava el vino...
Anvers, 1550, p. 283 b.

-Vejete: Todas las sombras me siguen,
sólo falta la fantasma
de la *dama Quintañona:*
mas hela aquí, no hace falta.
(Sale MARIA, con gorra chata, cuellecito y ropa antigua, basquiña vieja y escurrida)
María: Esta *dama Quintañona*
ni se afeite ni si entona,

---

[129] VILLALÓN, *op. cit.*, p. 98.
[130] CERVANTES, «La guarda cuidadosa», *op. cit.* p. 191
[131] Francisco de QUEVEDO, *El Buscón.* Ed. de Domingo Yndurain, Madrid, 1980, p. 188.
[132] Antonio HURTADO DE MENDOZA, «Famoso entremés de Getafe», *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España.* Ed. de Hannah E. Bergman, Madrid, 1970, p. 86
[133] Luis de BELMONTE, La maestra de gracias, *op. cit., Ramillete,* pp. 153, 154.

pero sirve de ponzoña
a quien este ruido mete.
Calderón, *Entremés de las Carnestolendas*. [134]

ibid.

-Gazpacho: Yo soy un diablo soez
que vengo a ver dende Fez
a la viuda *Lanzarote*,
porque dizen quel cogote
le tiene como una nuez.
Quiñones de Benavente, *Entremés de las alforjas*.[135]

ibid.

-Soldado: Pues ven acá, sota-sacristán de Satanás.
Sacristán: Pues voy allá caballo de Ginebra.
Cervantes, *La guarda cuidadosa*. [136]

Cavalga doña Ginebra...
Silva, 1550, p. 427.

-(Bailan el villano, como bien saben, y, acabado el villano, pida ESCARRAMAN el baile que quisiere, y, acabado diga TRAMPAGOS)
Trampagos: Mis bodas se han celebrado
mejor que las de *Roldán*.
todos digan como digo:
¡Viva, viva Escarramán!
Cervantes, *Entremés del rufián viudo*. [137]

...
grandes fiestas se hacían
que no se pueden contar...
Anvers, 1550, p. 168 a.

-... y he visto que de pocos días a esta parte anda *el buen viejo don Beltrán* conmigo torcido, como alcozcuz
Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache* [138].

Estábase el conde Dirlos
sobrino de don Beltrán...
Anvers, 1550, p. 114 a.

-De allí me fui a casa *del buen viejo don Beltrán mi tío*, y estando en conversación...
Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*. [139]

...
a vos lo digo mi tio
el buen viejo don Beltrán...
Anvers, 1550, p. 116 a.

---

[134] CALDERON, Entremés de las Carnestolendas, *op. cit.*, pp. 153, 154.
[135] Luis QUIÑONES DE BENAVENTE, Entremeses de las alforjas, *op. cit.*, *Ramillete*. . . , p. 102.
[136] CERVANTES, «La guarda cuidadosa», *op. cit.*, p. 171.
[137] *Id.*, «Entremés de rufián viudo», *op. cit.*, p. 142.
[138] M. ALEMAN, *op. cit.*, II, libro I, cap. VI, p. 106.
[139] *Ibid.*, II, libro II, cap. VIII, p. 261.

-No levantemos alguna *polvareda, que no se vea don Beltrán.*

Lope de Vega, *La Dorotea.* [140]

y assí con la gran polvareda
perdimos a don Beltrán...

Durán nº 396, p. 264.

-(Don Quijote)... y quedando mal ferido *Durandarte, se saldrá de la batalla*; por el rastro de la sangre que dejará, irá caminando *Montesinos* por una áspera montaña aconteciéndole mil varios sucesos, hasta que, topando con él, *le saque por sus manos, a instancia suya, el corazón, y se la lleve a Belerma,* la cual en vida fue el gavilán de sus cuidados.

Avellaneda, *D. Quijote.*[141]

...
se salio de la batalla
en busca de Durandarte...

Durán nº 386, p. 259.

...
sacavale el coraçon
como él se lo jurara
para llevar a Belerma...

Anvers, 1550, p. 304 a.

-En la provincia de Media residía un *rey valerosísimo y esforzado, llamado Astiages, el cual tenía una hija, dicha Mandame...*

Juan de Timoneda,
El patrañuelo.[142]

En la provincia de Media
en otro tiempo un rey habia
valeroso y esforzado
que Astiages se decia
una hija tuvo sola
que hijo varon no tenia
Mandane tuvo por nombre...

Durán nº 492, p. 327.

Como se apuntó en su momento, el grupo tercero vendría a ser un apéndice del anterior; sin embargo, es conveniente hacer una precisión al respecto: mientras que en el segundo grupo los versos del romancero sirven para corroborar lo que se está diciendo de una manera gráfica y muy expresiva, en el tercer grupo las alusiones suelen tener un matiz humorísitico y están puestas con una intención doble: por un lado aludir a algo que se conoce, que está en la mente de todos, por otro lado hacer una asociación de ideas entre la escena o ambiente en el que se desarrolla la acción dramática o narrativa y la realidad de los hechos que cuenta el romance; en este caso siempre se produce una distorsión de planos orientada hacia el humor, y con bastante frecuencia hacia lo que puede resultar grotesco.

Después de este análisis, que en ningún momento tuvo la pretensión de ser exhaustivo -pues de hecho han quedado muchas obras sin analizar-, podemos ya sacar algunas conclusiones: bien es verdad que a los españoles de estos siglos les interesaba el Romancero, y bien es verdad que también la historia (con minúscula) -real o ficticia, tanto daba-, pero no les movía un afán erudito, sino muy al contrario, la historia como algo próximo: sus

[140] Lope de VEGA, *La Dorotea, op. cit.*, act. IV, p. 54 c.
[141] AVELLANEDA, *op. cit.*, cap. XXIII, p. 305.
[142] Juan de TIMONEDA, *El patrañuelo*, patraña diez e seis. Ed. de Rafael Ferreres, Madrid, 1971, p. 171.

emociones y sentimientos se movían a favor o en contra con don Rodrigo, con las desventuras de Fernán González, del Cid, con el malaventurado rey don Pedro, y con tantos otros personajes cuya vida y hechos fueran siempre pasionales o desgraciados, lo que de alguna manera servía de vehículo de escape de su vida cotidiana, demasiado irrelevante, demasiado «normal», porque el romancero nunca fue un modelo de conducta real, sino una aspiración metafísica.

Para terminar podemos decir que los españoles de la época tenían marcadas preferencias por aquellos casos de amores prohibidos y desgraciados, de celos, de venganzas terribles, de ambición, de lucha por el poder... lo que se podría resumir en dos palabras: amor y muerte.

Anexo. *Cronología de los textos citados*

h. 1444 - Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna o las treçientas.*
h. 1446-1449 - Marqués de Santillana, *Prohemio.*
1492 - Antonio de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana.*
1496 - Juan del Enzina, *Arte de poesía.*
1499 - Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea.*
1496-1560 - Pedro de Orellana, *Cancionero de Ana Yáñez.*
1519 - Gil Vicente, *Auto de la barca de la gloria.*
1528 - Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana andaluza.*
1535 - Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua.*
d. 1545 - Lope de Rueda, *Comedia llamada Armelina, Las aceitunas.*
1550 - *Cancionero de romances, Anvers.*
1550-1551 - *Silva de romances, Zaragoza.*
h. 1553 - Cristóbal de Villalón, *El crótalon.*
1557 - *El viaje de Turquía.*
1561 - *El Abencerraje y la hermosa Jarifa.*
1566-1567 - Juan de Timoneda, *El patrañuelo.*
1596-1603 - Lope de Vega, *El sol parado.*
1599 - Mateo Aleman, *Guzmán de Alfarache, I.*
1599-1603 - Lope de Vega, *La ocasión perdida.*
1602 - Lope de Vega, *El cuerdo loco.*
1603 - Lope de Vega, *Los locos de Valencia.*
1604 - Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache, II.*
1604-1606 - Lope de Vega, *San Isidro labrador de Madrid.*
1605 - Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, I.*
1606 - Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española.*
1606 - Juan de la Cueva, *Exemplar poético.*
1610-1612 - Lope de Vega, *El más galán portugués.*
1611 - Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española.*
1612 - *Entremés de la cárcel de Sevilla.*
1612-1613 - Lope de Vega, *La prueba de los ingenios.*

1614 - Alonso Fernández de Avellaneda, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.*
1615 - Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.*
1615 - Miguel de Cervantes, *Entremés del rufián viudo, La guarda cuidadosa II.*
1615 - Lope de Vega, *Santiago el Verde.*
1619 - Lope de Vega, *Querer la propia desdicha.*
1620-1622 - Lope de vega, *Amar sin saber a quién.*
a. 1621 - Luis Quiñones de Benavente, *Entremés de las alforjas.*
1626 - Francisco de Quevedo, *El buscón.*
d. 1643 - Pedro Caldrón de la Barca, *Entremés de las Carnestolendas, Entremés del reloj y genios de la venta, Mojiganga de los sitios de recreación del rey.*
1652-1653 - Pedro de Solís, *Loa.*
Obras cortas de teatro: bailes dramáticos del siglo XVII, en los que no se precisa fecha exacta. Algunos tienen autor conocido y son de la primera mitad de siglo:
1586-1644 - Antonio Hurtado de Mendoza, *Entremés de Getafe.*
1587-1650 - Luis de Belmonte, *La maestra de gracias.*

Algunos aspectos formales del vocativo en el romancero viejo

José María García Martín

Según comenta Levison en su reciente *Pragmatics*, «Vocatives in general are an interesting grammatical category, again underexplored»[1]. Este menosprecio por parte de los investigadores se puede explicar quizá por considerar evidentes o, sin más, fácilmente determinables la estructura interna del vocativo y su comportamiento sintáctico o, en su caso, estilístico. En efecto, nuestros conocimientos sobre sus funciones se pueden resumir con bastante brevedad. Se trata de un elemento que, por no desarrollar función sintáctica alguna[2] o por no expresar relaciones sintácticas[3], queda fuera de la oración[4] o la forma por sí so-

[1] Stephen C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 71.

[2] Cfr. Real Academia Española, *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1931, p. 170, 215b; Rafael Seco, *Manual de gramática española*, Madrid, Aguilar, 9ª reimpre., 1969, p. 150; Lisardo Rubio, *Introducción a la sintaxis estructural del latín. I: Casos y preposiciones*, Barcelona, Ariel, 1966, p. 111; Manuel J. Sánchez Márquez, *Gramática moderna del español*, Buenos Aires, EDIAR, 1972, p. 146; Pierre Monteil, *Eléments de phonétique et de morphologie du latín*, Paris, Nathan, 1973, p. 139 (y n. 1);Sorin Stati, *La sintassi*, Bologna, Zanichelli, 3ª ristampa, 1980, p. 57; Levinson, op. cit., p. 71. Para De Groot, cfr. Gualtiero Calboli, *La linguistica moderna e il latino. I casi*, Bologna, Pàtron, 1975, p. 147; y Ana Agud, *Historia y teoría de los casos*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 321-324.

[3] Así, Ramón Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 13ª edic., 1968, p. 207; Leonard R. Palmer, *Introducción crítica a la lingüística descriptiva y comparada*, Madrid, Gredos, 1975, p. 144; José Luis Moralejo. "Sobre los casos latinos", *Revista Española de Lingüística*, XVI (1986), p. 306.

[4] Es la teoría de los estoicos, según Rubio, *op. cit.*, p. 110. Véanse también Otto Jespersen, *Filosofía de la gramática*, Barcelona, Anagrama, 1975, p. 216; R.A.E., *op. cit.*, p. 170, & 215b; R. Seco, op. cit., p. 150; Samuel Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Biblograf, 9ª edic., 1970, p. 214, 162; M. J. Sánchez Márquez, op.cit., p. 146; Leonard R. Palmer, *Introducción al latín*, Barcelona, Planeta, 1974, p. 285; César Hernández Alonso, *Sintaxis española*, Valladolid, el autor, 1970, p. 178; Manuel Seco, *Gramática esencial del español*, Madrid, Aguilar, 3ª reimpr., 1974, p. 75; María Luz Gutiérrez Araus, *Estructuras sintácticas del español actual*, Madrid, S.G.E.L., 1978, pp. 236 y 283; Guy Serbat, *Cas et fonctions*, Paris, P.U.F., 1981, p. 59; Hélène Vairel, "The Position of the Vocative in the Latin Case System", *American Journal of Philology*, CIII (1981), p. 442; César Hernández Alonso, *Gramática funcional del español*, Madrid, Gredos, 1984, p. 429.

lo[5], de manera que puede ser tenido por marginal dentro de la estructura oracional[6]. Se ha llegado incluso a dudar de su entidad como caso en las lenguas en las que el nombre se declina[7]. Los únicos rasgos «positivos» en los que parece haber acuerdo son la propiedad de que ofrezca una entonación característica[8] y el hecho de que responda a la que se denomina generalmente como función apelativa o conativa del lenguaje[9], lo que se ha traducido

---

[5] Johann B. Hofmann y Anton Szantyr, *Lateinische Grammatik. Zweite Band: Lateinische Syntax und Stilistik*, München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1972, p. 22; Antonio Tovar, *Gramática histórica latina. Sintaxis*, Madrid, Imp. de S. Aguirre, 1946, p. 23; M. J. Sánchez Márquez, *op. cit.*, pp. 146 y 147; Salvador Fernández Ramírez, *Gramática española. IV: El verbo y la oración*. Madrid, Arco/Libros, 1986, p. 495, 9. Robert B. Longacre habla de "nonclausal sentence" en *Grammar Discovery Procedures*. The Hague-Paris, Mouton, 2ª edic., 1963, p. 143.

[6] Cfr. R. Seco, *op. cit.*, p. 150; y Charles F. Hockett, *Curso de lingüística moderna*, Buenos Aies, EUDEBA, 1971, p. 202.

[7] Se pueden consultar las notas de Calboli sobre los estoicos y sobre el tratado de Hofmann y Szantyr (cfr. *op. cit.*, p. 195) y la de Rubio acera de los gramáticos hindúes (cfr. *op. cit.*, p. 110). Cfr., además, Alfred Ernout y François Thomas, *Syntaxe latine*, París, Klincksieck, 3ª edic. 1964, p. 14, 17; F. Stolz, A. Debrunner y W. P. Schimid, *Storia della lingua latina*, Bologna, Pàtron, 3ª edic. 1973, p. VII; Rubio, op. cit., p. 111; Manuel Alvar y Bernard Pottier, *Morfología histórica del español*, Madrid, Gredos, 1983, p. 60; Robert O. Fink, "Person in Nouns: Is the Vocative a Case?", *American Journal of Philology*, XCIII (1972), 61-68; Vairel, art. cit., pp. 441 y 444; Moralejo, art. cit., p. 396. No deben perderse tampoco de vista las reflexiones de Roland Harweg, "Skizze einer neuen Theorie des Vokativs", *Linguistics*, 33 (1967), pp. 37-48, que coincide parcialmente con Fink (vid.,p. c., pp. 43-44).

[8] Cfr. R. Seco, *op. cit.*, p. 150; Leonard Bloomfield, *Lenguaje* (sic), Lima, Universidad de San Marcos, 1964, p. 194; Mariano Bassols de Climent, *Sintaxis latina*, Madrid, C.S.I.C., 2ª reimpr., 1966, I, p. 41; Werner Beinhauer, *El español coloquial*, Madrid, Gredos, 3ª edic. 1978, pp. 27 y 198 (n. 5); Hernández Alonso, *Sintaxis*, pp. 178-179; Longacre, *op. cit.*, p. 143; Rubio, *op. cit.*, p. 118; M. Seco, *op.cit.*, p. 75; Gutiérrez Araus, *op. cit.*, 283; Juan Alcina y José Manuel Blecua, *Gramática española*, Esplugues de Llobregat, Ariel, 1975, pp. 885 y 929; Serbat, *op. cit.*, pp. 59 y 67; Levinson, *op. cit.*, p. 71; Variel, art. cit., p. 446; Fernández Ramírez, *op. cit.*, pp. 495-496; Hernández Alonso, *Gramática*, p. 430.

[9] Cfr. Andrés Bello, *Gramática de la lengua castellana*, ed. Trujillo, La Laguna, Instituto Universitario de Lingüística Andrés Bello, 1981, p. 529, 889; Georg von der Gabelentz, *Die Sprachwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2ª edic., 3ª reimpr., 1984, p. 321; Raphael Kühner y Carl Stegmann, *Ausfürliche Grammatik der lateinischen Sprache. Zweiter Teil: Satzlehre*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, p. 255; Jean Vendryes, *El lenguaje*, México, UTEHA, 1958, p. 183; R.A.E., *op. cit.*, p. 170; R. Seco, *op. cit.*, p. 150; Bloomfield, *op. cit.*, pp. 194 y 210; Gili Gaya, *op. cit.*, p. 214, 162; Ernout y Thomas, *op. cit.*, p. 14, 17; Beinhauer, *op. cit.*, pp. 41, 102 y 157; Bassols, *op. cit.*, p. 41; id., *Sintaxis histórica de la lengua latina. I: Introducción. Género. Número. Casos*, Barcelona, C.S.I.C., 1945, p. 121; Rubio, *op. cit.*, p. 110 y 111; Hernández Alonso, *Sintaxis*, pp. 178 y 179; Palmer, *Latín*, p. 285; id., *Crítica*, p. 144; Pierre Monteil, *op. cit.*, pp. 138 y 139; Alcina y Blecua, *op. cit.*, pp. 885 y 965; M. Seco, *op. cit.*, p. 75; Gutiérrez Araus, *op. cit.*, p. 235; Jack Schmidely, *La personne grammaticale et la langue espagnole*, Paris, Éditions Hispaniques, Rouen, Publications de l'Université, 1980, p. 65; Serbat, op. cit., p. 59; Levinson, *op, cit.*, p. 92; Fernández Ramírez, *op. cit.*, p. 495, 95; Hernández Alonso, *Gramática*, pp. 429-430. Este último autor y Rubio señalan la presencia simultánea de la función expresiva en el vocativo; Moralejo, art. cit, p. 305, incluye la fática. Werner Abraham, *Diccionario de terminología lingüística actual*, Madrid, Gredos, 1981, p. 493, prefiere denominar *alocución* al objetivo cumplido por el apóstrofe, al igual que Henk Haverkate, "Los aspectos alocutivos de la oración española: una contribución a la pragmática lingüística", en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (dirs.), *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas (Toronto, 22-26 de agosto de 1977)*, Toronto, University of Toronto, Department of Spanish and Portuguese, 1980, p. 374.

algunas veces como que apunta específicamente a la segunda persona gramatical[10], criterio que se ha esgrimido, a mi modo de ver acertadamente, para distinguirlo de otras formas expresivas, como los dicterios y requiebros de los que habla el lamentablemente desaparecido profesor Fernández Ramírez[11]. Justamente estas notas conceptuales citadas últimamente son las que he usado para delimitar el *corpus* que servirá de base a mi análisis.

A pesar de todo lo dicho hasta ahora, el campo de análisis es tan amplio (naturalmente por no estar siquiera roturado) que, en esta breve comunicación, me limitaré exclusivamente a algunos aspectos formales, básicamente las combinaciones sintagmáticas que pueden funcionar como vocativos, con notas finales sobre la posición de éstos dentro del verso y su colocación dentro del período.

Habrá que empezar, no obstante, por justificar, la posibilidad de un estudio de este tipo. Ruth House Webber indica, en su conocido trabajo sobre la dicción formularia, que intentos como el análisis sintáctico-estilístico de Spitzer, a comienzos de nuestro siglo, no podían rendir buenos frutos porque el uso gramatical estaba gobernado en el romancero por factores ligados a la asonancia y al metro[12]. El método que ella inicia en lo que concierne a nuestros cantares es el de la naturaleza formularia de poesía tradicional, de acuerdo con las ideas de Parry. Ahora bien, si tomamos las fórmulas aisladas por la profesora Webber que contienen un vocativo y comparamos las veces que aparecen las diferentes modalidades formularias que arrastran este elemento con el total de vocativos que se puede descubrir en el mismo *corpus* empleado por ella (esto es, la *Primavera* de Wolf y Hofmann, que yo he utilizado en la edición de Menéndez Pelayo[13]) de los 1315 que, según mis cálculos, encontramos en dicha antología sólo 180 (13,69%) están incluidos en las fórmulas a las que me he referido. Si añadimos las composiciones reunidas en la primera parte del *Apéndice*, prácticamente no hay oscilación en los resultados: 1411 vocativos y 193 (13,68%) de ellos en esquemas formularios. Y, si agregamos los romances de cuatro de los ciclos representados en los dos primeros tomos del *Romancero* de Menéndez Pidal[14], únicamente hay 192 vocativos formularios frente a un total de 1486 (12,92%). Debo reconocer que, aplicando

---

[10] Cfr. Bello, *op. cit.*, p. 258, 285; Gabelentz, op. cit., p. 321; Vendryes, *op. cit.*, p. 136; Harweg, art. cit., pp. 43 y ss.; Pottier, *Gramática del español*, Madrid, Alcalá, 2ª edic., 1971, p. 42 (vid. id., *Presentación de la lingüística*, Madrid, Alcalá, 1968,p. 105); Palmer, *Latín*, p. 285; id., *Crítica*, p. 144; Alcina y Blecua, *op. cit.*, p. 782; Fink, art. cit., pp. 63 y 65, p. e.; Fernández Ramírez, *op. cit.*, pp. 397-399; Moralejo, art. cit., pp. 306-307; en contra, sobre todo, Vairel, art. cit., p. 438.

[11] Vid. Fernández Ramírez, *op. cit.*, pp. 497-499.

[12] Vid. Ruth House Webber, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1951, p. 212.

[13] Wolf, Fernando José, y Hofmann, Conrado, *Primavera y flor de romances...*, 2ª edic. por Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos, VIII*, en Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, t. XXIV, Madrid, C.S.I.C., 1945. Tengo en cuenta también el "Apéndice I" a la *Primavera...*, publicado como tomo IX de la citada *Antología* y XXV de aquella edición, ibid., id., 1945, pp. 11-79.

[14] *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas(español-portugués-catalán-sefardí). Colección de textos y notas de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal. I: Romanceros del Rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, ed. de Rafael Lapesa, Diego Catalán, Alvaro Galmés y José Caso, Madrid, Seminario Menéndez Pidal y Ed. Gredos, 1975; *II: Romanceros de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, ed. de Diego Catalán, con la colaboración de Alvaro Galmés, José Caso y María Josefa Canellada de Zamora Vicente, ibid., id., 1963 (no empleo el ciclo de la Condesa traidora).

repertorios posteriores, como, por ejemplo, el de Edmund de Chasca relativo al *Cantar de Mio Cid*[15] la cifra se incrementaría. Ahora bien, ¿lo haría en proporción tan sustancial como para hacer depender de esquemas formularios la aparición o la ausencia del vocativo en una determinada secuencia? Tengo casi la certeza de que la respuesta debe ser negativa, pero, naturalmente, hay que efectuar comprobaciones más detenidas. Téngase en cuenta, por otro lado, que, al menos en este punto, apenas se diferencian los tres tipos de romances que, por su origen, distinguía Menéndez Pelayo: en los primitivos o tradicionales hay 79 vocativos de dicha naturaleza sobre un total de 548, esto es, el 14,42%; entre los 165 vocativos de los romances refundidos, sólo 34, es decir, el 12,83%, están contenidos en fórmulas; y, por último, en los llamados juglarescos se da un 13,35% de vocativos en las condiciones apuntadas (67 de 502)[16].

Entrando ya en materia, me referiré en primer término a las diversas agrupaciones de palabras que pueden constituir un vocativo. Éstas son las combinaciones existentes en el romancero viejo (empleo también los tres primeros tomos del *Romancero tradicional* de Menéndez Pidal[17]):

1. Sustantivo común: **a.** «¡*Oh dioses!* ¿y qué es aquesto?» (A, 34.14a); **b.** «*Señor* [= Dios], si no nos visitas, - no se puede salvar» (A, 29.13); **c.** «Si, *señor*, dijera el Cid...»(P, 51.40a); **d.** «Mirad, *yernos*, que tratades (sic) - como a dueñas hijas-dalgo / mis hijas, puesque (sic) a vosotros - por mujeres las he dado» (P, 57.5-6); **e.** «Esa bofetada, *moro*, - fuérate muy bien vengada» (88[a].35); **f.** «¡Ay, *morica*, que mi alma - presa tienes en cadena!» (A, 21.18); **g.** «Di, *barquero*, tu embajada, - que oída te sería». (A, 27.13); **h.** «*Vaquerito, vaquerito*» - por la santa Trinidad, / que me niegues la mentira - y me digas la verdad...» (P. 135.19-20); **i.** «No lo hagas, *compañero* - no lo hagas por tu vida» (P, 140.5); **j.** «En hora buena vengas, *hombre*; - buena sea tu venida» (A, 26.15); **k.** «¡Arriba, *canes*, arriba! -¡qué rabia mala os mate! / en jueves matáis el puerco - y en viernes coméis la carne» (P, 124.1-2); **l.** «*Oh muerte!, ¿por qué no vienes - y llevas esta alma mía / de aqueste cuerpo mezquino, - pues se te agradecería?*» (R, I, «R», 9a.29-30); m. «Díme, *cuerpo*, ¿qué es del

---

[15] Cfr. Edmund de Chasca, *El arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»*, Madrid, Gredos, 2ª edic., 1972, especialmente las pp. 336-382.

[16] Tras detenido análisis, R. H. Weber, *op. cit.*, pp. 237-245, llega a conclusión semejante (cfr. especialmente la p. 244).

[17] A los citados en la n. 14 hay que añadir *III: Romances de tema odiseico, 1*, edición de Diego Catalán, con la colaboración de María Soledad de Andrés, Francisco Bustos, María Josefa Canellada de Zamora Vicente y José Caso, Madrid, Seminario Menéndez Pidal y Ed. Gredos, 1969, sólo para el romance del conde Dirlos.
Modifico la acentuación y en algunos casos la puntuación de la edición de Menéndez Pelayo. Aplico las siguientes abreviaturas: P = *Primavera y flor...*; A = *Apéndice* de Menéndez Pelayo; R = *Romancero tradicional de R.* Menéndez Pidal; "R" = romancero del rey Rodrigo; "B" = romancero de Bernardo de Carpio; "FG" = romancero del conde Fernán González; "S" = romancero de los Infantes de Salas o de Lara; p = romances primitivos; v = romances viejos (esta distinción no es pertinente más que para el *Romancero tradicional*, excepto para el romancero del rey Rodrigo y el romance del conde Dirlos, en los cuales no existe): en cada caso se especifican los números de romance y de verso separados por un punto. Las subclases nominales aparecen en cada sección ordenadas de la siguiente manera: divinidad, posición social, parentesco, étnicos (incluidos gentilicios y grupos religiosos), oficio y condición y apelativos personales, en los que reúno los que no pertenecen a ninguno de los tipos anteriores.

alma - do partiste compañía?» (A, 34.31); n. «*Galera*, la mi galera[,] - Dios te me guarde de mal...» (P. 153.10, *Cancionero de 1550* y siguientes y pl. s.).

2. Artículo determinado + sustantivo común: **a.** «A esto vengo yo, *el rey*, - a esta fue mi llegada» (P. 89.32); **b.** «Pláceme, *los castellanos*, - todo os lo quiero otorgar»)(P, 86.11); **c.** «Diésesmela tú, *el morico*, - que otorgada te sería» (P, 86.11); d. «Bien vengáis, *los mensajeros*, - secretos queráis estar» (P. 51.11); **e.** «Ven acá[,] *el pastorcito*, - si quieres tomar placer» (P, 145.6); **f.** «Yo soy ése, *la doncella*, - que vos andáis a buscar» (A. 42.68); **g.** «Dejédesle, *la justicia*,- o le queráis hacer mal» (P, 195.64).

3. Posesivo + sustantivo común: **a.** «¡Oh *mis hados*, y en tal punto -mostráis vuestra tiranía!» (A, 43.15); **b.** «Al arma, *mis caballeros*, -todo hombre, sus, al arma!» (P. 88a.56); **c.** «Apretámelas, *mi tío*, - con tocas de caminar» (P. 113.8); **d.** «¡Ay si os plugiese, *mis moros*, - que muero por vuestro amor» (P. 136a.10); **f.** «*Mi corazón*, - ¿quién os pudo así parar?» (A, 56.92); **g.** «*mis baños, huertas y ríos* - donde holgar me solía;/ ¿quién os ha de mí apartado - que jamás yo vos vería?» (A, 24.16-17).

4. Artículo determinado + posesivo + sustantivo común: **a.** «Calledes, *la mi señora*, - no queráis fablar lo tal» (A, 41.82); **b.** «Bien vengades, *los mis hijos*, - buena sea vuestra llegada» (R, II, «S», p. 1b.18); **c.** «¿qué os paresce, *los mis moros*? - En esto me aconsejad» (A, 13.23); **d.** «Tomalde, *la mi justicia*, - y llevédeslo ahorcar» (P. 195.58).

5. Sustantivo común + posesivo: **a.** «Blanca, (sic) sois, *señora mía*, - más que el rayo del sol» (P. 136.1); **b.** «...*hermano mío* - no te enojes de contar» (R, III, II.2., 83); **c.** «Encárgoos, *amigos míos*, - pues que sois tan esforçados, / que en llegando a la corte - del rei don Alonso el Casto, / que solo diez de vosotros - me vayan acompañando...» (P.R, «B»-p. 1d.6-8); **d.** «¿Qué lloras, *regalo mío*?» (P, 130-38); **e.** «¿Qué habéis, el conde Alarcos? - ¿por qué lloráis, *vida mía*, / que venís tan demudado - que cierto no os conocía?» (P, 163.123-124).

6. Artículo determinado + sustantivo común + posesivo: «¿Qué es aquesto, *el ayo mío*, - quien vos quisiera enojar?» (R, II, «S»-p, 1a.47).

7. Artículo determinado + sustantivo común + suboración de relativo: «Bien vengáis, *el cavallero*, - que venís por la montaña» (R, II, «S»-p, 6c.7).

8. Sustantivo común + complemento de nombre: **a.** «*Caballero de armas blancas*, - ¿si lo viste acá pasar?» (P. 185,12); **b.** «*Padre de toda mi alma*, - por la santa Trinidad, / que me queráis dar licencia - para al conde ir a encontrar» (P. 135.12); **c.** «¡*Oh muger de gran locura*, / nunca ovieras nacido, ni se viera tu figura...» (R, I, «R», 12.4b-5b); **d.** «Apartádvos, *gente de armas*. - todos me haced lugar» (P, 190. 163); **e.** «¡*Oh rueda de la fortuna*, - loco es quien ti fía» (A, 24.20); **f.** «Bien vengáis, *bien de mi vida*! (P. 163.122b).

9. Adjetivo calificativo + sustantivo común + complemento de nombre: **a.** «¡*Buen alcaide de Cañete*, mal consejo habéis tomado / en correr a Setenil, - hecho asaz bien excusado!» (P. 73a.1-2); **b.** «¡*Oh cruel hijo de Aquiles* - Nunca mal te merecí» (A, 32.1).

10. Adjetivo calificativo + sustantivo común: **a.** «Yo me estando en Valencia, - en Valencia la mayor, / *buen rey*, vi yo vuestra seña - y vuestro honrado pendón» (P. 60.1-2); **b.** «Yo os lo diré, *dulce esposa*, - estad atenta siquiera» (P. 131.5, Timoneda, *Rosa de amores*); **c.** «Calles, calles, *perro moro*, - si no darte he una bofetada» (P. 89.39); **d.** «¿Me dirías, *buena niña*, - cómo estás tan descuidada?» (P. 129.12).

11. Adjetivo calificativo + sustantivo común + adverbio + adjetivo calificativo: «*Alto rey muy poderoso*, - magnífico, singular, / yo suplico a vuestra Alteza - y a la corona real, / que me deis licencia luego, - y luego sin más tardar» (A, 42.9-11).

12. Artículo determinado + adjetivo calificativo + sustantivo común: «Hacerlo vos, *el buen rey*, - agora en mano está» (P. 69.54).

13. Posesivo + adjetivo calificativo + sustantivo común: **a.** «Aquesso, *mi buen señor*, - vuestra alteza lo causado» (R, «B»-v, 3.45); **b.** «sólo vos, *mi buen sobrino*, - os andáis de mí apartando» (R, I, «B»-v, 3.43); **c.** «O *mi leal amador*, - do la lealtad vivía, / no quiero vivir sin ti, - que el vivir muerte sería» (A, 34.33-34); **d.** «¿Qué es de ti, *mi nuevo amor*...?» (P. 98.11).

14. Adverbio + adjetivo calificativo + sustantivo común : «Yo soy, *muy alta señora*, - de España la noblecida» (P. 162.47).

15. Sustantivo común + adjetivo calificativo: **a.** «Aquí traígo, *reina mora*, - una cristiana muy linda» (P. 130.3); **b.** «¿Qué tienes, *hija querida*, - que no cesas de llorar» (P. 135.11); **c.** «Espera, *cristiano perro*, / que de esos presos que llevas - mi padre es el delantero» (P. 128.12); **d.** «Pídoos por Dios, *padre honrado*[un ermitaño], - respuesta me queráis dar» (P. 165.278); **e.** «calla, *hombre apocado*» (A, 36.20b); **e'.** «Ay por vos, *niño chiquito*[,] - vivo yo triste muriendo, / que vas a tierras ajenas - lueñes tierras conociendo» (A, 38.5-6); **f.** «Huélgate, *perro alevoso*, - pues sin razón te has venguado» (A, 10.8); **f'.** «¡*Macho rucio*, dijo el rey, - muermo te quiera matar!» (P. 69.50); **g.** «abráisme, *cuerpo garrido*» (P. 161.3b); **h.** «¡Oh *fortuna desdechada*, - que muy mal me has tratado!» (A, 42.117).

16. Sustantivo común + adverbio + adjetivo calificativo: **a.** «calléis, *madre muy amada*, / que mas vale un buen amigo - que no ser mal maridada» (P. 144.11b-12); **b.** «Oh ¡*moro tan esforzado*![,] - yo te quiero ahora rogar, (sic) / que quites tú el pendón, - que quites aquella señal» (P. 194.47-48); **c.** «Ay, *doncella muy amada*, - no me queráis vos llevar!» (A. 42.79).

17. Posesivo + sustantivo común + adverbio + adjetivo calificativo: «¡Oh *mi hijo muy amado*[,] - no me queráis maltratar, / que yo soy el vuestro padre, - por vos pasé tanto mal!» (A, 42.180-181).

18. Sustantivo común + posesivo + adverbio + adjetivo calificativo: «*Fijo mío muy amado*, - fijo mío Turián, / a tu querida Floreta - ordenamos de matar» (A, 41.142).

19. Artículo determinado + sustantivo común + adjetivo calificativo: **a.** «Date, date, capilludo, - a la casa de Granada. / -¡Ni por vos, *el moro perro*, - ni por la vuestra compaña!» (P. 89.57-58); **b.** «Dios te salve, *el hombre bueno*» (P, 147.15).

20. Sustantivo común + aposición: **a.** «Decidme, *señor infante*, - que dios vos quiera guardar, / si vos sois fijo del rey - o de infante natural» (A, 41.124); **b.** «Ya sabéis, rey *mi señor*, / como cuando el rey finara, hizo hacer juramento, / a cuantos allí se hallaban» (P. 40.17b-19a); **c.** «*Moricos*..., - los que ganáis mi soldada, / derribédesme a Baeza, - esa villa torreada» (P. 71.1-2).

21. Artículo determinado + sustantivo común + aposición: «Dejadme, *el conde mi tío*, - y no me tratéis tan mal» (A, 41.180).

22. Posesivo + sustantivo común + aposición: **a.** «Buenos días, *mi señor rey*» (R, I, «B»-v, 1c.32); **b.** «Vos sabeis, *mi señor primo*, - que hoy dentro en el palacio / yo y vuestro

primo Oliveros - andábamos paseando» (P, 177a.75-76); **c.** «Montesinos, Montesinos, - ¿qué facéis, *mi primo hermano*, / que según del modo os veo - vos estáis mal enojado?» (P. 177a.60-61); **d.** «A vos lo digo, mi tío, - *el buen viejo don Beltrane...*» (R, III, II.I.88).

23. Sustantivo común + complemento de nombre + aposición: **a.** «*Varones de gran estima, - los pequeños y de estado*, / si hay alguno entre vosotros - que en aquesto se haya hallado, / dígalo muy prontamente» (P. 48.27-29a); **b.** «*¡Oh descanso de mi vida, - reposos de mi pesar!* / ¿Quién vos dará tal licencia, - quién vos la osará dar?» (P, 178.90-91).

24. Adjetivo calificativo + sustantivo común + complemento de nombre + aposición: «*¡Oh noble marqués de Mantua, - mi señor tío carnal!* / ¿dónde estáis que no oís - mi doloroso quejar?» (P. 165.134-135).

25. Adjetivo calificativo + sustantivo común + aposición: «¡Oh *triste reina mi madre*, Dios te quier consolar, / que ya es quebrado el espejo - en que te solías mirar!» (P, 165-128).

26. Adverbio + adjetivo calificativo + sustantivo común + aposición: «*Muy ilustre señor padre*, - el mayor que hay en Castilla: / truxísteme a la corte - como hija muy querida...» (R, I, «R», 5.6).

27. Artículo determinado + posesivo + sustantivo común + aposición: «*...los mis moricos, / los que ganáis mi soldada*, / derribédesme a Baeza, esa villa torreada» (P. 71.1-2).

28. Sustantivo común + aposición + aposición: «*Moro alcaide, moro alcaide, - el de la velida barba*, / el rey te manda prender - por la pérdida de Alhama» (P. 84a.1-2).

29. Sustantivo común colectivo + adjetivo calificativo: «Oh *mundo desventurado*, nadie debe en ti fiar» (A, 49.20).

30. Posesivo + sustantivo común colectivo + adjetivo calificativo: «¡O esforçados caualleros! - *¡o mi compaña leale!* / ¡acuerde se os dexamos Francia, - nuestra tierra naturale!» (R, III, II.1.128-129).

31. Nombre propio: **a.** «Calles, calles, *Albayaldos*, - no digas la tal palabra» (P, 88[a],30); **b.** «No juguemos más, *Fajardo*, - ni tengamos más porfía» (P. 83.11); **c.** «¡Cuán traidor eres, *Marquillos*!» (P, 120.1a); **d.** «A las armas, Moriscote[,] - si las has en voluntad» (A, 29.1); **e.** «*Granada*, si tú quisieses, - contigo me casaria» (P. 78.9); **f.** «¡*Fortuna*, cuánto me sigues...!» (P. 98.9a).

32. Sustantivo designador de dignidad usado como nombre propio: «Dijo el rey : - Pláceme, *Cid* - y así lo otorgo yo» (P, 60.37).

33. Artículo determinado + nombre propio o (apodo): «Agora siento, *la Cava*, / mi corazón engañado» (R, «R», 4a.22).

34. Posesivo + nombre propio: «oh *mi Alhambra y Alijares.../../* ¿quién os ha de mí partado - que jamás yo vos vería?» (A, 24.15a, 17).

35. Nombre propio + posesivo: «¿Adónde me iré, mi señora? - ¿Adonde me iré, *Dios mío*?» (P, 161a.38).

36. Artículo determinado más sustantivo designador de dignidad usado como nombre propio: «Viejo que venís, *el Cid*, - viejo venís y florido» (P. 58.9).

37. Adjetivo calificativo + nombre propio: «*Santo Dios*, grande es mi culpa» (A,9.29).

38. Artículo determinado + adjetivo calificativo + nombre propio: «No te las daré yo, *el buen Cid*» (P. 31.10a).

39. Adjetivo calificativo más sustantivo designador de dignidad usado como nombre propio: «Entonces era novel, - agora soy mas crecido, / y usando, *buen Cid*, las armas, - me hecho (sic) tan atrevido» (P, 43.16-17).

40. Adjetivo calificativo + tratamiento + nombre propio: «[,] Oh *tirano don Rodrigo* - ¿Qué intolerable peccado (sic) / que te hicieron tus sobrinos - que tan mal los has tratado?» (A, 10.6-7).

41. Posesivo + adjetivo calificativo + nombre propio: **a.** «faced, *mi buen Dios*, justicia» (A, 7,19b); **b.** «Mira, *mi querida Cava*, - mira agora lo que te hablo» (R, «R», 4d.e); **c.** «Oh *mi alto Albayzín* - y *mi rica Alcaycería*, / ...¿quién os ha de mi apartado - que jamás yo vos vería?» (A, 24.14, 17).

42. Adjetivo calificativo + nombre propio + adjetivo calificativo: «Oh *alto Dios poderoso*, - justiciero y de verdad, / sobre mi muerte inocente - justicia quieras mostrar!» (P, 165. 125-126).

43. Tratamiento + nombre propio: «*¿Dónde os pondré yo, don Grifos*, - por hacer salvo mi honor? (P, 136a.23).

44. Tratamiento + nombre propio + complemento de nombre: «Oh *don Álvaro de Luna*, - cuán mal que me habías burlado!» (A, 17.5).

45. Tratamiento + nombre propio + aposición: «¡Maldito de ti, *don Orpas, - obispo de la mala andança*!» (R, I, «R», 6a.21).

46. Nombre propio + aposición: **a.** «Oh *Durandarte el galán*! /.../ ¿Dónde soy[s] todos vosotros? - ¿No me venís a ayudar?» (p. 165.110, 112); **b.** «¡Abenámar, Abenámar, - moro de la morería, / el día que tú naciste - grandes señales había!» (P. 78a.1-2); **c.** «*oh Granada la famosa*, - mi consuelo y alegría, /.../ ¿quién os ha de mí apartado - que jamás uo vos vería?» (A, 24,13,17); d. «*¡Antequera, villa mía*, - oh quién nunca te perdiera!» (A, 21.6).

47. Artículo determinado + nombre propio + aposición: «¿Qué hacéis, la Blanca-niña, - hija de padre traidor?» (P, 136.10).

48. Posesivo + adjetivo calificativo + nombre propio: «faced, *mi buen Dios*, justicia» (A, 7.18b).

49. Nombre propio como aposición en construcción unimembre[18]: **a.** «Afuera, *Pedro Bermúdez*, - no me revolváis quistión» (P, 60.23); **b.** «A ti, *señor Dios*, me quejo - de tan gran desaguisado» (P,27.17); **c.** «Soy contento, *el conde Dirlos*, - y tomad este mi guante» (R, III, II.1.550); **d.** «¡Ay *mi señora Floreta*, - ay, mandadme personar!» (A, 41.183); **e.** «¿Qu'es de ti, *el mi conde Claros*?» (A, 56.102); **f.** «Si duermes, *buen rey Ro-*

[18] La distinción entre aposiciones unimembres y bimembres la tomo de don Rafael Lapesa. Por otra parte, he de avisar que muchos de los ejemplos recolectados en esta sección podrían encontrar acogida también en los que presentan el grupo "sustantivo común + aposición". He de reconocer, por cierto, que todos los apartados en que aparece el término aposición introducen cierta heterogeneidad en la clasificación, que se aparta así del criterio puramente morfológico que he pretendido seguir en la enumeración de los componentes de cada secuencia con función de vocativo.

drigo, - despierta por cortesía» (*R*, «R», 8.10, var. Floresta 1608); **f'.** «*Buen conde Fernán González*, - mucho sois desmesurado, / si no fuera por las treguas - que los monjes nos han dado, / la cabeça de los ombros - yo vos la oviera quitado» (R, II, «FG»-p, 1b.19-21); **g.** «Oh *buen rey Henrique honrado*, / Dios te dará galardón / por el bien que has causado / en apartar deste mundo - a un tan cruel tirano» (A, 15.9b-11); **h.** «¡*Mi buen señor Durandarte*, - Dios perdone la tu alma» (P, 182.23); **h'** «¡*Hijo Gonçalo Gonçález*, - de lo que más me pesava / es de lo que sentirá - vuestra madre doña Sancha!» (R, II, «S»-v, 1.28-29); **i.** «Tornad acá, *hijo Gaiferos*, - pues que me tenéis por padre» (P, 173.84); **j.** «¡Oh *mi primo Montesinos*! - ¡Infante don Merián / ¡Deshecha es la compañía - en que solíamos andar!» (P, 164.104-105); **k.** «Alabarte, *moro Abdalla*, - poco te aprovecharía» (P, 32.15); **l** «Id vos, *capitán Vanegas*, - porque venga más honrada» (p, 71.7); **m.** "En verdad, amigo Albertos, - no tengo de eso pavor" (P. 136a.18); **n.** «*Madre España*, ¡ay de ti!, - en el mundo tan nombrada, / de las partidas la mejor, - la mejor y más ufana» (*R*, «R», 6a.8-9) .

50. Nombre propio o equivalente como aposición de otro sustantivo en construcción unimenbre, acompañado de aposición dependiente de él: **a.** «¡*Oh Ruy Velázquez traidor - el mayor que ser podría*: / ¿A tus sobrinos infantes - a la muerte los traías?» (P, 21.25-26); **b.** «*Nuño Vero, Nuño Vero, - buen caballero probado*, / hinquedes la lanza en tierra - y arrendedes el caballo» (P, 168.1-2); **b'.** «Yo lo creo bien, *Vellido - el Dolfos, mi buen criado*» (P, 46.23); **c.** «Rey Rodrigo, *rey Rodrigo, - mi buen señor natural*, / sé que estáis muy alcançado - de moneda y de cabal» (R, I, «R», 7.10-11); **d.** «Gonzalo mío - *Bustos, bien de mi cuidado*, / ¿qué es del animosos pecho - y aquel esfuerzo sobrado / con que al mundo resistís - a pesar del rudo hado?...» (A, 10.11-13); **e.** «*Rey don Sancho, rey don Sancho, - mi hermano y mi señor*, / cuando yo era pequeña, - prometístesme un don» (P. 39.12-13); **f.** «Ah, *mi señor Floriseo, - amador de la bondad*, / y qué triste es la partida - para mí de gran pesar» (A, 42.36-37); **g.** «¡Oh *mi hija Guiomar, - espejo de mi mirar*! /.../ ¿Quién vos dará tal licencia, - quién vos la osará dar?» (P, 178.89, 91).

51. Grupo tratamiento + nombre propio como aposición en construcción unimenbre: **a.** «*Rey don Sancho*, rey don Sancho, - ya que apuntan las barbas, / quien te las vido nacer, - no te las verá logradas» (P, 40.1-2); **b.** «Vete, *el rey don Fernando*, - non querrás aquí envernar» (A, 23.7); **c.** «Ay *compadre don Beltrán* - mal nos va en esta batalla» (A, 50.4).

52. Adjetivo calificativo: «¿Cómo te abriré, *mezquina*, - que no sé quién te serás?» (P, 132.5).

53. Posesivo + adjetivo calificativo: «Buenos días, mi señor rey. - Buenos los tengas, *mi amada*.» (R, I, «b»-v, 1c.32).

54. Adjetivo calificativo + complemento de nombre: «¿Dónde vas, el caballero? - ¿Dónde vas, *triste de ti*?» (A, 37.3).

55. Adjetivo calificativo + complemento de nombre + suboración de relativo: «Oh triste del caballero - *que tal dama pierde aquí*!» (A, 37.8).

56. Artículo determinado + adjetivo calificativo + adverbio + adjetivo calificativo: «*La bella mal maridada*, - de las lindas que yo vi, / véote tan triste enojada; - la verdad díla tú a mi» (P, 142.1-2).

57. Artículo determinado + posesivo + aposición: «Afuera, afuera, *los míos*, - los de a pie y de a caballo, / pues de aquella torre mocha - una vira me han tirado» (P, 37.14-15).

58. Artículo determinado + posesivo + numeral + aposición: «Aquí, aquí *los mis dozientos, - los que comedes mi pan,* / que oy era venido el día - que honra avemos de ganar» (R, I, «B»-p, 1a.27-28).

59. Pronombre personal: «dadnos nuestro rey, *vosotros*, - y con buena bendición» (P, 38-28).

Para terminar esta clasificación, debo señalar la considerable complejidad a que se puede llegar en cuanto al uso de la coordinación y la yuxtaposición de elementos[19].

Si comparamos esta tipología con la que se obtiene al realizar una operación semejante con la antología de la lírica popular compilada por Sánchez Romeralo[20], podremos observar diferencias importantes entre ambas manifestaciones de la poesía tradicional. Las subclases nominales o las agrupaciones de palabras existentes en aquélla que no se dan en el romancero son las siguientes:

Sustantivo común de animal en aumentativo (482.3); sustantivo común de animal en diminutivo (381.1); sustantivo común de cosa en diminutivo (346.1). Artículo determinado + sustantivo común de cosa (199.2); artículo determinado + sustantivo común abstracto (572.2). Artículo determinado + posesivo + sustantivo de cosa (404.1). Sustantivo común de oficio o condición en diminutivo + posesivo (407.1). Sustantivo común designador de dignidad + complemento de nombre construido como superlativo semítico (516.3); sustantivo común de oficio o condición + complemento de nombre (102.5-6); sustantivo común de persona en diminutivo + complemento de nombre (104.2); sustantivo común de animal en diminutivo + complemento de nombre (116.1); sustantivo común abstracto + complemento de nombre (559.1); sustantivo común + complemento de nombre introducido por preposición que no es *«de»* (116.2); sustantivo común designador de dignidad + complemento de nombre sustantivado (405.2); sustantivo común de persona en diminutivo + complemento de nombre sustantivado (161.1). Sustantivo común abstracto + posesivo + adjetivo calificativo (552.2). Adjetivo calificativo + sustantivo común abstracto (138.1). Sustantivo común de oficio o condición en diminutivo + adjetivo calificativo (535.1); sustantivo común de animal + adjetivo calificativo (511.3); sustantivo común de animal en diminutivo + adjetivo calificativo (511.2); sustantivo común de cosa + adjetivo calificativo (358.1). Posesivo + sustantivo común de cosa + adjetivo calificativo (5.1). Sustantivo común de cosa + adverbio + adjetivo calificativo (529.3); Sustantivo común de animal en diminutivo + suboración de relativo (321.1); sustantivo común de cosa + suboración de relativo (198.1). sustantivo común de persona + suboración de relativo sustantivada (21.3). Sustantivo común de oficio o condición en diminutivo + aposicion (265.1).

Nombre propio de cosa (256.1). Artículo determinado + nombre propio sin formar apodo (372.1). Tratamiento + sustantivo indicador de dignidad (493.1). Nombre propio en diminutivo + aposición (250.1). Sustantivo común de parentesco + nombre propio en aposición (113.2). Sustantivo común de persona + nombre propio en aposición (314.1);

---

[19] Vid., p. e., P, 102 a.1, 102b.1, 165.100, 171.26, 189.160; A, 8.34, 24.13-17; R, III,II.1.608-609.

[20] Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 391-507.

sustantivo común designador de dignidad + nombre propio en aposición + nombre propio en aposición a éste (221.1).

Artículo determinado + complemento de nombre (221.1).

Adjetivo calificativo + posesivo (322.2). Adjetivo calificativo + suboración de relativo (198.7). Adjetivo calificativo + aposición (100.3).

Por el contrario, se dan en el romancero y no tienen cabida en la llamada lírica popular estas otras secuencias (cito por el número y la letra correspondientes a la clasificación efectuada más arriba):

1 (a, b, e, f), 2 (b, c, d, e, g), 3 (a, d, g), 4 (a, c, d), 5 (a, c, d, e) 6, 7, 8, (b, e, f), 9, 10 (b, c), 11, 12, 13, 14, 15 (a, b, c, d, e, f, f', h), 16, 17, 18, 19, 20c, 21a, 22 (a, b, c, d), 23 (a, b), 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31 (b, d, e, f), 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46 (a, c, d), 47, 48, 49, 50, 51 (b, c), 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59.

Tengo que dejar para mejor ocasión el examen detenido de las semejanzas y diferencias en el uso del vocativo entre estos subgéneros poéticos orales, pero ya a primera vista se observan ciertas distinciones que no será ocioso subrayar. En primer término, hay gran número de combinaciones sintagmáticas empleadas por los romances que no hallan hueco en la poesía lírica y viceversa, es decir, desde el punto de vista puramente formal, en cuanto a la lengua, quizá se pudiera llegar a la caracterización de dos variedades diafásicas bastante definidas la una con respecto a la otra. En segundo lugar, la lírica tradicional ofrece una variedad mucho mayor en los empleos del diminutivo, lo cual, a la espera de datos sobre la frecuencia, no hace sino confirmar su carácter más acendradamente afectivo. Además, si convenimos en que el vocativo supone ineludiblemente una personificación del ser al que se dirige, caso de que no sea persona, la gama de sustantivos designadores de realidades no humanas susceptibles de tal utilización en la lírica popular sugiere que ésta lleva más adelante el proceso. Por último , es de destacar que, dentro del campo de los apelativos personales, los romances abarcan mayor número de subtipos, de donde se deduce la mayor riqueza de matices de la realidad externa al autor que se transmite en ellos. En efecto, según autores como Levinson y Bean[21], los vocativos, al menos en las sociedades tradicionales, quedan circunscritos a los sustantivos comunes de parentesco y posición social[22], además de nombres propios y pronombres personales; ello se cumple en la lírica tradicional, no en los romances, aun cuando las otras subclases nominales tienen menores niveles de uso. Lo mismo se puede afirmar de los nombres propios; aparecen en porcentaje mucho menor (casi el 10%), sobre todo en los romances históricos.

En lo que hace a otros fenómenos concomitantes con la aparición del vocativo, hay que señalar la escasa importancia que muestran la duplicación del término nuclear[23] y la

---

[21] Cfr. Levinson, *op. cit.*, p. 70; y Susan S. Bean, *Simbolic and Pragmatic Semantics. A Kannada System of Address*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1978, pp. 63-33 y 99-105, con interesantes observaciones sobre la formación y el funcionamiento del vocativo en una lengua "primitiva".

[22] Son estos tipos los que presenta características más cercanas a una terminología dentro de los sustantivos comunes de persona.

[23] Considero que hay duplicación del lexema correspondiente al término nuclear, incluso si la segunda aparición de aquél se da en el seno de una estructura amplificada: "Bien vengáis vos, el prior, - *el buen prior de Sant Juan*" (P, 69a.10). Sobre el uso de la repetición en el romancero, vid. Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*

presencia de una interjección delante de él. De acuerdo con los textos recogidos por Wolf y Hofmann, se da la reiteración en 47 casos (3,57%), pero, al contrario de lo que ocurría con las fórmulas, la reduplicación del apóstrofe si se puede utilizar para establecer ciertas distinciones entre las diversas clases de romances a que se refiere Menéndez Pelayo: los primitivos, con 26 casos (4,74%), y los refundidos, con 11 (4,15%), parecen comportarse de manera similar, frente a los juglarescos, que sólo presentan 15 ejemplos (2,99%) de vocativos duplicados. Sin embargo, para lograr mayor seguridad en las conclusiones, se hace indispensable un estudio estadístico más detenido que nos haga saber el grado de significación de todos estos datos.

Tampoco el uso de la interjección *oh* (mucho menos el de sus competidoras *ay* y *ah*, que se mantienen en cantidades despreciables) alcanza grandes proporciones, quizá consecuencia de que el vocativo por sí solo marque suficientemente el énfasis requerido por la situación en que se pronuncia la frase en que está inserto[24]. Nuevamente hay divergencias entre los tipos romancescos de que habla Menéndez Pelayo a propósito de la *Antología de* Wolf y Hofmann en cuanto al empleo de *oh*: en los primitivos, 6 apariciones (1,09%); en los refundidos, 8 (3,02%); y 33 en los juglarescos (6,57%). Hay demasiadas diferencias entre los distintos porcentajes para atribuirles significación precisa; es necesario nuevamente un análisis estadístico hecho con métodos más refinados.

El estudio de las variantes[25], dentro de la cuestión que estoy examinando, puede

---

(hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia. Madrid, Espasa-Calpe, 1953, I, pp. 78-80; Orest R. Ochrymowycz, *Aspects of Oral Style in the romances Juglarescos of the Carolingian Cycle*, Iowa City, The University of Iowa, 1975, pp. 103-115; id., "Some Observations on Formulaic diction, Twinning and Enjambement in the Traditional Poetry of Spain", en *El romancero hoy: Poética. Segundo coloquio Internacional*. Edición a cargo de Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo..., Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal y Ed. Gredos, 1979, pp. 168-161; Mercedes Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976, pp. 23-90; id., "Un rasgo estilístico del romancero y de la lírica popular", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXI (1972), pp. 79-94; Giuseppe di Stefano, *El Romancero*, Madrid, Narcea, 1983, pp. 30-31.

[24] La escasez que atestiguo está de acuerdo con los hechos latinos (cfr. Kühner y Stegmann, *op. cit.*, pp. 256 y 274; Hofmann y Szantyr, *op. cit.*, p. 25; y Tovar, *op. cit.*, p. 23)

[25] No desconozco los peligros de estudiar aisladamente cada versión como poema independiente y tratar, consecuentemente, las variantes como ejemplos conclusos en sí mismos (cfr., p. e., Paul Bénichou, "Al margen del Coloquio sobre el Romancero tradicional (Carta a D. Catalán)", en *El romancero en la tradición oral moderna. Primer Coloquio Internacional*, edición a cargo de Diego Catalán y de Samuel Armistead con la colaboración de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal y Ed. Gredos, 1973, p. 300), pero creo que ese riesgo queda bastante disminuido en un estudio lingüístico que, por ahora, no pretende la fijación de una cronología segura; además, es, en todo caso, indispensable como paso previo para aventuras de mayor empeño. A partir de ahí, se prodrán intentar análisis semejantes al realizado por Diego Catalán a propósito del romance de Espinelo en "El romancero medieval", en AA.VV., *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1984, pp. 451-489, en el que se determina la cronología relativa de diferentes versiones de un romance a partir de rasgos formales, la asonancia y la estructura estrófica o paralelística (cfr. pp. 464-466). Sobre la cuestión de las variantes en general, vid. Ramón Menéndez Pidal, "Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método", en *Obras completas de R. Menéndez Pidal. XI: Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 217-323; Manuel Alvar, "Transmisión lingüística en los romanceros antiguos", *Prohemio*, III, 2 (1972), pp. 197-199 (este estudio aparece reproducido en *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*. Barcelona, Planeta, 2ª edic. 1974; el pasaje mencionado se encuentra en las pp. 311-313); Diego Catalán, "El romance tradicional, un sistema abierto", en *El romancero en la tradición oral moderna...*, pp. 181-205; Giuseppe Di Stefano, *op. cit.*, p. 16..

ofrecer motivo para alguna reflexión de interés. Adelantaré que es difícil descubrir una línea clara de evolución entre las diversas compilaciones, lo cual, por otra parte, era de esperar, dadas las condiciones en que se desarrolla la transmisión de los romances en el siglo XVI. Así, por ejemplo, hay una serie de cambios consistentes en la eliminación de los determinantes, como en «Digádesme tú, cavallero, ¿cómo era vuestra gracia?» (pliego suelto de Praga, IX, 8), frente a «Dígasme tú, el cavallero, ¿cómo era la tu gracia?» (*Cancionero s.a.*, 8); obsérvese de paso cómo no siempre los pliegos sueltos ofrecen la modalidad lingüísticamente más conservadora, pues, además, ha suprimido el posesivo con artículo. La misma transformación se comprueba en «No lloredes vos, condessa, de mi partida no hayays pesare» (versión de los pliegos sueltos c. 1520, 1538 y 1611, los *Cancioneros s.a., de 1550 y 1555* y las *Silvas* de 1550 y 1561) confrontado con «No lloreys vos la condessa...» (pliego suelto de 1564, v. 41 en las dos versiones), donde el pliego es el más arcaizante, o en «Ruego yo, cavallero, que quieras escuchare» (*Cancioneros* y pliego suelto de 1564), al lado de «Ruego te, el cavallero...» (pliegos sueltos c. 1510, 1538 y 1611 y las *Silvas*, v. 353): el pliego de 1564 es ahora el más innovador y no los restantes, que lo habían sido en el caso anterior.

La eliminación también afecta al llamado tradicionalmente «complemento de nombre», sea cual sea su valor determinativo: junto a «Caballeros de alta sangre , por mis hijos queráis mirar» (*Primavera*, 104.62, de acuerdo con *Cancioneros s.a. y de 1550* y *Silva primera*), hay «Caballeros[,] por mis hijos ruego os que queráis mirar» (Timoneda, *Rosa española*).

Otra posibilidad es la sustitución del actualizador por un calificativo, construcción que, al contrario de la reemplazada, sí es admitida por la lengua actual; es lo que se da en «Esso que dezís, buen rey, véolo mal aliñado» (*Cancioneros s.a., de 1550 y 1555*, «Castellanos y leoneses...», 1b.24), en lugar de «Esso que dezís, el rey...» (*Silva primera*, de 1550).

Se produce también el cambio en el orden de palabras, con pérdida en la intensidad de la determinación, pero no en el énfasis apelativo: a «Apeáos vos, mi hijo, besaréis al rey la mano» (*Primavera*, 29.25, basado en *Cancioneros s.a. y de 1550*) sucede «Apeáos vos, hijo mío...» (*Silva primera*). Pueden superponerse los dos procedimientos anteriores, tal como pasa en «ruega por mí, el hermitaño, porque acabe bien mi vida» («La penitencia de don Rodrigo», v. 48, en varios pliegos sueltos del XVI, *Cancioneros de 1550 y 1555* y la *Silva primera*), que se convierte en «rogad por mí, hombre santo...» en la versión de Timoneda, *Rosa española*, la *Silva de Mendaño* y la *Floresta de varios romances*.

Más raro es que el actualizador sea suplantado por un sustantivo en aposición: «Levantaos, mi marido, no es tiempo de estar echado» («Libertad de Fernán González», v. 29, según pliego suelto de Praga, XLIV, y *Cancionero* de 1550) pasa a ser «Levantaos, señor marido...» en Timoneda, aunque también hay omisión del actualizador (cfr. *Silva segunda y Cancionero de 1570*).

Puede llegarse a la eliminación total del sintagma nominal. Véase, por ejemplo, «Diésesmela tú, el morico, que otorgada te sería» (*Primavera*, 86.11, conforme a *Cancioneros s.a. y de 1550* y *Silva primera*), que, en Timoneda, aparece como «Muéstramela, dijo el rey, que otorgada te sería».

Finalmente, la tendencia a la simplificación se manifiesta también en los calificativos: de «Yo te la daré, buen rey, si me otorgares la vida» (*Primavera*, 86.10) se llega a la versión de Timoneda: "Yo te la daré, señor...".

¿Se puede obtener del estudio de los diferentes métodos que sirven para reducir los determinantes y modificadores nominales alguna conclusión sobre la forma de proceder de los antólogos o sobre la modalidad lingüística a la que se sentían más cercanos? Prescindiendo de los argumentos «ex silentio» (esto es, los que derivarían de la inexistencia de pasaje correspondiente en una de las versiones) y de la evolución de los calificativos (que no son significativos para mis fines por conservarse en la lengua de hoy), el registro de todos los ejemplos de variación que he recogido lleva a los siguientes resultados.

Normalmente, los pliegos sueltos ofrecen, efectivamente, la lengua más arcaizante, pero en dos de diez casos (*Primavera*, 42.16; «Conde Dirlos», v. 221) no es así. Timoneda moderniza más que los *Cancioneros s.a. y de1550* y la *Silva* de este mismo año (once ejemplos muestran ese sentido en la transmisión, aunque tres ofrecen justamente el contrario); ésta es menos conservadora que aquéllos, como lo confirma en siete ocasiones, pero no se comporta de esa manera en otras cinco (*Primavera*, 30.15, 85.10 y 195.14, y "Castellanos y leoneses, 1b.19 (cfr. 1c.19) y 1b.24). Por último, la *Floresta* de 1608 y Escobar (*Romancero del Cid*, Lisboa, 1605) deberían usar una lengua más evolucionada que las colecciones anteriores; ello no es cierto en lo que hace a *Primavera*, 30a.26 (cfr. 30b.37), 46.4, 55.40, 165.219, 175.55 y 195.14. Además, si, aunque apuradamente, la *Floresta* presenta un número mayor de casos de formas más evolucionadas (tres contra dos pertenecientes a una línea claramente arcaizante), sorprende que todos los casos ofrecidos por Escobar, tres en total, correspondan a la tendencia conservadora. En resumen: si bien los datos atingentes a los pliegos sueltos parecen bien establecidos, las relaciones lingüísticas entres las otras fuentes del romancero quinientista, a la luz del ejemplo aislado del vocativo, no resultan muy fáciles de averiguar. El gran problema sigue siendo cómo actuaba la tradición oral en el siglo XVI; para resolverlo, como nos recuerda Jesús Antonio Cid[26], no nos basta lo que sabemos sobre el desarrollo de esa misma tradición en la actualidad.

---

[26] Vid. Jesús Antonio Cid, "Semiótica y diacronía del "discurso" en el Romancero tradicional: «Belardos y Valdovinos», «El Cid pide parias al moro»", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXVII (1982), p. 84. A pesar de lo que manifesté en la exposición oral, quizá sea posible llegar a establecer una cronología y una distribución espacial de las versiones recogidas por los editores del XVI, pero un elemento como el vocativo, como bastantes de naturaleza sintáctica, no es de los más útiles en esa tarea por tratarse de un fenómeno de los que Braudel llama de "larga duración"; los rasgos gráfico-fonéticos y los léxicos resultan más apropiados, en principio, para ese trabajo, como se puede ver en Alvar, art. cit., pp. 199-219 (cfr. id., *op. cit.*, pp. 314-336); vid., igualmente, la bibliografía citada en la n. 37. Hay, con todo, opiniones escépticas: "La distinción de diacrónico y sincrónico en nuestro campo es muy relativa. Es difícil hablar de diacronía cuando no hay cronología, y no la tenemos para las variantes y los tipos de versiones, o la tenemos muy incierta, pues lo que recogemos como moderno puede ser muy antiguo, y sólo trabajamos sobre probabilidades. Y es más difícil aún que haya sincronía verdadera, cuando en cada versión se combinan elementos de varios tiempos, a menudo mal integrados unos a otros." (Bénichou, loc. cit., p. 300). Con respecto a todo ello, cfr. Rafael Lapesa, "La lengua de la poesía épica en los cantares de gesta y en el Romancero viejo", *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971, p. 14.

Dos observaciones finales sobre la colocación, como había anunciado. En cuanto a la posición que ocupa el vocativo en el verso, aceptando desde un principio la teoría que sitúa su medida en dieciséis sílabas, aunque ello no sea estrictamente indispensable para mi propósito actual, es abrumador el dominio de los sustantivos que, en esta función, están colocados en posición final del primer hemistiquio: casi alcanzan las tres cuartas partes del total, y el fenómeno esta especialmente acentuado en los romances históricos y carolingios. Este hecho, la hegemonía de la posición final del primer hemistiquio (o del verso suelto, si se prefiere así), nos indica claramente que el empleo de este instrumento lingüístico no está relacionado, al menos a primera vista, con la búsqueda de la asonancia. Otra cosa es lo que toca a la medida del verso, pues, muy probablemente, la presencia del vocativo estará ligada a factores de orden rítmico que hoy están fuera de mis objetivos.

En lo referente a la colocación del vocativo dentro de la secuencia oracional, debo empezar por una advertencia: el lugar que muy pocas veces está ocupado por el vocativo es la posición inicial de frase. En lo demás, la cuestión se complica bastante. Dejando a un lado los problemas que puede plantear la distinción entre las posiciones medial y final, dada la sintaxis suelta propia del romancero, parece existir cierto equilibrio entre los diversos órdenes de palabras, con cierta inclinación a que el vocativo se sitúe al final de la cláusula[27]. Así, los pocos casos de variación entre los diferentes textos que nos han legado los editores del XVI muestran cierta proclividad a que el vocativo pase a ocupar el último lugar dentro de la proposición: «Más os valiera, sobrino, de las damas no curar» (*Cancionero general* de 1511) deviene en «Yo vos lo dije, sobrino, que vos dejázedes de amar» (*Silva primera* de 1550); «Que tales palabras, tío, no las puedo comportar» (*Cancionero s.a. y de 1550*) ha dado «Calledes por Dios, mi tío, no me queráis enojar» (*Floresta*). Hay algún ejemplo de la evolución opuesta: el verso «agora que soy crecida, otórgamelo, señor» (*Primavera*, 39.14, de acuerdo con la *Silva segunda*, también de 1550) es editado por Timoneda en su Rosa española como «agora que soy crecida, señor, otorgádmelo».

Hasta aquí mi reflexión de hoy. Lo único que he pretendido ha sido, más que solucionar, plantear las cuestiones que pueden suscitarse a partir del tratamiento que recibe el vocativo en las distintas versiones que nos han llegado a través de las colecciones publicadas en el siglo XVI y llamar la atención sobre algunas peculiaridades de la lengua del romancero viejo que sean susceptibles de encuadrarse posteriormente en una visión más amplia.

[27] Cfr., para los antecedentes latinos, Kühner y Stegmann, *op. cit.*, p. 256; Hofmann y Szantyr, *op. cit.*, pp. 24 y 300; y Tovar, *op. cit.*, p. 23.

Estrategias dramáticas al servicio de un punto de vista político: el romance «Quéxome de vos, el rey»

Pere Ferré

A Giuseppe Di Stefano

Ya Antonio de Herrera había señalado que «en todas las naciones hubo el uso de la poesía y el cantar las cosas luego que sucedía, y en la española, (...) se acostumbró mucho»[1].

Me propongo hablar precisamente de un tema romancístico cuya redacción se hizo muy cerca del suceso histórico que la motivó. Me refiero al romance «Quéxome de vos el rey», en cuyo texto se resumen, con enorme precisión, informaciones relacionadas con la muerte del Duque de Braganza, D. Fernando, ordenada por D. Juan II de Portugal, en 1483, y que se efectuó, en Évora, el 28 de agosto de 1484.

De sumo interés es el romance por su historicidad, empero, y a la vez, por el punto de vista político que sobresale del mismo. De este modo procuraré, por una parte, muy brevemente, mostrar la coincidencia entre las informaciones suministradas y los hechos históricos y, por otra, probar que el punto de vista político (la defensa del Braganza con las consecuentes acusaciones al rey) se ve eficientemente reforzado por el tipo de estructura, llamémosla así, en que asientan las quejas de la duquesa.

Recordemos el texto:

> Quexo me de vos el rey
> por auer credito dado
> del buen duque mi marido
> lo que le fue leuantado
> mandaste me lo prender

1. Antonio de Herrera, *Discurso sobre las Historias e historiadores españoles*, en *Discursos morales, políticos e históricos*, Madrid, 1804, p. 36 apud Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, I, 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1968, p. 303.

no siendo en nada culpado
mal lo heziste señor
mal fuiste aconsejado
que nunca os hizo aleue
para ser tan maltratado
antes os siruio mezquina
poniendo por vos su estado
siempre vino a vuestras cortes
por cumplir vuestro mandado
no lo hiziera señor
si en algo os ouiera errado
que gente y armas tenia
para darse a buen recaudo
mas vino como inocente
qu'estaua de aquel pecado
vos no mirando justicia
aueys me lo degollado
no lloro tanto su muerte
como vello deshonrrado
con vn pregon que dezia
lo por el nunca pensado
murio por culpas agenas
injustamente juzgado,
el gano por ello gloria
yo para siempre cuydado
y en prisiones muy esquiuas
en que vos me aueys echado
con vna hija que tengo
que otro bien no me ha quedado
que tres hijos que tenia
aueys me los apartado
el vno es muerto en Castilla
el otro desheredado
el otro tiene su ama
no espero de verlo criado
por el qual pueden dezir
ynocente desdichado
y pido de vos emienda
rey señor primo y hermano
a la justicia de dios
de hecho tan mal mirado
por verme a mi con vengança
y a el sin culpa desculpado. [2]

[2] Cito por la edición de Antonio Rodríguez-Moñino del *Cancionero de romances* de Amberes de 1550 (Madrid, Editorial Castalia, 1967, p. 241).

Como sabemos, cualquier texto es portador de un mensaje. Del mismo modo, un texto histórico o historiográfico intentará vehicular una información. Ahora bien, en ese deseo de comunicar hay que distinguir los referentes de su discurso de la manipulación que se haga de los mismos: por ello, creo necesario separar el mensaje informativo del mensaje indicativo que lo componen[3].

A. El mensaje informativo

Al leer este romance nos damos facilmente cuenta de la presencia de una serie de informaciones totalmente históricas que, siguiendo la cronología de los hechos, resumiré.

D. Fernando estuvo efectivamente presente en las cortes de Évora, en 1481[4]; acompañó al príncipe D. Alfonso, en 1483, en un viaje de Moura a Évora, ciudad en la que se encontraba el rey, pese a los consejos de sus partidarios que, temiendo por su seguridad, le desaconsejaron dicha acción[5]; una vez llegado a la corte fué aprisionado por orden del rey el 29 de mayo de 1483[6], siendo, posteriormente, condenado por crimen de traición ante un tribunal constituído por cinco jueces, doce hidalgos y dos ciudadanos[7]. En 1484, después del «espantoso pregam»[8], que decía: «Iustiça que manda fazer el Rey nosso senhor; manda degolar dom Fernando, Duque que foy de Bragança, por trayção, e perdição de seus Reynos»[9], fué decapitado.

---

[3] Para esta dicotomía me baso en las categorías presentadas por Georges Vignaux ("Le discours argumenté écrit: "La femme a le coeur plus tendre que l'homme", *Communications*, XX, 1973, pp. 101-159) de dos tipos de resumen, a saber: el resumen informativo ("qui est la version condensée mais fidèle du texte ou du document auquel il se rapporte") y el resumen indicativo ("qui a pour fonction de signaler ou de mettre en évidence le thème principal ou les thèmes importants du texte").

[4] Cfr., sobre las Cortes de Évora, Garcia de Resende, *Crónica de dom João II e Miscelânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973, pp. 32-33 y D. António Caetano de Sousa, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, V, Coimbra, Atlântida Livraria Editora, Lda., 1948, pp. 246-248.

[5] Escribe D. António Caetano de Sousa (*op. cit.*, p. 253): "Concluido finalmente o importante negocio de se acabarem as Terçarias a 24 de Mayo de 1483, se entregou o Principe D. Affonso aos Procuradores delRey seu pay pela Infante D. Brites sua avô, e ao mesmo tempo se entregou aos Embaixadores de Castella a Infante D. Isabel, e sahindo de Praça de Moura o Principe, foy à Cidade de Evora, de donde El Rey o sahio a receber hum grande espaço fóra da Cidade; mas naõ pode o grande gosto de o ver serenarlhe a ira, que tinha concebido contra o Duque, que alli pudera prender, se o naõ guardasse para melhor occasiaõ, ainda que para esta tinha prevenido em segredo gente armada. No caminho recebeo o Duque muitos avisos de seus irmãos, e outras pessoas, prevenindo-o, que naõ entrasse na Corte, e se refere, que como foy taõ espalhada esta noticia, teve della parte El Rey; porém o Duque com grande constancia nao fez caso de tantas advertencias, porque como estava innocente, desprezou a cautela".

[6] Cfr. Garcia de Resende, *op. cit.*, pp. 58-63.

[7] Cfr. Humberto Baquero Moreno, "A conspiração contra D. João II: o julgamento do Duque de Bragança", *Arquivos do Centro Cultural Português*, II, 1970, pp. 47-103.

[8] Ruy de Pina, *Croniqua del rey Dom Joham II*, Coimbra, Atlântida Editora Lda., 1950, p. 50.

[9] Garcia de Resende, *op. cit.*, pp. 69-70.

Asimismo tuvo este duque cuatro hijos, D. Felipe, D. Jaime, D. Dionís y Doña Margarita[10], habiendo huído los tres varones a Castilla[11]. El primero murió envenenado[12]; el segundo, que por el fallecimiento de D. Felipe quedaría como titular de esta casa señorial portuguesa, fué desheredado[13]; el tercero, de muy tierna edad (nació en 1481), según palabras de D. Antonio Caetano de Sousa, recibió la protección de la Reina Católica, quien «con especial afecto cuidou dos seus interesses»[14]. Doña Margarita «que sem estado faleceu na flor da idade»[15] se quedó en Portugal con su madre.

Por fin, hasta el mismo verso en el que Doña Isabel, duquesa de Braganza, llama al rey «primo y hermano» se basa en un auténtico parentesco, al ser cuñada de D. Juan II e hija de D. Fernando, duque de Viseu y de Beja, hermano de Alfonso V de Portugal.

B. El mensaje indicativo

En 1976, Giuseppe Di Stefano, al resumir este mismo romance, propuso los siguientes segmentos narrativos:

> «a. vv. 9-14: il duca serve fedelmente il re
> b. vv. 7-10: il re presta fede a calunnie contro il duca
> c. vv. 15-20: il duca si reca senza sospetti a corte
> d. vv. 5-6 e 21-22: il re fa imprigionare e uccidere il duca
> e. vv. 23-28: le false accuse sono rese pubbliche
> f. vv. 29-42: la duchessa è incarcerata insieme alla figlia e separata dai figli maschi
> [g. vv. 1e 43-44: la duchessa è davanti al re]
> h. vv. 1-4: gli rimprovera il sopruso e
> i. vv. 43-48: chiede giustizia a Dio.»[16]

Fijémonos como en estas «etiquetas» hay una modalización mediante la cual un clarísimo punto de vista se puede destacar. El duque sirve *fedelmente* al rey; el rey cree en las *calunnie* pronunciadas contra el duque; las *false accuse* se hacen públicas; etc.

Asimismo, y regresando al romance, si lo comparamos con lo que el historiador de la Casa de Braganza, D. António Caetano de Sousa, escribe, verificaremos que las buenas intenciones del duque son enfatizadas en ambas versiones.

En lo que concierne al poderío militar de D. Fernando, por ejemplo, según Caetano de Sousa, «Era o Duque de Bragança o mayor Senhor naõ só em Portugal, mas em Castella, Aragaõ, e Navarra, pois he sem duvida, que naõ havia Casa alguma, que naõ fosse de

---

[10] Cfr. Caetano de Sousa, *op. cit.*, pp. 267-268.

[11] Escribió el mismo Caetano de Sousa: "(...) O Duque D. Jayme, passando com seus irmaõs a Castella por industria de sua mãy (...) Naquelle Reyno tiveraõ estes Senhores a proteçaõ de sua tia a Rainha Catholica D. Isabel." (*op. cit.*, p. 271).

[12] "e naõ falta quem escreva, que com indicios de veneno." (Caetano de Sousa, *ibidem*, p. 268).

[13] Sólo después de la muerte de Juan II de Portugal y con la subida al trono de Manuel I recuperará D. Jaime su hacienda y honores. Cfr. al respecto, una vez más, Caetano de Sousa, *op. cit.*, pp. 273-274.

[14] *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, IX, 1951, p. 23.

[15] *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, V, p. 268.

[16] "Discorso retrospettivo e schemi narrativi nel *Romancero*", *Linguistica e Letteratura*, I, 1976, p. 51.

Infante, que posesse competir com elle em Estados» agregando que «O Duque de Bragança tinha cincoenta Villas, Cidades, e Castellos, com outros Lugares fortes, sem que se numerassem Quintas, herdades, devezas, e campos, de que era Senhor». Su poderío militar lo hacía a la vez un terrible enemigo ya que «Destas Terras he tradiçaõ constante, que podia tirar tres mil Homens de Cavallo, e dez mil Infantes, que he Exercito grande, havendo muitos na Europa, a quem naõ podiaõ fornecer tanto numero de Tropas os seus Estados, para quem naõ era Soberano»[17].

Correspondía esta fuerza al ascendiente poderío alcanzado por la gran nobleza portuguesa durante el siglo XV[18]. Pero el ya mencionado historiador de la Casa de Braganza, y en especial en lo que concierne al duque, intenta destacar que esta fuerza siempre fue puesta al servicio de la corona.

Por otro lado, Caetano de Sousa, al mismo tiempo que ensaya la justificación de los hechos, (no por traición sino por una enemistad existente entre ambos durante el reinado de Alfonso V, padre de D. Juan II, remontando a roces acaecidos en la batalla de Toro[19], a la oposición de D. Fernando a que el rey abdicara en favor del príncipe D. Juan[20] y a la oposición de éste a que el duque se casara con doña Isabel[21], señala también que intrigas

---

[17] *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, V, p. 234.

[18] Señaló Oliveira Marques que "com D. Duarte, existiam em Portugal apenas dois duques e seis condes; à morte de Afonso V (1481), esse número subira para quatro duques, três marqueses, vinte e cinco condes, um visconde e um barão, trinta e quatro ao todo, aumento a que correspondiam rendas da terra e privilégios. Tinha, assim, toda a razão D. João II ao dizer que seu pai o deixara «rei das estradas de Portugal.» " (*História de Portugal*, I, Lisboa, Edições Agora, 1972, pp. 252-253).

[19] Refiere D. Antonio que "Dada a Batalha, e conseguida a victoria, que se verificou depois com a chegada do Principe D. Joaõ à Cidade de Touro, e naõ havendo quem désse noticia da pessoa del Rey, o Duque o sentio tanto, que cheyo de colera, e paixaõ, rompeo em expressoens de grande sentimento, dizendo naõ sem lagrimas, aos que se tinhaõ achado naquella acçaõ, que naõ mereciaõ nome de Cavalleiros os que naõ sabiaõ dar conta da pessoa de seu Rey. Nesta grande consternaçaõ se achava o Duque, quando o Principe o pertendeo moderar com palavras de amisade, exhortando-o a que se calasse, o que o duque preoccupado da sua dor naõ admittio como o Principe quizera, de que dizem se escandalisara; porém chegando a noticia de que El Rey se retirara a Castro-Nunho, socegou o Duque." (*op. cit.*, p. 243).

[20] El mismo D. Antonio Caetano de Sousa agrega que "Desvanecido o projecto da posse dos Reynos de Castella pelas mal cumpridas promessas dos Senhores Castelhanos, premeditou El Rey a jornada a França, e para esse fim mandou ao Principe D. Joaõ, que sobisse ao Thorono fazendo-se levantar Rey, porque elle a seu favor dimittia a Coroa. Consultou o Principe esta materia como os Grandes, e Senhores do Reyno; referemse variamente os votos, que houve neste Conselho, porém concordaõ alguns, que o Duque D. Fernando, com palavras muy expressivas, e com grande energia, estranhara ao Principe querer aceitar a offerta da Coroa, que lhe fazia hum pay preoccupado da melancolia, e consternado das adversidades da fortuna, e que com outras muitas razoens nascidas do seu zelo o dissuadira de pôr em pratica aquella proposta. Naõ soaraõ aquellas vozes bem nos ouvidos do Principe, porque o desejo de reynar lhas fazia parecer mal intencionadas." (*ibidem*, p. 243).

[21] "Achava-se o Duque viuvo havia muitos annos, e sem successaõ na sua grande Casa; pelo que El Rey determinou de o casar com sua sobrinha a Senhora D. Isabel, filha do Infante D. Fernando seu irmaõ, que foy jurado Principe, a qual foy chamada Infanta, tal vez por ser irmãa da Princeza D. Leonor, que El Rey havia dado por esposa ao Principe D. Joaõ herdeiro do Reyno. Alguns entenderaõ, seguindo hum rumor antigo, que estas vodas foraõ o primeiro motivo da origem das custosas revoluções do Reyno. Naõ ha duvida, que a condiçaõ do Principe D. Joaõ era tanto em excesso altiva, como a de seu pay benigna, e sómente o poder do respeito delRey o accommodava a ter ao cunhado por Vasallo." (*ibidem*, p. 238).

cortesanas movidas por Doña Felipa[22], además de la conspiración especialmente preparada por el rey después de las cortes de Évora, fueron los auténticos móviles de la sentencia. Otros ejemplos se prodrían aquí enunciar; no creo sin embargo oportuno debido a la brevedad que prometí al iniciar esta ponencia.

En síntesis, una historicidad indicativa, manifestada por el mismo discurso, configura las intenciones del romance.

Hasta ahora destaqué el mensaje informativo al resumir los sucesos y probé, creo, la consonancia de los mensajes indicativos de los historiadores de la Casa de Braganza con el mensaje del romance. Quedó todavía sin aclarar un aspecto de capital importancia para la comprensión de las estrategias utilizadas por el poema tradicional para autenticar el punto de vista.

Di Stefano, en el artículo ya mencionado, afirmó que este romance, en su «racconto secondo (...) forma *l'argumentatio* in una struttura da orazione giudiziale»[23]. Nos llama entonces la atención para el discurso argumentativo que, según Georges Vignaux, se definiría como «celui qui, à partir d'une place déterminée de l'orateur au sein d'une formation sociale, marque une position de cet orateur sur un sujet ou un ensemble de sujets, cette position traduisant directement, non directement, ou même déguisant, la place de l'orateur dans la formation sociale considérée»[24].

Con esta cita de Vignaux se ve aún más claramente el acierto de Di Stefano quien, además, como una de las conclusiones de su artículo señalará que en textos como este «il discorso retrospettivo a la sua ampiezza massima (...). Esso (...) dispiega una sua latente contiguità con la *relación* drammatica: e la componente teatrale di questa forma era già evidente nei *romances* in cui il protagonista, collocato su una scena, con un certo abbigliamento e certi gesti, recita la propria *lamentación*.»[25].

Independientemente de la pertinencia de estas palabras, que proseguirán desarrollando el papel de la teatralidad del cantor de romances, preferiría enfocar este mismo aspecto mirando hacia la dramaticidad que lo estructura: el monólogo dramático, escogido por su capacidad de provocar una ilusión de mimesis reforzadora de la veracidad argumentativa.

Jacques Scherer nos define el monólogo como «une tirade prononcée par un personnage seul ou qui se croit seul, ou bien par un personnage écouté par d'autres, mais qui ne craint pas d'être entendu par eux (...) dans le cas d'une scène a plusieurs personnages, c'est ce dernier caractère qui distingue le monologue de l'aparté»[26].

Al presentar esta definición pretendo encontrar un soporte teórico que me permita caracterizar este romance como monólogo. De hecho, y he aquí otra estrategia magistral del

---

[22] "Ha quem escreva, que a Senhora D. Filippa, filha do Infante D. Pedro, com authoridade de tia do Principe, irmãa de sua mãy, fomentava a discordia entre o Principe, e o Duque, trazendolhe à memoria as contendas passadas na desgraçada morte de seu avô; e pedindolhe satisfaçaõ, e castigo na Casa de Bragança, valendo-se de todos aquelles motivos, com que se augmenta a dor, e se facilita o odio." (*ibidem*, p. 244).

[23] p. 51.

[24] *art. cit.*, p. 127.

[25] p. 53.

[26] *La dramaturgie classique en France*, Paris, A.G. Nizet, Éditeur, 1970, p. 256.

romance a la muerte del duque de Braganza, ya que el rey no pronunciará ninguna frase (al menos así nos lo presenta el texto). De este modo, oyendo solamente la voz de la mujer de D. Fernando, el romance nos crea una escena en la que hay por lo menos dos personajes presentes: el rey y la duquesa, pero una única voz y que «ne craint pas d'être entendue» por el rey o por el rey y otras figuras que con él estuviesen.

Recordaría, entonces, las funciones del monólogo dramático. Normalmente, se le atribuye a este elemento del drama una doble función informativa (dar a conocer elementos de la acción y revelar los verdaderos sentimientos del personaje que lo pronuncia) y una función emotiva (se organiza como expresión lírica de un sentimiento). Están en este caso las tres funciones presentes: en primer lugar, gracias al monólogo conocemos los sucesos ocurridos hasta aquel entonces; en segundo lugar, el punto de vista de la duquesa: su pensamiento más íntimo y verdadero se ve revelado; en tercer lugar, por fin, haciendo una paráfrasis de lo que nos dice Scherer sobre el lirismo del monólogo, la duquesa manifestaría lo que le dictaba su corazón.

Fijémonos como mediante este monólogo en el romance se alcanza, con eficiencia, el objetivo propuesto: atacar al rey. Seguramente compuesto por partidarios de la Casa de Braganza, optan estos por un monólogo, forma ideal para mover y conmover un auditorio. Una mujer sola, indefensa (sin marido y sin hijos que le puedan valer), mediante este monólogo (expresión ejemplar para pronunciar lo que realmente se siente, como ya señalé porque no hay recelos, tan sólo la verdad que brota del corazón) nos relata las injusticias y calumnias de que fue víctima todo su linaje y, estrategia última, pide justicia a Dios, instancia a la que se recurre cuando la justicia falla entre los hombres.

Un último argumento para reforzar mi opinión sobre la utilización del monólogo como acto voluntario de una estrategia política. Tzvetan Todorov concibe el monólogo como «proyección de la forma exclamativa» que «comunica directamente con la totalidad de la sociedad»[27] o, como dijo Pavis, «El monólogo, que por su estructura no espera ninguna respuesta de un interlocutor, establece una relación directa entre el locutor y el *él* del mundo del cual habla (...) Dado que se ignora como discurso, el monólogo se dirige directamente al espectador, interpelando como cómplice y voyeur-oyente. Esta comunicación directa constituye la fuerza del monólogo: el actor está repentinamente presente y con él, el conjunto de relaciones sociales aparecen como iconizadas y manifestadas en su discurso autorreflexivo»[28].

Es decir, la duquesa no se dirige al rey. Sus palabras tienen un destinatario extraactancial: el lector o el oyente.

En conclusión, asentando en una estructura plenamente dramática, en una escena única, totalmente expuesta en discurso directo, sin la intervención de cualquier verso narrativo, presentándonos un tiempo teatral coincidente con un tiempo real, mediante un espacio único y una acción única que condensa múltiples sucesos acaecidos en otros tiempos y lugares distantes, este monólogo dramático da cuerpo a la estrategia argumentativa que rige

[27] Apud Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, 1984, p. 320.

[28] Pavis, *ibidem*, p. 320.

el romance al ser la estructura ideal para presentar un orador (la duquesa), perteneciente a una formación social (la alta nobleza), manifestando su posición sobre un tema (la injusta muerte del duque).

El sentimiento amoroso en el romancero morisco. Algunos aspectos en los romances moriscos de «Las Fuentes del Romancero General»

Amelia García-Valdecasas

El tema central del romancero nuevo morisco es el sentimiento amoroso, que se desarrolla entre unos tópicos amorosos de la literatura de la época. En la configuración del tema, objeto de esta comunicación, se hacen patentes las huellas de las distintas corrientes que confluyen en la formación de la lírica amorosa del XVI: el amor cortés, la poesía cancioneril, Ausias March, el petrarquismo y el neoplatonismo con los *Diálogos de amor* de León Hebreo a la cabeza.

El Romancero fronterizo, grupo especializado de los romances noticieros, es el precedente temático del morisco. Ambos romanceros poseen la misma esencia: la evocación nostálgica del pasado y de la civilización mora, que se hallaba reducida al reino de Granada. Esta evocación conlleva un doble interés: por un lado, la ciudad de Granada, y por otro, el personaje que se recorta en este escenario, el moro vasallo de amor, el granadino idealizado que se convierte, con el Romancero morisco, en un reiterado motivo, siendo objeto de una doble descripción: externa o de indumentaria y armas -tema procedente del fronterizo- e interna o de su espíritu galante y de su actitud sentimental, que constituye el tema central del género.

En el Romancero fronterizo hay pocas concesiones a esta descripción interna o análisis de las actitudes emocionales del héroe moro. Sin embargo, en algunos romances de frontera hay alusiones a motivos de carácter amoroso, como por ejemplo el importante papel que juegan las damas estimulando a los caballeros durante la lucha -idea de origen germánico- en el romance «Un día de San Antón»[1] en que los caballeros de Jaén, dirigidos por el

[1] Aparece en varios pliegos sueltos del siglo XVI (A. Rodríguez-Moñino, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos del siglo XVI*, Madrid, Castalia, 1970, sigla=*Dicc.*, números 676, 694, 1069, 1070). Se publica en el *Cancionero de romances*, Amberes, s.a., ed. facsímil con una introducción de R. Menéndez Pidal, Madrid, CSIC, 1945, fol. 175. Otra versión que comienza "Día era de San Antón" se ha transmitido en *Nobleza de Andalucía*, de G. Argote de Molina, 1588.

obispo don Gonzalo, se encaminan a luchar contra los moros de Granada enardecidos por el amor de sus damas:

mozos deseosos de honra
y los más enamorados
en brazos de sus amigas
van todos juramentados
de no volver a Jaén
sin dar moro en aguinaldo

o en el romance «Ya se salía el rey moro»[2] donde trescientos caballeros marchan, con el rey de Granada, hacia Almería y por el camino

cada cual iba contando
de las gracias de su amiga

En el ambiente cortesano descrito en el Romancero morisco, también las damas, con su presencia, estimulan a los caballeros en los espectáculos deportivos y en las fiestas.

Los romances moriscos primitivos, grupo de los romances noticieros, se distinguen por una vaguedad de límites entre lo fronterizo y lo morisco. Este grupo de romances, que narran sucesos vistos desde el campo moro, constituyen la etapa inicial de los romances moriscos nuevos de fines del XVI, y en ellos encontramos breves pinceladas alusivas al tema galante o amoroso. La ausencia o separación del ser amado como causa de sufrimiento, que se convierte en un tópico con el Romancero morisco, aparece mencionada en el romance de Reduán «Reduán, bien se te acuerda»[3], en que el rey amenaza al valiente moro con el destierro de Granada, y por consiguiente la separación de su amada, si no conquista Jaén:

echarte he en una frontera
do no goces de tu dama

En el romance que comienza «De Antequera partió el moro»[4] el anciano mensajero, guerrero y enamorado, viste un lujoso atuendo en el que destaca una rica toca hecha por su amada; y el rey moro, ante la noticia de la pérdida de Antequera, reacciona de forma sentimental, llorando, rasgándose las vestiduras y mostrando un dolor inconsolable. Parece un enamorado que sufre por la pérdida de un amor. La primera parte del romance de «La mañana de San Juan»[5] describe un juego de cañas en el que sólo intervienen los caballeros

---

[2] Pliego suelto del siglo XVI (*Dicc.*, nº 13). Se publica en el *Cancionero de romances* s.a., fol. 184.

[3] En la *Farsa del Obispo don Gonzalo*, de Cueva y Silva, 1587 (XV. 1 y 3) cf. R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, vol. II, p. 10. Pérez de Hita, en sus *Guerras civiles*, ed. de Paula Blanchard-Demouge, Madrid, Bailly-Baillère, 1913, T. I, p. 165, ofrece otra versión que principia "Reduán, si te acuerda"; para componer este romance, Hita debió de basarse, según Blanchard-Demouge, en dos romances fronterizos que no nos han llegado en ningún Cancionero: uno sobre el recuerdo de Reduán muerto en Jaén, y otro sobre la expedición de Lucena en la que Boabdil fue hecho prisionero (1491).

[4] Pliegos sueltos del siglo XVI (*Dicc.*, números 684 y 1072). *Cancionero de romances* s.a., fol. 180 v.

[5] Pliegos sueltos del siglo XVI (*Dicc.*, números 679, 683, 919, 1010). Se publica en la *Silva de romances* de Zaragoza, segunda parte, 1550, p. 319, ed. de A. Rodríguez-Moñino, Publicaciones de la Cátedra de Zaragoza, 1970.

enamorados, que llevan en su lanzas pendones hechos por sus amadas. De la breve pincelada amorosa del romance anterior, pasamos aquí a la consideración del amor como un estímulo por el que los caballeros moros hacen alarde de su gallardía en las fingidas escaramuzas de los juegos. Otros motivos de índole amorosa son el galanteo de un guerrero a una ciudad, tópico de la poesía árabe, en el romance de Abenámar, con el simbolismo de la bella e inasequible Granada para los cristianos; la experiencia emocional que narra el romance de Moraima, o el motivo de la dama que, por su belleza, inspira amor en medio de un contexto épico-histórico en «Moricos, los mis moricos»[6].

Hay otra serie de romances de tema fronterizo publicados en Romanceros de autor (Juan de Timoneda, Lucas Rodríguez, Pedro de Padilla) en los que afloran motivos amorosos como el culto caballeresco a la dama, por cuyo servicio moros y cristianos se enfrentan en combates singulares y cuya belleza inspira amor al rey granadino hasta el punto de llorar por ella en vez de hacerlo por la pérdida de una de sus ciudades. En estos romances se observa el surgimiento del proceso novelador que marca la transición de lo fronterizo a lo morisco.

Pasamos ahora a analizar el tema amoroso en los romances moriscos de «*Las Fuentes del Romancero General*»[7]. Distinguimos cinco apartados en su análisis: el enamoramiento, la naturaleza del amor, las cualidades del amante, el sufrimiento amoroso y el amor y la muerte.

En primer lugar, el proceso del enamoramiento. En este proceso, la belleza de la dama es esencial porque es la causa inspiradora del amor. Los amantes moros exaltan la belleza de sus amadas; a veces ponen de relieve el efecto que produce en el alma, su vertiente espiritual:

> Bien lo dice su belleza
> pues causa con sus efectos
> en las almas donde toca
> gloria inmensa y gozo inmenso
> (F.IV, 148v.)

Otras veces se recrean en la contemplación de sus atributos físicos:

> sólo por los ojos negros
> reconoce a Guadalara,
> . . . . . .
> el fino oro, los cabellos
> lo blanco y plata cendrada
> (F.V,102)

En el proceso del enamoramiento, la mirada ejerce una función primordial. Los ojos constituyen el cauce transmisor del amor. Los amantes moros se comunican a través de los ojos cuando enmudecen por los efectos del amor, como Brabonel y Guadalara

---

[6] Pliegos sueltos del siglo XVI (*Dicc.*, números 679, 683, 919, 434, 435). *Cancionero de romances* s.a., fol. 185v.

[7] Edición facsímil, Antonio Rodríguez-Moñino, 12 vols., Madrid, RAE, 1957; vol. XIII, Mario Damonte, 1971. Sigla F = *Fuentes*.

aunque los ojos de entrambos
con lenguas de amor se hablan
(F.V, 102v.)

Los amantes desdeñados culpan a los ojos de la amada de su sufrimiento amoroso:

(...) los esquivos ojos
dando muestras de crueles,
mostrando el bravo rigor
que con él tuvieron siempre
(F.III, 48v.)

El enamoramiento se manifiesta a través de una serie de signos externos como la turbación, la timidez, la mudez o imposibilidad de hablar, la palidez, el enrojecimiento del rostro, los sentimientos encontrados. El enamorado Almoralife:

está un poco enmudecido,
que acontece a quien bien ama
(F. II, 23v.)

Zaide, ante la vista de su amada, «todo se turba y altera» (F. II, 140v.) Gazul, al reconciliarse con Celinda, «apenas los ojos alza» y Celinda «le asió la mano / un poco roja y turbada» (F. I, 28v.).

Una vertiente ennoblecedora del proceso amoroso es la enajenación del amante, su vivir en el ser amado. Los moros enamorados declaran que sus almas se hallan en sus amadas. Las palabras de Jarife a Celindaja hacen alusión a esta idea:

recibe en holocausto
esta vida que en ti vive
(F.X. 47v.)

La enajenación de los amantes se pone de relieve en su separación, expresada mediante la antítesis «cuerpo / alma» para significar el triunfo del amor por encima de la separación física, como Zaide y Zaida, que:

aunque apartaron los cuerpos
juntas quedaron las almas
(F.IX, 15v.)

El alma de Adalifa se ha ido con su amado Azarque, que ha partido, por eso dice:

Ya no me verán las moras
vestir almaizal[8] ni galas,

[8] almaizal = del árabe "al-mi'zar" era una especie de banda o faja que envolvía la cabeza a modo de turbante. Los moros enrollaban sus almaizales alrededor de la cabeza y dejaban colgar los extremos de las franjas sobre

porque poco le aprovecha
vestirse un cuerpo sin alma
(F.V., 65v.)

En segundo lugar, la naturaleza del sentimiento amoroso.

Predomina la idea del amor como fuente de inquietud y tormento, visible en su naturaleza contradictoria:

que este ceguezuelo amor,
como es hecho de imposibles,
lo que es fácil dificulta,
facilita lo difícil
(F.XI, 49v.)

La descripción de la interioridad anímica del enamorado, de sus contradicciones internas, se expresa mediante la antítesis. Zaide experimenta, al contemplar a Zaida, «contento y pena» (F.IX, 14v.); Celindaja, amada por el rey, provoca en él «sus fiestas y sus pesares» (F.II, 71v.). Esta lucha interior del enamorado produce una serie de efectos perturbadores expresados de forma antitética:

la desorden que amor causa
que al más cuerdo hará más loco[9]
(F.I, 14)

Como consecuencia, algunos amantes se explayan en maldiciones contra el amor:

¡Oh! maldito seas, amor,
que no hay bien que no le mudes,
ni cordura tan fundada
que mil veces no la turbes
(F.II, 66v. y 67)

y otros llegan a desear no haberlo conocido:

pensamientos amorosos,
dichoso el que no os admite
(F.X. 46v.)

---

los hombros. Los romances moriscos describen distintos tipos de almaizales. Los documentos de la Alhambra dan abundantes noticias sobre esta prenda, su color, tejido y precio, cf. Juan Martínez Ruiz, "La indumentaria de los moriscos según Pérez de Hita y los documentos de la Alhambra", *Cuadernos de la Alhambra*, 3, 1967, 55-124.

[9] "El amor hace locos de cuerdos y sabios de necios", Rodríguez Marín, en Luis Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*, Madrid, RAE, 1953, p. 44, nº 4089.

Este vivir entre contrarios da lugar a situaciones paradójicas expresadas mediante la antítesis «fuego / hielo» y «arderse / helarse». Este Romancero ofrece innumerables ejemplos del daño de amor de incendio. Los caballeros enamorados y no correspondidos se abrasan en el fuego de amor, como Tarfe «Abrasado en viva llama» (F.III, 43v.), como Zaide:

ardiendo se parte el moro
en una amorosa llama
(F.VI, 188v.)

o como Jarife:

ardiendose está Jarife
en el fuego de Daraja
(F.IV, 51)

El amante ofrece una visión de la amada como nieve o hielo en el que se enciende su amor. Zaide ve las plantas de su amada «hechas de fuego y de nieve» (F.VII, 396v.); Tarfe, enamorado de Celia, sufre

porque está hecha de hielo
la que tanto fuego enciende
(F.III, 48v.)

En tercer lugar, las cualidades del amante.

Los amantes moros resultan ennoblecidos por una serie de rasgos como el sufrimiento amoroso, la tristeza, la fe, la constancia, la fidelidad, cuyo fin es dignificar estos amores humanos. El Abencerraje enamorado de Zaida y separado de ella exhibe su constancia en el amor y su fe en la amada en el color de las plumas que adornan su bonete[10]:

en las moradas publica
su fe, que no desfallece,
por más que la ausencia triste
su fiero rigor aumente
(F,XI, 76-76v.)

La discreción es una de las virtudes que más valoran las enamoradas en su caballeros, y éstos se precian ante ellas de guardar silencio sobre los favores y mercedes que les otorgan. Dice un caballero:

y la merced que recibo
seré mudo en publicarla
(F.I, 48)

[10] Bonete = "especie de gorra de varias hechuras y comunmente de cuatro picos" *(Diccionario de la Lengua Española*, RAE, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 194). No figura en los documentos de la Alhambra entre las prendas de cabeza. Sin embargo el término aparece con mucha frecuencia en los romances moriscos.

Frente a la volubilidad que caracteriza a las heroínas moras, destaca la fidelidad de los moros enamorados, a pesar del sufrimiento amoroso, como Muley, que declara a su amada:

buscando voy tu calor
como la fiel golondrina
(F.VI, 183v.)

a pesar de los reproches de la amada, como Zaide:

y aunque hablas en mi ofensa
no dejaré de adorarte
(F.III, 96)

a pesar de los desdenes, como Adulce que declara:

la mudanza que hizo el tiempo
sin poder jamás mudarme
(F.II, 87)

En cuanto a la situación del moro enamorado respecto a su amada, hay que destacar su actitud de servicio y sometimiento frente a ella. El enamorado luce sus habilidades en servicio de su dama:

nunca tú, por su servicio,
como yo, escaramuzaste
(F.III, 110v.)

dice un caballero a otro, rivales en el amor. El sometimiento del amante a la amada llega hasta el punto de ofrecerse como esclavo:

si has menester lo que valgo,
tu esclavo soy, véndeme
(F.IX, 24)

Un ejemplo ilustrativo de la relación de vasallaje del enamorado repecto a su dama es la descripción de la divisa que lleva el rey de Granada en su adarga, alusiva a su amor por Doralice:

una dama muy hermosa
y un gallardo rey humilde,
con la corona a sus pies,
sufriendo que se la pisen;
la dama lleva en la mano
y encima (de) su frente insigne
dorado cetro y corona,
porque se entienda que rige
(F.III, 50-50v.)

La humiidad y sumisión del rey granadino a su amada constituye una metáfora del proceso ennoblecedor que supone la deificación de la dama.

En cuarto lugar, el sufrimiento amoroso, tema esencial y continuo en la literatura amorosa del XVI.

En este romancero, el amor tiene un carácter de pena y sufrimiento; los héroes se quejan constantemente de sus penas de amor y de su incapacidad para vencer la dureza de sus amadas. El sufrimiento amoroso se simboliza mediante los símiles del enfermo y del cautivo: Muley declara a su amada «pues soy enfermo de amor» (F.VI, 184). Proliferan una serie de signos externos como la alteración de la voz, el rostro demudado, las lágrimas y los suspiros (F. IV, 53-54) que son manifestaciones del sufrimiento amoroso y conforman este amor-tristeza que caracteriza el género.

Dentro del sufrimiento amoroso, distinguimos sus causas y sus manifestaciones. Sus causas son los celos, la ausencia, la «dulce enemiga» y el amor no correspondido.

Los celos son un tema frecuente en este Romancero, en el que alternan damas y caballeros celosos. La aparición de este sentimiento puede estar motivada por la infidelidad, las sospechas, el temor al olvido, la rivalidad en el amor, temática negativa que acerca el género a la comedia del Siglo de Oro.

La ausencia se define en un romance como un «golfo de tormento» (F.III, 81). Los amantes moros sufren por la ausencia y la separación, dolor que se expresa, desde el punto de vista retórico, con la antítesis «cuerpo/alma», que conlleva la idea de escisión. La partida obligada de Mustafá, enamorado de Zaida, hacia la conquista de Malta se expresa así:

> y pártese porque es fuerza
> y el cuerpo parte sin alma
> (F.IV, 97v.)

Además los amantes, durante su ausencia, llevan grabada en el alma la imagen del ser amado, de manera que puedan contemplarlo como si estuviera presente. Gazul declara a Celinda:

> moriría a no traerte
> en la idea retratada
> (F.I. 28v.)

Zaide regresa a Granada deseando ver a Zaida:

> ver su imagen y adorarla,
> porque la vido sin ella
> en una ausencia muy larga
> (F.IX, 14)

Bindarrasa, desde Antequera, escribe a su amado el rey de Granada:

> ¿cómo es posible
> que mis letras y mis cartas

dentro en tu alma no imprimes?
pues que tú, impreso en la mía,
aunque estés ausente, vives
(F.III, 51v.)

La «dulce enemiga» es también causa de sufrimiento para el enamorado. Abundan los amantes moros desdeñados que se quejan de la dureza y frialdad de sus amadas, a las que llaman «enemigas» y al mismo tiempo describen como hermosas. El romance que comienza «No es razón, dulce enemiga» (F,IX, 23v.-24) presenta a Floriardo quejándose porque su amada Laura le ha desdeñado en favor de Zaide: Floriardo describe a Laura como hermosa, sorda a su llanto, de entrañas duras, cruel, desdeñosa, infiel, y finalmente le solicita piedad. El autor del romance juega con los términos «Laura-laurel»:

pues no es justo, hermosa Laura,
que con tan rico laurel
y a fuerzas de fe ganando
se adorne un traidor sin ley
(F.IX, 24)

Los desdeñados Zaide (F.VII, 389v.-391) y Muza (F.XI, 98v.) llaman a sus amadas «enemigas»; Jarife llama a Daraja «Fiera bella» (F.IV, 51v.)

Pero la causa primordial del sufrimiento amoroso es el amor no correspondido, que se manifiesta a través del desdén. Los personajes desamados se explayan en una serie de quejas y reproches. Predominan las composiciones en las que la dama rechaza a su amante. Las damas rechazadas se quejan, se lamentan y, como mucho, hacen reproches a sus amados. Los caballeros, además de quejarse, muestran su ira y su furia, quedando así emparentados con el héroe de Ariosto. En el romance «La calle de los Gomeres» (F. IV, 7-8) Muza, rechazado por Daraja, se aleja de Granada y cruza la Vega furioso; la furia del desdeñado Gazul se describe en tres romances: «A media legua de Gelves» (F.V, 148v.-149v.), «Sale la estrella de Venus» (F.I, 21v.-23) y «Cual bravo toro vencido» (F.IX, 110-111v.).

Dos manifestaciones del sufrimiento amoroso son la memoria del bien pasado y la penitencia amorosa.

El melancólico placer de los recuerdos y las quejas por el presente conforman algunos romances. Las quejas pueden deberse a varias causas: a) en primer lugar, a la ausencia del ser amado; es el caso de Guadalara, a la que

pasados bienes la afligen
presentes males la cansan
(F.I, 11)

o del Abencerraje que simboliza su tristeza en los colores que viste:

mas quien gozó alegre estado
cual él le gozó presente,

es bien que con luto cubra
memoria de ausentes bienes
(F.XI, 76v.)

b) en segundo lugar, las quejas pueden deberse al desamor. En el romance «Memoria del bien pasado» (F. VII, 389v.- 391) Zaide se muestra atormentado por los desdenes de su amada Zaida, que en otro tiempo le amó; otro amante desdeñado quema las cartas de su amada porque ya no le corresponde:

yo me acuerdo de otro tiempo
que ningún fuego os quemara
(F.IV, 13v.)

c) en tercer lugar, las quejas pueden deberse a una causa natural como es la muerte; la reina de Arabia llora sobre su esposo muerto:

y la gloria ya pasada
en la memoria presente
(F.VI, 234v.)

La otra manifestación del sufrimiento por amor es la penitencia amorosa. La huida del amante desesperado en busca de la soledad de las montañas y su penitencia amorosa lejos del mundo civilizado aparece en algunos romances. El Cegrí de los Alijares, desdeñado por su amada, una dama Abecenrraje, se recluye durante seis años a vivir como un salvaje en una oscura cueva entre robles y jarales, alimentándose de frutas verdes y secas y suspirando por su desdichado amor («A sombras de un acebuche», F.I, 11v.-12v.). Zaide, desesperado porque su amada le ha rechazado, se interna en un monte

cuyos árboles hojosos
del sol la entrada defienden
(F.VII, 391)

Aliatar se destierra voluntariamente de Ocaña por rivalidades con los parientes de su amada y, al llegar al río Tajo, deja libre a su caballo «como se ha visto otras veces» y se refugia en un monte silvestre dispuesto a morir o a ser aceptado por su amada («Por una nueva ocasión», F.III, 210).

Otros amantes desdeñados si no hacen penitencia de amor, sí buscan la soledad en la naturaleza. Varios romances describen las andanzas por el campo de estos enamorados solitarios y sus monólogos melancólicos. Algunos caballeros reaccionan de forma violenta ante el desdén de sus amadas, como Gazul en «A media legua de Gelves»: rompe su lanza, destroza su emblema, tira el retrato de su amada, golpea los robles, quita al caballo los adornos y el freno y le deja libre en una montaña, y él, ya sin armas, sigue su camino a pie. Otros héroes reaccionan de forma melancólica y sentimental, llorando sus penas amorosas

a las orillas de un río, como el héroe del romance «Desesperado camina» (F.VI, 187-188v.) junto al río Tajo, o Muza junto al Genil en «Los ojos vuelve a Granada» (F.IX, 96v.-97).

Y en último lugar, el amor y la muerte. Todo este culto al sufrimiento culmina con una equiparación del amor y la muerte que conlleva la subordinación de la razón a la pasión. Dentro de este último apartado, distinguimos tres temas. El primero es el anhelo de muerte, en torno al cual surgen dos tópicos: a) el deseo de muerte como una liberación del sufrimiento amoroso; es el caso de la malcasada Draguta:

en su vida el desengaño
sus deseos en la muerte
(F.I, 29v.)

o del desdeñado Jarife:

entonces, entonces muerte
a buena sazón llegaras,
tuviera sepulcro el cuerpo
do tuvo su cielo el alma
(F.IV, 55)

b) el segundo tópico es el deseo de muerte para complacer a la amada. El desdeñado Jarife dice a Daraja:

si huelgas, como enemiga,
de ver mi muerte temprana
yo mismo la buscaré
(F,IV, 51v.)

y el rechazado Gazul, para dar gusto a Celinda, desea su propia muerte en un juego de cañas y de una manera afrentosa:

y que nadie me ayudara
porque dar gusto pudiera
a aquella airada leona
que ver mi muerte desea
(F.IX, 111.)

2) El segundo tema es la muerte de amor, del que hallamos numerosos ejemplos en este Romancero. Dos causas pueden oscasionar esta muerte: a) la separación o ausencia del ser amado:

consiente amor en sus leyes
que muera el amante triste,
así Celidaja muere,
y, aunque muere, no lo dice
(F.X, 46v.)

o el Abencerraje que dice a su amada Zaida:

mándasme que ausente viva,
y es dar licencia a la muerte
que la mal hilada estambre
de mi corta vida quiebre
(F.XI, 77)

b) la segunda causa del morir de amor es el desdén del ser amado. Algunos caballeros desdeñados mueren de amor, como Tarfe «que por Celia he de morir» (F.III, 49v.), Abenámar (F.VI, 257v.-258). Jarife (F.IV, 51v.) o Lisaro (F.X, 129v.).

3)El tercer tema es el amor después de la muerte. Un ejemplo son las promesas de amor eterno de la reina de Arabia a su esposo muerto:

y pues la fortuna avara
de vida y alma os privó,
gozaréis mi vida y alma,
seviréis, tiernas cenizas,
para conservar las brasas
de mis fogosas pasiones
(F.VI, 235)

A modo de conclusión, diremos que esta lírica octosilábica de amores que es el Romancero morisco ofrece una visión idealizada del amor descrito como un ansia de belleza y sufrimiento. Sus autores trasvasan a este género un fondo literario de procedencia italianizante en el que se mezclaban influjos neoplatónicos con el de Petrarca, y que habían penetrado en la literatura española en los versos y estrofas de origen italiano; el Romancero morisco representa su hispanización, y abre una vía propia para expresar los temas de esta lírica.

Juan de la Cueva y sus romances rústicos*

José Cebrián

Es bastante probable que Juan de la Cueva (1543-1612), «tan medianejo autor de romances como excelente sonetista»[1], sea el poeta sevillano de la segunda mitad del siglo XVI más obsesionado con la fortuna crítica de su obra. Temió toda su vida a los detractores, tan en boga por aquel entonces[2], y en no pocas ocasiones tuvo que procurar los aires frescos de

---

* Empleo el término "rústico" para calificar a los tres romances que se estudian en esta comunicación por las mismas razones, básicamente, que aduce A. Sánchez Romeralo en la "nota preliminar" (*Romancero rustico*. Madrid, Ed. Gredos, 1978, p. 7. Ed. de Antonio Sánchez Romeralo, con la colaboración de Ana Valenciano) de su *Romancero rústico*. Son rústicos tanto por el tema como por el poco artificio, naturalidad y sencillez con que fueron compuestos por un poeta culto que no pretendió otra cosa que "guardar el decoro" al público rural para quien fueron escritos y leídos.

[1] Francisco Rodríguez Marín: *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, p. 155. Es probable que la mala fama de los romances se deba a las opiniones de Gallardo, que los consideraba "los peores que se leen en castellano" y los calificó de "rudos, cansados e impertinentes" además de ser "larguísimos, circunstancia que los hace pésimos" (*Ensayo*, II, col. 726). "Invención, metro, lenguaje, todo es detestable en los romances de Cueva" (*Ensayo*, II, col. 639). De ellas se dejó llevar J. Fitzmaurice Kelly (*A History of Spanish Literature*. London, William Heinemann, 1898, p. 173) que los tildó de "poor confection of old ballads", Agustín Durán (*Romancero general*, II, p. 681), quien consideró al primer *Coro febeo* (1587) como libro "poco apreciable", o Richard F. Glenn (*Juan de la Cueva*. New York, Twayne Publishers, 1973, p. 129), que afirma que "these ballads deserve only to be consigned to that body of writings that is best forgotten". Francisco A. de Icaza, sin embargo, (*Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1917, 2 vols., I, pp. xl-xli) era de los que pensaban que los críticos no habían hecho sino repetir los juicios de Gallardo y que, por contra, Cueva había compuesto algún que otro romance "digno de la primera manera de Lope" o de la vena satírica de Quevedo. Muy recientemente Antonio Prieto (*La poesía española del siglo XVI*. Madrid, Eds. Cátedra, 1984-1987, 2 vols., II, p. 511) ha reafirmado el "parco interés" de su conjunto y ha insistido en la importancia que tienen como testimonio de los recelos e inseguridades de Cueva ante sus detractores y enemigos.

[2] A ello se refieren Stanko B. Vranich: "Críticos, critiquillos y criticones (Herrera el Sevillano frente a Sevilla)", ahora en *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*. Valencia-Chapel Hill, Albatros eds.-Hispanofila, 1981, pp. 13-28, y, con anterioridad, Francisco Rodríguez Marín: "Una sátira sevillana del Licenciado Francisco Pacheco". *RABM*, XVII, (Madrid, 1907), pp. 1-25.

la aldea o la lejanía gratificante de otras tierras para poder mediovivir con cierta tranquilidad. Bien es cierto que ello no le fue exclusivo, pues Fernando de Herrera, sin duda por lo mismo, no se atrevió a publicar en vida más que el tomito de *Algvnas obras* (1582), y algo parecido podría decirse de otros escritores de la época, mas lo de Juan de la Cueva entró de lleno en lo patológico. Voy a remitirme sólo a esta constante en sus romances, tal vez las piezas que más burlas y censuras le acarrearon. En noviembre de 1587, después de pensárselo no poco, se atrevió a sacar a la luz la primera parte del *Coro febeo de romances historiales*[3], dirigido a doña Juana de Figueroa y Córdova, a falta de protector más apropiado, pues, nos dice con arrogancia en el que sirve de prólogo, «aunque se lo di a Mecenas, / ningún Mecenas é visto, / ni yo lo procuro en esto»[4]. Mucho recelaba de que sus enemigos se mofasen de su «vmilde y llano estilo» y le tachasen de coplero ramplón y vulgar al osar comunicar «en vn estilo vmilde / Romances para los niños» que ni eran cantados ni servían para la lectura al no guardar los consonantes «que pegan al oydo». Como sabía lo que le esperaba no se le ocurrió otra cosa que prevenir al libro de que iba a verse juzgado, a verse puesto en almoneda «y a verte poner más faltas / que versos tienes ni letras, / sin que puedas evitar / a nadie que no te lea, / que as de ser pasto común / de Aves y bestias fieras, / que harán de ti su pasto, / y aunque su hambre molesta / satisfagas, ten por cierto / que nunca te lo agradezcan, / ni cessen de injuriarte, / porque premian con ofensas»[5], de que debía rehuir de la «turba Poética» que murmuraría de su autor, pues «al tercer libro que imprime, / vn Romancero nos echa» dando ya «las hezes» de su vena agotada[6] y de que habría quienes censurarían nimiedades con tal de evitar que alcanzara la eternidad litararia[7]. Cueva llevó a sus romances las dudas e inseguridades de su quehacer poético de forma repetitiva y monocorde. Buena muestra de ello son los romances que abren los diversos libros del *Coro febeo*, dirigidos a las Musas en demanda de «celestial augilio» y de protección «contra el riguroso vulgo / que ya empieça a amenazarme», que afilaba el diente dispuesto «a acotar mis Romances, / condenando si algo ai bueno, / no advertiendo en lo importante, / assolviendo y aprovando / aquello qu'es más culpable»[8] y que condenaba la bajeza «del verso qu'en esto sigo, / sin mirar su antigüedad / y que admite aqueste estilo»[9]. Pero también aprovechó para jactarse ante la Poesía de ser «poeta natural» capaz de componer de principio a cabo sin alterar los consonantes, «cosa que nadie lo á hecho / sino yo con mi trabajo» «en vn Romance que hize / a la muerte de don Sancho, / cuando lo mató Vellido / con el

---

[3] *Coro febeo de romances historiales*. Sevilla, Joan de León, 1587, (*Ensayo*, II, 1961). En realidad se trata del primer *Coro febeo*, pues existe un segundo, inédito, al que me referiré más adelante, y del que ya di cuenta en *Juan de la Cueva. Fábulas mitológicas y épica burlesca*. Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 20-21, nota 31.

[4] *Primer Coro febeo*, romance-prólogo, f. 8v.

[5] *Ibidem*, romance-prólogo, f. 8r., y romance al Libro, f. 9r.-v.

[6] *Ibidem*, romance al Libro (V, 11), f. 171r., donde con jactancia dio cuenta de sus proyectos editoriales no romancísticos ("y aquel que de tus Romances / despreciare la baxeza, / acota las demás obras / que van tras ti a toda priessa, / y di que muestren las suyas, / pues que tú las tuyas muestras"). A ello aludí en *La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva. Significación y sentido*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986, pp. 55-58.

[7] *Primer Coro febeo*, romance al Libro (X,10), f. 340r.

[8] *Ibidem*, romance a la musa Terpsícore (VI, 1), f. 173v.

[9] *Ibidem*, romance a la musa Calíope (X, 1), f. 311v.

agudo venablo»[10] y para arremeter contra sus anotadores y enemigos, los malos poetas, algunos derribados por las Musas al intentar éstos conquistar el Parnaso, como Lamio, «vn Poeta consegil, / para bodas alquilado, / espositor de Apuleyo / cuando se convirtió en Asno», Salvio, «menos amigo de Febo / que religioso de Baco» o el poeta Jalipo, «hablador de cartapacio», «vsurpador de agudezas», acopiador de lo ajeno y «zángano de la Poesía»[11].

No cabe la menor duda que el romancero, como temía su autor, fue pronto objeto de censuras y reparos. Y es muy probable que ese fuera el motivo que le indujo a no buscar nuevo protector para sacar a luz la segunda parte[12]. Se hizo eco de ello en el romance a Terpsícore, a quien confesó que los «Sátrapas de Apolo» los habían reprendido «por malos i sin provecho» y por ser muy largos -«algunos dizen muy luengos»-, ya que ni se podían cantar «ni al cabo llevan retruécanos». Músicos y poetas que juzgaban los romances no por su calidad artística sino por su mayor o menor facilidad para ser cantados, «pues de ser cantados mal / vienen a ser mal acetos, / como de ser bien cantados / a ganar Nombre perpetuo», gente, en fin, ignorante y vacía de cerebro pues «aquexados de su mal / dizen cien mil desconciertos, / usan cien mil libertades / de gente libre i sin seso»[13]. Por lo demás, en el segundo *Coro febeo*, de factura y contenido muy similares al primero, afloran las mismas preocupaciones, recelos y miedos. El temor a sus detractores («me favoreçe i ayuda / contra el Vulgo evanescido, / contra los fieros secuazes / de Momo i Zoilo malditos, / que no perdonan hermano / ni su Invidia essenta amigo»[14], la desconfianza en los ignorantes, los que hablan «de letras sin saber letras», y en los que se precian de sabios y de doctos porque han compuesto un soneto «mal dispuesto i de otra lengua / imitado»[15], y las puyas y dardos envenenados contra los poetas cultos que utilizan un lenguaje «terso i puro» «vestido de circuiciones, / de términos esquisitos, / de bocablos poco usados, / modos de hablar peregrinos, / que escureçen lo que dizen / sin ser al cabo entendidos»[16]. Sin embargo, a pesar de ello, quiso «hazer un breve Compendio / (aunque en vn Romance largo)» de la leyenda de los héroes antiguos y medievales traídos a colación, cantar «la clara memoria dellos» tanto para el docto, que apreciará la calidad novedosa de «tanta Historia i tanta Fábula / antigua,

---

[10] *Ibidem*, "Romance cómo los Poetas siguieron a la Poesía, y lo que le passó con ellos, &c.", f. 315r. Fue editado en parte por Gallardo (*Ensayo*, II, cols. 639-640). Creo que se refiere al "Romançe de la sentençia i muerte que dieron los de Çamora a Vellido Dolfos por la muerte del rey don Sançho" que se halla en la segunda parte del *Coro febeo*, ff. 144.-148r.

[11] *Primer Coro Febeo*, "Romance cómo los Poetas conquistaron el Parnasso y lo ganaron, y Apolo y las Musas huyeron dél", f. 320r.-v. También fue editado en parte por Gallardo (*Ensayo*, II, cols. 640-641) y ha sido considerado ahora por A. Prieto (*La poesía española...*, II, p. 510).

[12] La copia más antigua que se conserva del segundo *Coro febeo* no es autógrafa, aunque es muy probable que fuera sacada del manuscrito original. Se trata de un códice acéfalo incompleto (faltan los romances del libro X) de letra "ruda y grosera" de principios del siglo XVII titulado *Obras de Juan de la Cueva, poeta antiguo* (tejuelo: *Cveva. Romances Históricos*), conservado en la Biblioteca Capitular y Colombina (sig. 82-2-5 bis). El hecho de que B. J. Gallardo lo reseñara en su catálogo (*Ensayo*, II, 1966) con el título de *Coro febeo de romances historiales* ha motivado que muchos autores lo hayan confundido con el primer *Coro febeo* (1587).

[13] Citaré por *Segundo Coro febeo*, "Romançe a la Musa Terpsíchore" (VI, 1), ff. 290r.-291v.

[14] *Ibidem*, "Romançe a la Musa Melpomene" (V,1), f. 241r.

[15] *Ibidem*, "Romançe a la Musa Euterpe" (III, 1), f. 132r.

[16] *Ibidem*, "Romançe a la Musa Uranía" (IX, 1), ff. 436v.-437r.

i tantas modernas», como para el que no lo sea, a quien también le serán gustosos «aunque de gusto caresca», a menos que la envidia le enajene la razón[17].

Las frustraciones amorosas y las tensiones literarias le llevaron a buscar la paz del campo y la quietud de la aldea a la villa de Aracena, a donde acudió casi con lo puesto, tal vez invitado por ciertos parientes que allí tenía. Aquella temporada fue, sin duda, una de las pocas en que su espíritu debió gozar de tranquilidad. Allí escribió algunas «Canciones dolorosas» y elegías, inspiradas acaso por «las congoxas con que vivo / sugeto al crudo Amor que me guerrea»[18], pero la convivencia diaria con el pueblo le puso en contacto con la vida concejil y con los asuntos y costumbres de sus gentes. Resulta curioso constatar cómo un poeta culto, anotado y señalado con el dedo por haber compuesto un romancero, lejos de ese entorno de miserias y de envidias, supo ser coplero y poeta popular y ganarse, al mismo tiempo, la estima y el aprecio de los lugareños. Todo esto se lo comunicó en carta a su amigo sevillano D. Fernando Pacheco de Guzmán, melancólico entonces por una pena amorosa, a quien aconsejó «escrevir Poéticas ficiones» -«como yo hago»- «i d'essa dura carga descargaros. / Hago de cuando en cuando mis coplones / no tersos, pero tercos para el pueblo, / sin oro, Perlas, ni otras guarniciones. / Cassi esta Villa a oyrmelos despueblo / como si fuera un Píndaro, un Apolo, / de mil personas mi posada pueblo. / Vnos me hazen único, otros solo / en esta ciencia, i cassi están dispuestos / por Poeta hazerme un Mauseolo»[19]. Habría que ver al severo y díscolo Juan de la Cueva convirtiendo sus ansias en jamones, vestido «con una Saltambarca sin botones» y capa manchega, cazando perdices y conejos en las afueras del pueblo y yendo de «güerta en güerta i fuente en fuente», a su albedrío, disfrutando «de los ayres puros» y viviendo «en una llaneza descuydada» sin imaginar «tersa frente» «ni ebúrneas manos, / ni luzes bellas ni cabellos de oro» y componiendo en «términos gofos i muy llanos» sonetos rústicos, coplones y romances, «qu'ellos tienen en más que un gran tesoro»[20].

Por expresa voluntad del autor, que los incluyó al final de la epístola a D. Fernando Pacheco, han llegado hasta nosotros cuatro sonetos inspirados por estas «Musas aldeanas» de Aracena: el que comienza «Hizo juntar Enzinas el Consejo»[21], el que da cuenta de los aprestos de la boda de Quiteria[22], el de la junta de alcaldes y regidores, interrumpida por el rebuzno del rucio de Chaparro[23], todo ellos muy graciosos y cómicos, y el de las bellaquerías de Constanza y Alberto:

> Iva Costança al monte por palmitos
> cargada de açadón i Calaboço,
> un mandil del Pollino por reboço

---

[17] *Ibidem*, "Romançe a la Musa Terpsíchore...", f. 290v. y "Romançe a la Musa Erato" (VII, 1), f. 343r.-v.

[18] *De las Rimas de Ivan de la Cveva, primera Parte* (manuscrito de la Biblioteca Capitular y Colombina, sig. 82-2-4), "Epístola 3, a Don Fernando Pacheco de Guzmán, en que se trata cuán poderoso es el Amor, encareciendo la gloria del que vive libre dél. Descrívisse la quietud de la Vida del Aldea, &c.", f. 51v.

[19] *Ibidem*, ff. 54v.-55r.

[20] *Ibidem*, ff. 53r.-v. y 55r.

[21] *De las Rimas de Ivan de la Cveva...*, Soneto 36, f. 56r.

[22] *Ibidem*, Soneto 37, f. 56r.-v.

[23] *Ibidem*, Soneto 38, ff, 56v.-57r.

porque no le picassen los moxquitos.
Alberto, que iva al pueblo con Cabritos,
que de las Cumbres era un noble moço,
lleno de sobresalto i alboroço
le començó de lexos a dar gritos.
Costança lo aguardó, i en allegando
se abraçaron los dos con mucho gozo
i estuvieron en esto un grande rato.
Mas Alberto, un Cabrito dezatando,
le dize: «Dalde aqueste a vuestro esposo,
Costança, que otra vez será Chivato[24]».

También se han conservado tres largos coplones «no tersos, pero tercos, para el pueblo», gracias a que los coló de rondón, semicamuflados, entre los romances historiales del primero y segundo *Coro febeo*. Es curioso que lo que más le atrajo, lo que consideró más del gusto de su público rústico fueron los pleitos y litigios concejiles de la más variada índole, como el presentado por un diezmero que alegó que su trabajo era en balde por el bajo precio designado por el jurado para sus peras y camuesas, que se saldó con el apaciguamiento de ambas partes y la absolución de la placera, que él mismo presenció sentado en un poyo del Consejo[25]. El *Romance de lo que sucedió a vn Mayordomo de Bollullos con vn alcalde del mismo pueblo*[26] da cuenta de un caso curioso de abuso de poder: cómo el alcalde Lope Enxalma quiso casar al Mayordomo, como castigo a su «sopitez y orgullo» con Olalla de Panduro, la más horrorosa y repulsiva mujer de Bormujos, un pueblo vecino, viuda ya de cuatro maridos, retratada en términos tan hiperbólicos como caricaturescos:

aunqu'estava de rebuelta llena de tizne y de humo,
desgreñada y sin vestido, sin çapatos ni pantufos,
con vn refaxo de xerga colgándole dél mil pulpos,
la media pierna defuera, el pie grande y juanetudo,
cubierto todo de costras duras como vn fuerte muro,
que podía pisar sin miedo el pedernal más agudo[27].

Llama la atención el que se nos presente como una decisión unánime y democrática de las fuerzas vivas de la villa: el letrado Hernán Cuchara, el alguacil Gil Lechón, el barbero Antón Rascuño, el Cura, el diezmero del orujo «y sin éstos, otros muchos», y por más que Olalla esgrime razones sociales para estorbar tan desigual casorio («qu'él es rico y principal, / del concejo de Bollullos; / yo pobre y de baxos padres, / jornaleros de Bormujos»[28], el Alcalde no ceja en su pretensión y lleva ante el Cura al «turbado y mustio» Mayordomo,

[24] *Ibidem*, Soneto 39, f. 57r.-v.

[25] Él mismo lo declara en la "Epístola 3, a don Fernando Pacheco de Guzmán...", f. 54r.

[26] *Primer Coro Febeo...*, ff. 191r.-195r. (VI, 7).

[27] "Romance de lo que sucedió a vn Mayordomo de Bollullos...", en *Primer Coro febeo...*, f. 192r.-v.

[28] *Ibidem*, f. 193r.

quien «mirando a vnos y a otros», «no sabiendo qué hazerse / ni qué dexir, de confuso»[29], pone la vista en la novia:

> y viéndola corcobada, boquituerta, vn ojo turnio
> y el otro lleno de alhorre, qu'el rostro le tenía luzio,
> los dientes pocos y grandes y sobre la frente vn bulto,
> renqueando de vna pierna, aunque andava sin descuido,
> gargajeando y tossiendo y quexándose a menudo,
> admirado el desposado de aquel infernal dibuxo,
> encogiéndose de ombros vn passo atrás se retruxo
> diziendo: "Señor Alcalde, no es ésta muger del vso,
> ni es muger, sino demonio que á salido del profundo
> para que por mis pecados de mi vida sea el verdugo,
> y assí moriré primero que verme marido suyo"[30].

Pero el Alcalde -«mui sañudo» y «empuñándose en la vara»- le replica que ha de aceptarla por esposa o elegir para lo mismo al «Asno del Vicario», al «Berraco de Antón Rubio» o al «Garañón de Concejo / que costó catorze escudos, / porque en concejo tengáis / menos cólora y orgullo»[31], a lo que responde el Mayordormo que si lo que desea es casarlo que lo haga con su mujer, «pues anda con ella en puntos / por las sospechas passadas / cuando huyó de Bollullos», y que él, a su vez, lo concierte con Olalla «si tiene gana de hazer / penitencia en este mundo»[32]. Una respuesta osada e ingeniosa, un sacar los trapos sucios, en definitiva, a quien pretendía abusar de su autoridad, que debió provocar la hilaridad y el regocijo de un público oyente acostumbrado a presenciar en la vida real lances semejantes y que aceptaba, de labios del poeta, la moraleja de que era gran yerro que alguien «quiera ser superior, / mandar ni hazer lo injusto»[33].

De características similares es el *Romançe de lo que sucedió con un Alcalde que eligieron en un lugar*[34], injerido, como el que referiré más adelante, en el segundo *Coro febeo*[35]. Pormenoriza con gracia la manera de hacer justicia del rústico Antón Mingo, elegido por alcalde de Aroche «el año de ochenta i nueve / el primer día», a pesar de no saber de «josgaduras, / de preitos ni de preititos», sino «de yr i venir al cortijo, / de echar el yugo a los bueyes, / sembrar la seuada o trigo, / aderezar los amaños / del apero, i her un trillo, / poner la rexa al arado / justa, i la manzera al tiro»[36]. Pero a pesar de ello acepta la vara y se sienta en el poyo -«el sombrero muy metido / hasta los ojos»- dispuesto a regir y a no dejar que ninguno de sus regidores le contradiga. No obstante, surge la discusión porque se hace eco

---

[29] *Ibidem*, f. 193v.

[30] *Ibidem*, ff. 193v.-194r.

[31] *Ibidem*, f. 194v.

[32] *Ibidem*.

[33] *Ibidem*, f. 195r.

[34] *Segundo Coro febeo...*, ff. 122r.-130r. (II, 10).

[35] Aludo al "Romance de lo que çucedió queriendo casar a Pelaya" que es el sexto de libro IV.

[36] "Romançe de lo que sucedió con un Alcalde que eligieron en un lugar", en *Segundo Coro febeo...*, f. 124r.

del descontento del pueblo y baja el precio de la vaca de veinticinco «a catorçe / pues el año es tan comprido» y sube hasta «veinte i ocho el pescado / porqu'es de lexos traydo, / que lo traen de la mar, / i la vaca en el exido / la tenemos a dos passos, / i essotro es largo camino»[37]. Decreta además, con sabiduría popular, que se vendan a lo mismo el atún y el tocino ya que de ese modo «se venderá bien el vino, / i cuanto sea más salado / más menudearán cuartillos», y en la revisión de las pesas y medidas que los huevos lo sean por almudes «porque ay grandes i chicos», la bellota por libras y al peso los palmitos, los rábanos, las lechugas, los repollos y los pepinos. Todo ello provoca la disensión de Vicente del Rebollar, «regidor y ombre antigo / de los de buena conçiençia», y de Gil Peynado, que le acusa de saber menos que su asno y de habérsele subido a la cabeza los empachos del título. Y también la del jurado Miguel Crespillo, a quien quiere llevar el Alcalde a la cárcel, en medio de un gran barullo popular, por haberle hablado a voces con insolencia. Pero todo se resuelve gracias al Pregonero, quien anuncia una oferta de alquiler de «media parte de un molino, / dos enzinas i un castaño, / tres cabras i dos coçhinos»[38] que provoca la codicia de Antón Mingo y el olvido de sus ínfulas concejiles. Ello da pie al poeta para moralizar, finalmente, a su público:

> Ved qué haze la codiçia i los humos de un ofiçio
> en un ombre sin raçón con el mando envanecido;
> i sea este exemplo, exemplo para no ser Antón Mingo
> el qu'en el lugar se viere en que Antón Mingo se vido,
> qu'esto á querido dezirse en todo lo que se á dicho[39].

Me voy a detener, por último, en el tercero de los romances rústicos de Cueva: el *Romance de lo que çusedió queriendo casar a Pelaya*[40], de factura similar a los anteriores, y que relata, como veremos, otro de estos pleitos rurales tan bien conocidos por nuestro autor. En este caso, las gestiones de Pascual Giraldo, el tutor de Pelaya, para casarla con un mozo rico del lugar y la oposición tajante del Sacristán a todos los aspirantes propuestos, acompañado en sus deliberaciones por el Vicario, el Cura y uno de los alcaldes, reunidos «en casa de Prabos Mingo / que era diesmero aquel año»[41]. No le parece adecuado Bastián Recio, «moço de buen trabajo», gallardo y rico, porque «él habla por las narizes / i tiene el rostro manchado, / con más berrugas en él / que tiene plumas un ganço»[42], ni Toribio Ginés, «ombre que se duerme en pie», «que yo lo é visto en la iglesia / dormir, y estar yo cantando»[43], ni Andrés Hosco, pues

---

[37] *Ibidem*, f. 126v.

[38] *Ibidem*, f. 129v.

[39] *Ibidem*, ff. 129v.-130r.

[40] *Segundo Coro febeo...*, ff. 214r.-225v. (IV, 6).

[41] Personajes, casi todos, observados por el poeta durante su estancia en Aracena: "Siéntome en estos poyos del consejo, / viene el Jurado, el Regidor y Alcalde, / con el Vicario, qu'es sabido i viejo. / Queréllase el Diesmero que de valde / puso el Jurado la camuesa i pera, / i que le sale su trabajo en balde". "Epístola 3, a Don Fernando Pacheco de Guzmán...", en *De las Rimas de Ivan de la Cveva...*, f. 54r.

[42] "Romance de lo que çusedió queriendo casar a Pelaya", en *Segundo Coro febeo...*, f. 215r.

[43] *Ibidem*, f. 215v.

no sabéis que tiene engurria, piedra riñón y es tocado
de Asma, i tiene almorranas i le hieden los sobacos;
i tiene una toz gatuna i con más sarna que un galgo,
después de no aber Albéytar que lo pueda dar por sano,
i que no tiene otro ofizio si no es castrar berracos[44].

Y menos aún Juan Manzano, por ser «viejo», «malicioso y porfiado», «amigo de hablar en plaza / en chorro, i de her escarnio, / i que no se enciende fuego / en su casa en todo el año, / i quando a comer se assienta / ata los perros y gatos»[45]. Los parientes y deudos le ruegan al Alcalde que sea él quien designe desposado, «pues siendo Alcalde podía / con licençia del Vicario», a lo que accede con tal de concluir el pleito. Pero Pelayo Llorente, su candidato, rico, viudo, «ombre bien presonado / y en las letras tan sabido / que sabe más que un letrado»,[46] tampoco es del gusto del Sacristán «porque no ay Vezindad / donde no tenga un mochacho, / i que no ay quien bien lo quiera / por la fama deste daño», a pesar de lo cual es propuesto por el Cura a Pelaya como esposo. Ella, sin embargo, solicita un plazo de «çiete lunas» para pensárselo pues «dos meses á que me quexa / con gómitos y desmayos» «un no sé qué que me traygo», lo que es interpretado supersticiosa e ignorantemente por el Alcalde como cosa de brujería («que Pelaya habró mal, / i no del tejado abaxo / sino del tejado arriba»):

Ioro a dios que nos engaña o si no yo estoy borracho:
¿cuándo uvo siete Lunas después qu'el Sol fue criado?
Sola vna Luna conosco, que veo en el çielo craro,
i no entiendo que aya más, no me acusen de pecado[47].

Y que, al final, provoca él páninco y la huida precipitada de todos los concurrentes y del propio Alcalde («El fuego arde en esta casa, / ¡prega a Dios que estemos salvos! / No nos salte alguna çhispa / que nos chamusque los sayos»[48]:

Como si fuera verdad que ya les avían pegado
fuego, assí huyeron todos, unos sobre otros temblando;
al huyr cayó el Alcalde, que tropeçó en un guijarro:
rasgóse medio gaván i los saragüeles blancos,
lastimóse en las narizes i desconcertóse un braço
i aunque pudo, el Sacristán no quiso ayudar [a] alçallo,
antes lo dexó llevar sin querer acompañallo.
El Cura llevó la vara por él, i fuesse el Vicario
con grande priessa a su casa solo a estudiar el caso[49].

---

[44] *Ibidem*, f. 216r.-v.
[45] *Ibidem*.
[46] *Ibidem*, f. 218v.
[47] *Ibidem*, f. 224v.
[48] *Ibidem*, f. 225r.
[49] *Ibidem*, f. 225r.-v.

Me he detenido en el carácter popular de estos romances rústicos y en qué medida patentizan, al igual que los sonetos inspirados de las «Musas aldeanas», el interés de Cueva por estos temas, tan alejados del resto de su producción, en una etapa determinada de su vida. Conviene insistir en que fueron producto, directo o indirecto, de unas vivencias y de unas experiencias reales, de unas observaciones del devenir cotidiano del mundo rural, tan opuesto al urbano para los hombres de su época, y que trascendieron de lo libresco a lo oral recitativo, aunque tal vez fueran celebrados y recordados por el pueblo durante no mucho tiempo[50]. En otro orden de cosas, no puede minimizarse que responden también a la moda finisecular de componer romances «en Sayagués lenguage»[51], ese acopio artificial de expresiones villanescas heredadas de los pastores de Juan del Encina, de elementos de la tradición oral y de ciertas peculiaridades dialectales advertidas por el poeta[52] que intenta reflejar, entre burlas, deformaciones y chacotas, las forma de ser y de comportarse de los moradores de la aldea. Es por eso que también pertenece a la tradición el empleo tópico de la onomástica de los personajes (Gil, Antón, Bras, Mingo, Pascual), usada, entre otros, por Pedro de Padilla -autor de un romance sobre la elección de un alcalde en Bamba (1580)[53]- o Luis de Góngora en alguna que otra de sus letrillas y décimas líricas, hasta tal punto que Francisco de Quevedo llega a ridiculizarla en la *Premática contra los Poetas güeros, chirles y ebenes* incluida en el *Buscón* (1626)[54].

Pero al margen de ello, nuestro poeta se atrevió a colarlos por la puerta falsa en las dos partes del *Coro febeo de romances historiales*, como testimonio fehaciente, tal vez, de una temporada de relativo sosiego anímico.

---

[50] Por haber compuesto los sonetos "en términos gofos i muy llanos" fueron tenidos por "un gran tesoro" por los lugareños. "Por esso tienen vida i son acetos / detodos, i los andan celebrando / por montes, valles, parados, sotos, çetos". "Epístola 3, a Don Fernando Pacheco de Guzmán...", en *De las Rimas de Ivan de la Cvueva...*, f. 55v.

[51] Es expresión del propio Cueva en el soneto satírico que principia "Oy llegó del Parnasso una Estafeta...". (Vid. *De las Rimas de Ivan de la Cveva...*, Soneto 94, f. 121v.).

[52] Sobre esta cuestión vid. ahora Juan A. Frago Gracia: "Tópicos lingüísticos y tipos cómicos en el teatro y en la lírica de los siglos XVI-XVIII". *Philologia Hispalensis*, I, 1, (Sevilla, 1986), pp. 85-116, esp. pp. 95-101.

[53] Vid. Cesáreo Fernández Duro: *Romancero de Zamora. Precedido de un estudio del cerco que puso a la Ciudad Don Sancho el Fuerte*. Madrid, Tip. de G. Estrada, 1880, pp. 281-284.

[54] *Historia de la vida del Bvscón, llamado Don Pablos, exemplo de Vagamundos y espejo de Tacaños*, Zaragoza, Pedro Vergés, 1626, f. 40v. (I, x).

ROMANÇE DE LO QUE SUCEDIÓ CON UN ALCALDE QUE ELIGIERON EN UN LUGAR

| 122r.

| 122v. En el Consejo de Aroçhe fue por alcalde elegido
el año de ochenta y nueve el primer día, Antón Mingo;
aprouólo todo el pueblo mostrando gran regozijo,
tañendo con sinfonías, gaytas, flautas, tamborinos,
repicando las campanas el Sacristán su sobrino
por mandado del Vicario que era deudo de su hijo.
Acudió luego el Consejo a casa del elegido
a darle con la eleción el parabién del ofiçio
de qu'estaua descuydado, i como le fuesse dicho
que venían, salió fuera del lugar a recebillos,
| 123r. i abraçándolos a todos, riendo con ellos, dixo:
«¿Qué buena venida es ésta, Hernán Crespo i Bras Torivio,
Ginés del Olmo i Machorro, Antón Rubio i Lucas Pinto?
¿Es possible que a mi casa, sin avello yo servido,
venga el meollo del pueblo a habrar y a estar comigo
i con tanta sopités que espanta? I assi os soprico
que me deis decraraçión de herme aqueste serviçio,
i no me lo encubráis más, que aquillotra el joyçio,
i tengo tantos magines que mil cosas pronostico».
Hernán Crespo le azió el braço diziéndole assí: «Antón Mingo,
no vos aquillotre aquesto, por vida de Ginesillo,
| 123v. ni pernostiquéis que ai mal, porque no ai de qué afrigiros;
antes vos devéis holgar del prazer con que venimos,
i regozijar connusco vuestro regozijo mismo.
El Consejo vos embía esta vara y este títolo
de alcalde, en que vos soprica que jodiquéys sin roydo,
cumpriendo las hordenanças trayendo el pueblo pacífico,
pues los alcaldes passados de todo aquesto an hoydo

---

* Se han respetado en la transcripción las peculiaridades gráficas del copista anónimo (*Obras de Jùan de la Cueva, poeta antiguo*, ms. de la Biblioteca Capitular y Colombina, sig. 82-2-5 bis, ff. 122r.-130r.) y, además, se ha tenido en cuenta el texto que brinda la copia del códice colombino que se custodia en la Biblioteca Nacional (*Romances de Juan de la Cueva*, ms. 4070, ff. 45r.-47v.) por si ofrecía variantes. A) *Versos*. 1. El texto va estructurado en versos largos, numerados, con cesura. 2. Los puntos suspensivos (99, a) indican la falta de ese hemistiquio. Se han resuelto los errores esporádicos de copia. *Ortografía y puntuación*. 1. En la alternancia entre el uso y el no uso del apóstrofo (ej. *qu'es* / *quen*) hemos operado unificando en favor de lo primero. 2. Se ha empleado los corchetes rectos para indicar las elisiones vocálicas. 3. Las palabras unidas o separadas por el copista según su criterio, han sido transcritas siguiendo las normas actuales. 4. También son modernas la puntuación, el uso de mayúsculas y la acentuación. Se han acentuado las formas de aver que coinciden en lo gráfico con ciertas preposiciones o conjunciones.

i an jodicado muy mal siendo muçhos perjoyçios,
i porque los remediéis vos an alcalde elejido;
Dios vos cumpra de su graçia i vos haga encaletrido,
| 124r. vos dé tan buena ventura que por vos sea el pruebo rico».
«Prega [a] Dios, dixo el Alcalde, mas decraráme aora, amigos:
¿Qué vido el Consejo en mí para darme aqueste ofizio
en que por fuerça é de ser de bienquisto, malquerido?
¿Qué sé yo de josgaduras, de preitos ni de preititos?
¿Qué sé yo si no es del campo, de yr i venir al cortijo,
de echar el yugo a los bueyes, sembrar la seuada o trigo,
aderezar los amaños del apero, i her un trillo,
poner la rexa al arado justa, i la manzera al tiro
que rompa el surco derecho i al gañan dé mas alivio?
Desto sabré jodicar tan bien como el más sabido,
| 124v. mas de preitos ni preitadas no sé más que mi borrico;
mas pues el señor Consejo me soprica, yo reçibo
el serviçio, i le prometo i le juro a San Toriuio
i al santo de las saetas de hello todo comprido».
Toma la vara en la mano i besó el papel del título;
holgáronse todos dando de contento grandes silvos,
i dándolos por las calles, acompañando [a] Antón Mingo,
fueron con él a consejo, adonde fue reçebido
de todos los regidores, i para empeçar su ofiçio
se sentó luego en el poyo, el sombrero muy metido
| 125r. hasta los ojos, hablando con nuevo denuedo i brío;
cerró el puño i santiguóse, y al Escriuano le dixo:
«Vengan preitos, Escriuano, i en nombre de Dios jodico
que juro a San Aquestotro, donde más largo está escripto
que tengo de her oy cosas que tiembre el Diablo mismo,
i con todo su poder no se auerigüe comigo».
Dixeron los regidores: "Señor Alcalde, al principio
del año es uso i costumbre, donde ay pruebo bien rejido,
acudir a las posturas del pan, de la carne i bino,
del azeite i del pescado, a visitar los ofiçios,
ver las pesas y medidas, i assí por este camino
| 125v. en todas las demás cosas de que solemos seruirnos,
i son para pro del pueblo a quien nosotros rejimos».
«También yo, dixo el Alcalde, como el que mejor lo rijo;
no vos ergáis a vosotros solos en mi perjoicio,
que no sofriré otra vez tan emperjoñado dicho,
i joro a Dios que os ahorque i assí vos lo notifico,
i escreuildo, assí escriuen porque no habren erguido»
«No se ahorcan regidores, señor alcalde Antón Mingo,
le respondió Jil Peinado, el regidor más antiguo,
haga su jodicatura, no te meta ya en roídos,
| 126r. que essos no rigen el pueblo i es herse en eso malquisto».

«Yo sé her lo que conviene, dixo el Alcalde, i jodico
cómo se á de jodicar, Gil Peynado, i no comigo
vos pongáis a tú por tú, no vos engañe el maldito,
que soy el reuelde agora i puedo her enfinito».
Fue a responder Gil Peinado, i el Escriuano le dixo
que callase, i al Alcalde pidió que le diese oydo
para que del rigimiento se tratasse, el qual lo hizo
assí, i luego el Escriuano dixo:«Del año comprido
de ochenta i ocho, la vaca está puesta a veynticinco
i el pescado a diezyocho, y son precios muy sobidos;
| 126v. pide el pruebo que se abaje pues el año á sido rico».
«Es verdad, dize el Alcalde, i assí sentençio i jodico
que a la vaca sea a catorçe pues el años es tan comprido,
i a veinte i ocho el pescado porqu'es de lexos traydo,
que lo traen de la mar, i la vaca en el exido
la tenemos a dos passos, i essotro es largo camino».
Dixeron los regidores que era apreçio conocido,
i el Alcalde respondió: «Assí lo pernunçio i digo:
Escriuanaldo escriuen, no vos tome el enemigo,
i mando que sea un preçio el del atún i el toçino,
| 127r. porque mediante el atún se venderá bien el vino,
i cuanto sea más salado más menudearán cuartillos;
el pan a como quisieren, pues ay en abondo trigo,
qu'el año no á sido astil, que mucho fruto ay coxido;
..... assí como se an vendido,
que no les abaxo preçio porque no estén mal comigo;
mas porque a mi jodiquez cumpre, i a her bien mi ofizio,
los güebos vendan [a] almudes porque ay grandes i chicos,
i la bellota por libras, i por peso los palmitos,
los rábanos i leçhugas, los repollos i pepinos».
Vicente del Rebollar, regidor y ombre antigo
| 127v. de los de buena conçiençia, respondió: «¿Está en su juycio,
señor Alcalde, tal manda? ¿No ve qu'eso es dezatino
i que no se cumpre her?» «Sí cumpre, el Alcalde dixo,
i yo quiero que se cumpra i por sentençia lo firmo,
que por esso so yo alcalde para herse lo que digo».
«No se tiene de her esso, Gil Peynado á respondido,
que aquí somos regidores i alcaldes avemos visto,
i no como lo sois vos, que joro a San Teleprisco
que de alcalde no sabedes más que mi asno mohíno,
i no sé por qué o de qué estáys tan encaletrido,
i en viéndovos embarado non hazéis sondar respingos,
| 128r. i como asno cerrero atronarnos con roznidos;
i aviéndovos hecho alcalde por ser hombre sin roydo
os avéis vuelto un demuño i érades un serafino,
pues quiérovos auisar, non digáis que n'os aviso,
que si bien jodicardes regidencia avrá Antón Mingo».

El Alcalde respondió: «No tengo aquesto en un hijo,
la señora Regidençia no se empachará comigo,
i es persona tan honrrada que no vos dará su oydo,
i cuando venga a her esso con seis jamones me obligo
a tapalle a ella la boca y a borrar dos mil capítolos».
| 128v. «Esso avéys habrado, Alcalde» respondió Miguel Crespillo
el jurado, i dixo a voçes: «Dello me serán testigos,
que contra la regidenzia á diçho aqueste mal diçho».
130 «Vos también habráys, Jurado, vos también habráis erguido:
Yo vos haré que no habréis i vos daré tal castigo
que los regidores callen cuando habrare Antón Mingo».
Saltó del poyo en el suelo a prendello, i Bras Torivio
le dixo: «Señor Alcalde, no haga aquese roydo;
oy á tomado la vara i está tan empedernido,
oy estaua en su hogar al humo de quatro tizos
i oy quiere hondir el mundo i prender los más froridos».
| 129r. «Téngole tirria al Jurado, el Alcalde á respondido,
i é de lleuallo a la cárçel por que habre con más tino».
140 Fue allí rogado de todos que lo llebasse al Cabildo
como a regidor del pueblo i nunca hazello quiso;
mas porfiando a llevallo i todos en resistillo,
él tirando hazia la cárçel el Jurado, i dél azidos
todos le impedían la ida hinchendo la plaça a gritos.
Estando en este hervor unos y otros encendidos,
sin valer con el Alcalde remedio a su dezatino,
dio una voz el Pregonero junto al Escriuano, i dixo:
| 129v. «¿Quién quisiere aver a renta media parte de un molino,
dos enzinas i un castaño, tres cabras i dos coçhinos?
150 Ante él escriuen caspilla, se rematan el domingo,
i éste es el proster pregón i assí la acraro i pobrico».
En oyendo este pregón el Alcalde, enfurecido,
soltó al presso y el enojo perdió, i el airado brío;
i poniéndose la capa, que se le avía caydo,
se fue a tomar la renta que al Pregonero avía oydo.
Ved qué haze la codiçia i los humos de un ofiçio
en un ombre sin raçón con el mando envanecido;
i sea este exemplo, exemplo para no ser Antón Mingo
| 130r. el qu'en el lugar se viere en que Antón Mingo se vido,
160 qu'esto á querido dezirse en todo lo que se á dicho.

III. PANORAMA DE LA EXPLORACIÓN DE LA TRADICIÓN ORAL MODERNA EN CASTELLANO, CATALÁN, GALLEGO, PORTUGUÉS Y JUDEO-ESPAÑOL (1980-1986)

PONENCIA

O romanceiro tradicional nas áreas periféricas

Braulio do Nascimento

Antes mesmo da publicação da primeira coletânea de romances tradicionais no Brasil -os *Cantos Populares do Brasil*, de Sílvio Romero, em 1883- já se patenteava ali a importância das áreas periféricas na preservação do romanceiro tradicional. Anteriormente, em 1873, Celso de Magalhães -o iniciador da pesquisa de literatura de transmissão oral em nosso país- divulgava num de seus artigos[1] sobre poesia popular um fragmento do romance do *Passo de Roncesval*, em que o mouro informa o estado de Dom Beltrão ao velho pai que o procurava:

> Sete feridas no peito a qual será mais mortal:
> por uma lhe entra o sol, por outra lhe entra o luar,
> pela mais pequena delas um gavião a voar.

Lamentavelmente, Celso de Magalhães publicou apenas dois fragmentos do romance; o outro refere-se à defesa do cavalo da acusação que lhe faz o velho de culpabilidade da morte de Dom Beltrão:

> Milagre! quem tal diria quem tal pudera contar?
> O cavalo meio morto ali se pôs a falar:
> -Não me tomes essa culpa, que ma não pode tomar;
> três vezes o retirei, três vezes para o salvar;
> três me deu de espora e rédea co'a sanha de pelejar.
> Três vezes me apertou cilhas, me alargou o peitoral. . .
> à terceira fui à terra desta ferida mortal[2].

[1] *O Trabalho*, Recife, n. 6, 30.6.1873.
[2] *O Trabalho*, Recife, n. 11, 20.9.1873.

É provável que uma versão completa do romance se encontrasse na coletâna que Celso organizou e que infortunadamente se extraviou a caminho da publicação[3]. O primeiro fragmento tornou-se famoso, pois foi reproduzido por Sílvio Romero, em artigo publicado na *Revista Brasileira* (2:27-39, 1879) e posteriormente incluído por Teófilo Braga em seu prefácio aos *Cantos Populares*, de Sílvio Romero (1883).

E foi aí, no prefácio de Teófilo Braga, que o encontrou Ramón Menéndez Pidal e apontou como exemplo, ao referir-se à importância das áreas periféricas na preservação dos romances tradicionais, em Comunicação apresentada ao III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, em Lisboa, em 1957[4]. Afirmava, então, Menéndez Pidal: «Del Brasil debemos esperar hallazgos importantes. El estudio de las áreas geográficas tradicionales nos dice que las áreas periféricas (el Brasil es una de ellas) son más conservadoras que las áreas centrales, y, o esta teoría es falsa, o el Brasil tiene todavía que enriquecer el romancero con valiosos arcaísmos».

Evidentemente, as coletas posteriores vieram demonstrar que a teoria não era falsa; as contribuições do Brasil comprovam plenamente sua veracidade através de mais de um século de pesquisas do romanceiro em nosso país[5]. Atualmente, confirmam projetos em desenvolvimento no Nordeste Brasileiro: no Estado da Paraíba, coordenado pela Professora Idelette Fonseca dos Santos, que apresentará neste Colóquio comunicação sobre a pesquisa; outro, em Pernambuco, Goiâna[6], em andamento, de Andrea Ciacchi e Fátima Pessoa; e ainda outro, na Bahia, de Estudo e pesquisa da literatura popular, coordenado pela professora Doralice Alcoforado, do Departamento de Letras Vernáculas e do Mestrado em Letras da Universidade Federal, que teve a participação da Professora Idelette Fonseca dos Santos.

Esse projeto é desenvolvido por Maria del Rosario Suárez de Albán, numa comunidade galega de Salvador composta de 6.000 pessoas, aproximadamente, na maioria procedentes da província de Pontevedra.

A primeira amostragem, envolvendo informantes de até 80 anos, prenuncia a importância das versões galegas que serão recolhidas.

Os milhares de textos que vêm sendo reunidos na série *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas*, do Instituto Menéndez Pidal, já com 12 volumes publicados (1957-1985), demostram sobejamente, pela comparação entre versões de épocas e lugares diversos, o papel conservador desempenhado pelas áreas periféricas.

Entretanto, os conceitos de área periférica e, naturalmente, de área central devem ser atualizados para atender à dinâmica dos contextos culturais. O conceito de preservação pode envolver, de certo modo, a idéia de estagnação e conseqüentemente de arcaísmo, que entraria em conflito com o conceito antropológico de dinâmica cultural, axiomaticamente formulado por Herskovits (1948, 1973, II: 289): «nenhuma cultura viva é estática». Aliás,

---

[3] Sílvio Romero teve em mãos o manuscrito, de onde retirou apenas três romances: *Dom Carlos de Montealbar* (Pernambuco); *Flor-do-Dia* (idem) e *Branca-Flor* (idem) e divulgou-os nos *Cantos Populares*, 1883.

[4] Incluída como introdução ao *Romanceiro Português*, de Leite de Vasconcellos, Coimbra, Universidade, 1958, I:XI-XXI.

[5] Para o levantamento geral do romanceiro no Brasil, ver Nascimento, 1972: 65-83.

[6] Uma notícia do projeto foi apresentada por Andrea Ciacchi, no Colloque Littérature Orale Traditionnelle-Populaire. Paris, 20-22 de novembro de 1986.

foi esse o termo -arcaísmo- empregado por Menéndez Pidal, ao referir-se, na passagem citada, aos preciosos achados provenientes do Brasil.

Obviamente, o sentido atribuído pelo Mestre a arcaísmo não deverá ser tomado literalmente, mas de forma ampla, ou até mesmo especial, de romances que deixaram de circular em determinadas áreas por pressões culturais de naturezas diversas e se refugiaram em outras áreas sincronicamente livres de tais pressões. Ou tomaríamos o vocábulo arcaísmo num sentido temático. Mas sabemos que o fenômeno de variação incide também na estrutura fabulística do romance, podendo-se traçar uma linha da transformação semântica, com faixas diacrônicas perfeitamente delimitadas. Citaríamos como exemplo, entre outros, o estudo de Jesus Antonio Cid (1979: 285-359) sobre *El traidor Marquillos* e, mais recentemente, o de Giuseppe Di Stefano (1985: 301-11) sobre o romance de *Gaiferos*.

Evidentemente, uma versão de *Gaiferos* ou de *Dom Beltrão* recolhida hoje na Ilha da Madeira, no Brasil, ou no México, não poderia ser considerada arcaísmo, sobretudo tendo-se em conta as variações introduzidas na fábula ou no discurso. O fragmento de *Dom Beltrão*, recolhido no Brasil por Celso de Magalhães, no século passado e as versões profusamente encontradas em Portugal, em Trás-os-Montes, por Leite de Vasconcellos, que surpreenderam Menéndez Pidal, por faltarem «por completo en la tradición actual de Castilla, pues en toda España solo se conoce ese romance de la batalla de Roncesvalles en Galícia, en Orense, lindando com Trás-os Montes», como afirmava em 1957, não podem também ser consideradas arcaísmos, no sentido restrito do termo. Cabe acrescentar que, vinte anos depois, pouco mudara o quadro. A versão de Almeida Garrett, do século passado e as de Leite de Vasconcellos, deste século, possuem versos semelhantes ao do texto publicado no *Cancionero de Romances*, de 1550; as versões recolhidas na Encuesta-Norte, realizada em 1977 pelo Seminário Menéndez Pidal, em número de sete, apenas uma delas apresenta versos que lembram o romance de Dom Beltrão[6a].

Desse modo, é indispensável o reexame do conceito de área central e conseqüentemente de área periférica, que possuem dinâmica própria. Não se pode atribuir uma noção de fixidez no espaço no tocante às áreas centrais de difusão, como, por exemplo, a Espanha, na Península Ibérica. As populações, em seu deslocamento migratório, levando na bagagem cultural da memória o romanceiro, estabelecem novas áreas centrais, a partir das quais se difunde, criando áreas periféricas. O próprio Menéndez Pidal (1953, II: 244) observou essa dinâmica ao assinalar como «activos centros propagadores del romancero oral (...) las colonias sefardíes españolas esparcidas por Italia, Francia e los Países Bajos».

Nesse sentido, Portugal constitui área periférica em relação à Espanha; o Brasil e países hispano-americanos áreas periféricas em relação a Portugal -tornado área central- e Espanha.

Exemplo significativo da mobilidade das áreas temos no romance do *Veneno de Moriana*. Corrente no século XVI na Espanha, embora não figurando nos romanceiros antigos, mas do qual há notícia pela inclusão na Ensalada de Praga[7], a primeira versão divulgada foi

---

[6a] Versão de Trascastro, León, recolhida por Diego Catalán, Jesus Antonio Cid, Flor Salazar e Ana Valenciano, em 19 de julho de 1977. in AIER, I: 27, n. 5.

[7] *Ensalada de muchos romances viejos y cantarcillos*. Burgos, c. 1560. Ap. Menéndez Pidal, 1953, II: 411.

recolhida no Brasil -*Juliana e D. Jorge*- e publicada por Celso de Magalhães, em 1873. Dez anos mais tarde, Teófilo Braga incluiu nos *Cantos Populares*, de Sílvio Romero, editados em Lisboa sob seus cuidados, outra versão brasileira, do Ceará, e uma da Ilha de São Miguel, Ponta Delgada[8]. Foi esta a primeira versão divulgada da tradição portuguesa. Na mesma época, Leite de Vasconcellos recolheu em Trás-os-Montes, publicando em 1886[9], um fragmento do mesmo romance -*Dona Ausênia*- com o episódio relativo à preparação veneno que mata Dom Jorge, ou Dom Boso, que não figura nas versões brasileiras, nem também, de modo geral, nas versões madeirenses recolhidas por Pere Ferré[10], com a colaboração de Vanda Anastácio, José Joaquim Dias Marques e Ana Maria Martins; nas da Ilha de São Jorge, Canadá e Estados Unidos (Nova Inglaterra e Califórnia, entre açorianos e madeirenses), recolhidas por Manuel da Costa Fontes[11].

O próprio Teófilo Braga, em 1887, em artigo na *Revista Lusitana*[12], dá o romance como inexistente na tradição de Portugal. E ainda em 1906, no primeiro volume do *Romanceiro Tradicional Português*, as versões incluídas do *Veneno de Moriana* -apenas quatro- são as mesmas publicadas em 1883, nos *Cantos Populares*, de Sílvio Romero, acrescidas da citada versão de Leite de Vasconcellos.

Desse modo, o romance do *Veneno de Moriana* levado pelos portugueses, talvez no primeiro século do Descobrimento, caracteriza o Brasil como área periférica, em que mantinha o ciclo de vida, enquanto não era encontrado em Portugal área central natural de irradiação para o nosso país. Entretanto, as pesquisas posteriores tanto no Brasil[13] quanto em Portugal mudaram o esquema dos primeiros tempos em relação ao *Veneno de Moriana*:

Espanha: área central —— Portugal: área periférica

Portugal: área central —— Brasil: área periférica.

Até recentemente, as versões brasileiras divulgadas do romance superavam em muito as versões portuguesas. Agora, é muito superior o número de versões da tradição portuguesa (publicadas ou inéditas) de que disponho para o volume do *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas*, do Instituto Menéndez Pidal, sob a coordenação de Diego Catalán, que estamos organizando com Teresa Catarela, com textos de Espanha, Portugal, Brasil, Ilhas da Madeira, São Jorge, Canadá, Estados Unidos, Grécia, Turquia, Marrocos, Iugoslavia, Jerusalém. São versões portuguesas modernamente publicadas ou

[8] Versão fornecida por Arruda Furtado.

[9] *Romanceiro português*. Lisboa, 1886. Reproduzido em *Opúsculos*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1938, v. VII, p. II.

[10] *Romances Tradicionais*. Funchal, Câmara Municipal, 1982.

[11] *Romanceiro português do Canadá*. Coimbra, Universidade, 1979; *Romanceiro da Ilha de S. Jorge*. Coimbra, Universidade, 1983; *Romanceiro português dos Estados Unidos*: I. Nova Inglaterra, II. California, Coimbra, Universidade, 1980, 1983.

[12] Revista Lusitana, Lisboa, 1887, v. I: 99-116. Já no prefácio aos *Cantos populares* de Sílvio Romero (1883, II: 196), declarava Teófilo Braga em nota às versões de Juliana e D. Jorge: «Na tradição continental portuguesa não encontramos ainda o mínimo vestígio deste romance, conservado no elemento colonial português no Brasil. O fato é importante, e revela-nos como longe da metrópole a tradição persiste com mais intensidade».

[13] Referência especial aos projetos da Paraíba, Goiana (Pernambuco) e Salvador (Bahia) e a coleta em *O folclore em Sergipe*. 1. *Romanceiro*. Rio de Janeiro, Cátedra, 1977, de Jackson da Silva Lima.

em via de transcrição e publicação, gentilmente oferecidas por Manuel da Costa Fontes, José Joaquim Dias Marques, João David Pinto Correia, Pere Ferré, Maria Aliete Galhoz, Belarmino Afonso, Vanda Anastácio, Ana Maria Martins, Antonio Maria Mourinho, entre outros, a quem renovo os agradecimentos. Há que acrescentar ainda a grande coleta de Joanne Purcell, depositada no Instituto Menendez Pidal, em Madrid, na qual trabalharei após este Colóquio na transcrição de versões do *Veneno de Moriana*, e que abrange Portugal continental e Ilhas.

Alargam-se, portanto, os conceitos de área central e de área periférica: a mesma tradição pode constituir-se em área periférica e em área central, preservadora e difusora. Ocorre, conseqüentemente, que na área periférica podem-se constituir sub-áreas centrais, como verificamos no Brasil, em relação ao Estado do Amazonas, a propósito do romance da *Nau Catarineta*, de que tratei em «Um romance tradicional entre índios do Amazonas»[14]. A versão ali recolhida por José Veríssimo, no final do século passado (1889) preserva traços que a aproximam muito mais das versões portuguesas do que das brasileiras ocorrentes em outros pontos do país. De um núcleo qualquer de irradiação de nosso território, a versão foi levada ao Amazonas e guardada pelos índios, dentro de um repertório naturalmente reduzido, e que desenvolveu sua vida tradicional em um contexto cultural diversificado, com menores índices de variação, conforme demonstrado no estudo mencionado.

Poderíamos citar ainda o exemplo de *Bernal Francês*.

Menéndez Pidal, em viagem realizada em 1905, por vários países da América do Sul, surpreendeu-se com a quantidade de romances ibéricos recolhidos por Julio Vicuña Cifuentes, no Chile, tendo ele próprio oportunidade de recolher algumas versões em Santiago[15].

Um dos romances recolhidos por Vicuña Cifuentes e transcrito por Menéndez Pidal, em *Los romances de América y otros estudios* (1958: 23) é o da *Adúltera* (*Bernal Francês*), que até então (1906) não tivera nenhuma versão publicada em castelhano. Mais uma vez as áreas periféricas da América do Sul divulgavam versões de romances ainda não publicados nas áreas centrais. E é importante assinalar que determinadas tendências nacionais se configuravam através das variantes introduzidas nos textos-arquétipos. O romance de *Bernal Francês*, conforme estudo comparativo que já realizamos[16] entre as tradições centrais portuguesa e espanhola e das áreas periféricas brasileira e da América de língua espanhola, apresenta dois itens de grande importância para a nossa abordagem: a atitude do marido em relação ao adultério e o tipo de arma usado no castigo da mulher.

No primeiro caso, um significativo percentual de versões da tradição americana de língua espanhola não indica qualquer castigo para a esposa, algumas evidenciando o perdão; no segundo caso, o tipo de arma usada nas áreas centrais -a arma branca: espada,

---

[14] Um romance tradicional entre índios do Amazonas, no Século XIX. In *El Romancero Hoy: Nuevas Fonteras*. Madrid, Gredos, 1979: 115-24.

[15] Conta Menéndez Pidal (1963, p. 21): «Él me acompañó a varias casas de la ciudad donde pude interrogar a diversas personas del pueblo y recoger por mí mismo algunas variantes».

[16] Bernal Francês na América. Comunicação ao Tercer Coloquio Internacional sobre Romancero y otras formas poéticas tradicionales. Madrid, dezembro de 1982. O recém-publicado *Romancero tradicional de México*, organizado por Mercedes Días Roig e Aurelio González, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, inclui 41 versões do *Bernal Francês*.

punhal- é substituída na América de língua espanhola pela arma de fogo, enquanto no Brasil, na totalidade das versões divulgadas, a arma branca da área central portuguesa é rigorosamente preservada. Verificam-se, portanto, determinados tipos de relação entre as tradições das áreas centrais e das áreas periféricas, resultantes da dinâmica dos contextos culturais que reproduzem o romance.

Outro ponto importante que é necessário considerar, dentro de uma nova sistemática, refere-se ao problema da invariante como componente imprescindível na elaboração do conceito de área periférica. Em recente comunicação apresentada em Paris, no Coloque Littérature Orale Traditionnelle-Populaire (20-22 de novembro de 1986), sobre «O romanceiro tradicional -uma póetica da comutação», focalizei a necessidade de uma nova abordagem da invariante. E parece-me oportuno aqui tocar no assunto, sobretudo porque o significado de preservação possui subjacentemente o elemento *invariante*. Qualquer que seja a dinâmica atribuída ao conceito de preservação ele está intimamente ligado ao de invariante. Poder-se-ia lembrar que, por princípio, a poesia tradicional vive em suas variantes- na síntese feliz de Menéndez Pidal. Mas podemos alargar o axioma acrescentando que a poesia tradicional vive também em suas *invariantes*. O próprio conceito vigente de área periférica, embora não o revele explicitamente, contém em sua formulação o componente *invariante*. Não será necessário insistir na argumentação uma vez que está inserido na área periférica o elemento preservação. Quando Menéndez Pidal deu destaque especial ao fragmento de *Dom Beltrão*, recolhido no Brasil, no século passado, o que lhe chamou a atenção, na verdade, foi o grupo de invariantes ocorrentes nos versos:

> Sete feridas no peito a qual será mais mortal:
> por uma lhe entra o sol, por outra lhe entra o luar,
> pela mais pequena delas um gavião a voar.

São as invariantes que identificam o romance. As invariantes temáticas é que nos dizem que tal romance é o de *Gerineldo* e não o do *Veneno de Moriana*. Gostaria de lembrar que o modelo canônico estabelecido por Vladimir Propp para o conto maravilhoso foi baseado nas estruturas invariantes que ele detectou no corpus estudado. Creio mesmo que a não observação desse fato é que explica -ou justifica- a guerra que se instalou entre os defensores do modelo proppiano e os defensores da tipologia de Aarne-Thompson. Os tipos do conto popular foram também estabelecidos sobre estruturas temáticas invariantes. E isto é tanto verdade que num de seus últimos trabalhos -muito pouco divulgado- Vladimir Propp ao realizar o levantamento e classificação dos contos russos das «escolhas sucessivas» não teve outro recurso senão utilizar a tipologia de Aarne-Thompson[17].

Isto reafirma a importância da invariante na compreensão e explicação de fatos específicos da literatura de transmissão oral.

No estudo das áreas periféricas, em sua própria conceituação é fundamental o papel da invariante.

---

[17] La fiaba cumulativa russa, in *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle Scienze Umane nell'URSS*. Org. Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij. Torino, Einaudi, 1975: 87-106.

Creio, portanto, necessário dar ao conceito de áreas periféricas e centrais um caráter operacional. Como vimos, ele está ligado aos contextos culturais e depende permanentemente do estado das pesquisas realizadas nos diversos países onde vive o romanceiro. Desse modo, em função da dinâmica cultural, as áreas centrais terão existência provisória, bem como as periféricas poderão transformar-se no decorrer do tempo em áreas centrais, em decorrência de pesquisas e coletas exaustivas. Alguns romances citados nesta exposição e muitos outros confirmam a presença dessas mutações.

Assim, podemos afirmar que o conceito de áreas periféricas está em aberto. Não há razão evidente para substituí-lo. Tem sido importante a sua contribuição para a compreensão de alguns fenômenos relativos à transmissão da poesia tradicional, que não tiveram até o momento explicação satisfatória por outros caminhos. Está aberto à discussão para uma reavaliação de suas potencialidades e aprofundamento da análise, com vistas à elaboração de uma teoria capaz de dar conta de todos os processos internos e externos responsáveis pela preservação de temas em determinadas áreas da transmissão oral e pela dinâmica dos arquétipos no romanceiro tradicional. Já vimos que é também dinâmico o conceito de arquétipo. Diante dele abre-se um leque de possibilidades, multiplica-se a sua presença em contextos textuais diversos, atraído por fatos históricos de diferentes épocas, como exemplifica o romance da *Aparición de la amada difunta*.

A análise comparativa de diferentes tradições realizada segundo delimitações espaciais e temporais afigura-se fundamental para uma avaliação ampla das áreas periféricas. Alguns esquemas podem ser propostos para desenvolvimento do trabalho de comparação:

Versões brasileiras antigas
versões brasileiras modernas } versões portuguesas antigas

portuguesas antigas
brasileiras antigas } espanholas antigas

portuguesas antigas
brasileiras antigas } espanholas modernas

portuguesas modernas
brasileiras modernas } espanholas antigas e modernas

Conseqüentemente, cabe insistir na importância dos volumes do *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas* já publicados e dos programados para publicação e também das pesquisas que vêm sendo realizadas no Brasil e nos países hispano-americanos. A republicação de corpus antigos e de difícil acesso e a publicação de coletas recentes levadas a cabo em Portugal e Espanha, como exemplificam, neste caso, os dois primeiros volumes do *Archivo Internacional Electrónico del Romancero - Voces Nuevas del Romancero Castellano-Leonés*, permitirão um estudo abrangente capaz de definir com precisão as áreas centrais e periféricas. Por aí se poderão igualmente esclarecer problemas interdisciplinares, principalmente no âmbito dos contos populares, a cujos estudos, cada vez mais, devem estar estreitamente ligados os estudos do romanceiro tradicional.

Bibliografía

BRAGA, Teófilo. 1887. Ampliações ao romanceiro da Ilha dos Açores. in *Revista Lusitana*, Lisboa, v. 1, fasc. 2, 99-116.

- - - 1906-1909. *Romanceiro geral portuguez*. 2a. ed. Lisboa, Manuel Gomes, 3 v.

CID, Jesús Antonio. 1979. Recolección moderna y teoria de la transmisión oral: El traidor Marquillos, cuatro siglos de vida latente. in *El Romancero hoy: nuevas fronteras*, p. 281-359.

DI STEFANO, Giuseppe. 1985. Gaiferos o los avatares de un héroe. in *Estudios románticos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*. Granada, Universidade de Granada, p. 301-11.

HERSKOVITS, Melville J. 1948. *Antropologia cultural*. São Paulo, Mestre Jou. 2ª ed. 3 v.

MAGALHÃES, Celso de. 1873, 1973. *A poesia popular brasileira*. Introdução e notas de Braulio do Nascimento. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. 1953. *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. Madrid, Espasa-Calpe. 2 v.

- - - 1963. *Flor nueva de romances viejos*. 14ª ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.

NASCIMENTO, Braulio do. 1979. Um romance tradicional entre índios do Amazonas, no século XIX. in *El Romancero hoy: nuevas fronteras*. Madrid, Gredos, p. 115-24.

- - - 1972. Pesquisa do romanceiro tradicional no Brasil. in *El Romancero en la tradición oral moderna*. Ed. Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo. Madrid, CSMP-Universidad de Madrid. 1º Coloquio Internacional, p. 65-83.

ROMERO, Sílvio. 1883. *Cantos populares do Brasil*. Intr. e notas de Teófilo Braga. Lisboa, Nova Livr. Internacional. 2 v.

VASCONCELLOS, Leite de. 1958. *Romanceiro português*. 2 v.

Voces nuevas del romancero castellano-leonés. Ed. Suzanne H. Petersen. Madrid, Gredos, 1982. 2 v. AIER-1-2.

COMUNICACIONES

O Livro de Horas da segada

Vanda Anastácio

Neste trabalho parto de um pressuposto evidente segundo o qual, quando um *corpus* romancístico mais ou menos extenso adquire uma função específica no seio de um dado grupo social, esta influi, não apenas na longevidade e na difusão desse *corpus* - uma vez que ao adquirir uma «razão de existir» colectiva permanece ligado a essa comunidade - mas, ainda, na variação discursiva e temática desse mesmo conjunto de textos[1].

Em Trás-os-Montes, zona que continua a ser um campo de estudo privilegiado[2], co-existem duas vias de transmissão dos romances, que correspondem a funções distintas na vida da população.

A actualização da primeira destas formas de sobrevivência do romanceiro, a que chamarei *familiar*, corresponde à mulher, que o canta para acompanhar os trabalhos domésticos ou nos momentos de lazer[3].

No reportório das mulheres que apenas trabalham em casa ou nas courelas familiares, estes temas vivem lado a lado com cantigas narrativas ou originárias de folhetos de cordel, lírica tradicional, etc.

A segunda linha de difusão do romanceiro transmontano, que designarei por *de trabalho*, é exterior ao círculo doméstico: os textos são entoados por homens e mulheres como canções colectivas que acompanham uma tarefa comunitária específica: a ceifa dos cereais, aí designada por «segada»[4].

---

[1] Este pressuposto apoia-se nos muitos casos que se conhecem de textos modificados ou sobreviventes graças à sua utilização como «aguinaldos», cantigas infantis, etc.

[2] Quer pelo número de textos que daí se possuem, quer pela diversidade de temas que preserva, quer ainda pela vitalidade que mantém o romanceiro nesta região (apesar de todos os alertas acerca do seu iminente desaparecimento).

[3] Na realidade, apesar de a maioria das informantes afirmar que canta romances principalmente para embalar os filhos pequenos, não se trata, neste caso, da sua exclusiva função.

[4] As mulheres que trabalham na segada possuem frequentemente os dois reportórios, chegando a fornecer modelos diferentes de um mesmo romance.

Neste caso, a função atribuida aos romances é de tal forma identificada com o trabalho durante o qual se cantam que a sua designação transporta a marca deste último: são «cantigas de segada».

Como veremos, estas duas vias de actualização e transmissão, conduzem a alteraçõe quer a nível estilístico, quer a nível da estrutura, e serão ainda responsáveis, segundo creio, pela sobrevivência de determinados temas em detrimento de outros.

Com efeito, os textos romancísticos não são cantados livremente, ao sabor do gosto dos segadores. Há temas que se repetem diariamente segundo um horário fixo: de manhã cerca das nove horas, ao meio dia, depois da sesta por volta das duas, à hora da merenda e ao fim do dia quando se põe.

Os textos «com hora fixa», que variam muito pouco de localidade para localidade nos dois distritos da província, são os seguintes:

às nove horas da manhã	Flor del água
ao meio dia	Pobreza de la virgen recién parida
a seguir à sesta	A Branca e a Morena
à hora da merenda	Veneno de Moriana
ao pôr do sol	«Lá se vai o sol embora»

Como notaram outros estudiosos, o facto de se confinar a recitação de determinados temas a um momento específico não é imotivado[5]. Assim, escolhem-se para cada momento

---

[5] A ele se referem colectores tão variados como Leite de Vasconcelos, Firmino Martins, o próprio D. Ramón no *Romancero Hispánico* - cremos que provavelmente por informações de terceiros -, Manuel da Costa Fontes ou José Joaquim Dias Marques.

Estes autores não esquecem três questões que considero fundamentais neste estudo e que são: a função específica que aí desempenha o romanceiro, o ritual que preside ao canto dos romances durante a ceifa e a forma como estes são entoados.

Quanto à função:

«Os romances são, como já dissemos, cantados somente nos trabalhos da ceifa, sob o nome de «cantigas de segada», empregando-se raramente alguns em outras melodias, e ainda outros de temas religiosos, como orações piedosas. Uma audição atenta percebe sem esforço como de aldeia para aldeia varia ligeiramente a moda, sem contudo comprometer o ritmo melódico inicial». F. Martins, *O Folklore do Concelho de Vinhais*, vol II, Lisboa, Imprensa Nacional, 1938, pp. XXXVII-XXXVIII.

«En Trás-os-Montes, sobretodo en el distrito de Bragança, la siega del centeno, tan importante en la economía del país, es la gran ocasión para el canto de romances, confraternizando en ellos segadores españoles y portugueses». R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, vol II, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 373.

«Tal sobrevivência [do romanceiro] ficou-se em grande parte devendo à função de canto de trabalho durante as malhas e, sobretudo, as segadas». J. J. Dias Marques, «Romances dos concelhos de Bragança e de Vinhais», *Brigantia*, Bragança, vol IV, n. 4, Out/Dez, 1984, p. 528.

Quanto à forma como são cantados:

«É cantada em dois coros formados a duas vozes, homem e mulher; primeira voz, o homem, canta o 1º e 2º verso (contamos no romance, em geral, versos octossilábicos); segunda voz, mulher, repete os mesmos versos; o homem canta o 3º e o 4º, a mulher repete o 1º e o homem o 2º, a mulher o 3º e o 4º; o homem canta o 5º e o 6º; a mulher repete o primeiro; o homem o 2º, a mulher o 5º e o 6º; o homem canta o 7º e o 8º, a mulher repete o 1º; o homem o 2º; a mulher o 7º e 8º; o homem canta o 9º e o 10º, a mulher repete o 1º; e o homem o 2º, a mulher o 9º e o 10º; o homem canta o 11º e o 12º; a mulher repete o 1º, etc. cantando no final os dois o 1º e o 2º repetindo o segundo». F. Martins, *op. cit*, p. XXXVIII [«Sublinhe-se que o romance era cantado por dois segadores (ou, mais raramente, por dois coros de segadores), repetindo o segundo deles o verso antes cantado pelo primeiro, antepondo-lhe, como uma espécie de refrão, o verso inicial do texto». J. J. Dias Marques, *op. cit.*, p. 529.

do dia os textos cujo *incipit* inclui notações temporais ou referências mais ou menos explícitas a situações identificadas com o momento em que se cantam:

de manhã às nove horas

«manhaninhas de S. João, pela manhã da alvorada»
(*Flor del água*)

ao meio dia

«Alta vai a lua, alta, mais que o sol ao meio dia»
(*Pobreza de la Virgen recién parida*)

às duas horas

«Indo eu a passear pela tarde às duas horas»
(*A Branca e a Morena*)

à hora da merenda

«Apeia-te ó cavaleiro, horas são de merendar»
(*Veneno de Moriana*)

ao pôr do sol

«Já lá baixo vai o sol lá p'ra trás daquela serra»
(*Madanela*)

à hora da ceia

«Quem pôs aqui estas mesas de bom pão e de bom vinho»
(*Condessa Traidora*)

Por vezes, a estes temas fixos, acrescentam-se outros. É o caso do *Lavrador da Arada* ou da *Bastarda e o Segador*, cantados em algumas localidades do norte da província antes de sair do campo[6], e ainda da *Condessa Traidora* que, numa zona a nordeste do distrito de

---

Quanto ao ritual de actualização:

«À maneira de rito litúrgico, canta a moda da segada três e quatro vezes ao dia: de manhã, ao meio-dia, à tarde e ao pôr do sol, ou de manhã, à tarde e ao pôr do sol, adaptando a letra que julga mais apropriada áquelas horas e dando, nalgumas localidades, diferentes flexões à toada». F. Martins, *idem*, p. XXXVIII.

«No concelho de Vinhais, no tempo das malhas, canta-se ritualmente quatro vezes ao dia; de manhã, às nove, ao meio dia; de tarde, ás quinze, e ao pôr do sol». M. Sampaio Ribeiro *op. cit.*, p. 322.

«Nestas últimas [nas segadas], os romances, entoados ao som de uma melopeia sem dúvida antiquíssima e bem anterior ao texto, serviam como que para marcar a divisão em partes do longo dia de trabalho. Na verdade, certas horas havia em que, por assim dizer, era *obrigatório* o canto, correspondendo a cada uma delas um romance particular, estabelecido pela alusão que o seu primeiro verso faz a esse momento do dia. [. . .] Além destes temas fixos, um nunca acabar de outros podiam ser cantados nos momentos intermédios, dependendo a sua escolha do gosto dos cantadores». J. J. Dias Marques, *op. cit.*, pp. 528-529.

[6] Para o que contribuem também os primeiros versos que são: «Vindo o lavrador da arada, encontrou um pobrezinho»- *Lavrador da Arada* e «Sereninha da noite ò claro da madrugada» - *Bastarda e o Segador*.

Vila Real confinando com o concelho de Vinhais, é cantada à hora da ceia, antes de começar a comer.

Esta divisão do tempo marcada pelo romanceiro apresenta semelhanças com as horas canónicas. A coincidência foi notada pelo musicólogo Mário de Sampio Ribeiro já em 1936[7].

De facto, encontramos, entre as horas assinaladas pelo canto, as horas de *tercia*, de *sexta*, de *noa*, e de *véspera* ou seja, as horas menores, diurnas.

Esta coincidência, que parece à primeira vista apenas um pormenor secundário e irrelevante para o estudo do romanceiro, reveste-se de um interesse considerável. Vejamos o que esta divisão pode sugerir ou explicar em relação aos textos.

Se atentarmos nos temas cantados nos momentos coincidentes com a liturgia das horas, notaremos que predominam os romances religiosos: à hora de *tercia* um milagre da Virgem ligado à tradição judaico-cristã da bendição da água -*La Flor del água*-, à hora de *sexta* uma descrição do nascimento de Cristo centrada na figura de Maria -*Pobreza de la Virgen récien parida*-, e à hora de *véspera* uma oração com uma pequena encenação dramática à volta de Madalena e S. Francisco confluindo com a lírica -*A Madanela*[8].

O facto de se cantarem textos de índole religiosa nestes momentos torna-se extraordinariamente sugestivo, já que o romanceiro religioso deve a sua grande longevidade ao facto de adquirir, frequentemente, uma função cultural importante: a oração. Essa é mesmo a área privilegiada destes temas.

O que se verifica na segada transmontana pode suscitar, então, uma pergunta: será que o romanceiro religioso veio preencher um horário previamente dedicado à oração pela liturgia?

A hipótese de atribuir uma origem litúrgica ao ritual horário da segada poderia justificar, tanto o *corpus* escolhido, como a distribuição temporal.

Mas, não são apenas os romances religiosos aqueles que são entoados com hora fixa.

---

[7] Este afirmava: «É extraordinária e extremamente curiosa a coincidência com as horas canónicas [. . .]»*op. cit.*, p.322. Este autor tece inclusivamente um paralelo entre a forma de cantar os textos durante a segada que descrevemos, e o canto litúrgico dessas mesmas horas: «É cantada alternadamente por um homem e uma mulher que (como nos invitatórios de matinas) repete a proposição inicial intercalada no salmo». *idem*, p. 322.

[8] Eis uma versão deste tema:

Agora baixou o sol
lá p'ra trás daquela serra,
capinha leva vermelha
que lha dera Madanela;
Madanela escreveu
uma carta a Jesus Cristo
o portador que a leva
era o padre S. Francisco;
S. Francisco vai descalço,
vestidinho de burel
vai beijar as cinco chagas
ò divino Manuel.
(MARTINS, *SHRDB*, 15)

Entre os temas profanos de canto obrigatório durante a jornada de trabalho na ceifa dos cereais um há que merece a nossa atenção, uma vez que se comporta de forma elucidativa. Trata-se do *Veneno de Moriana*. Este é o único tema profano que se actualiza com hora fixa num momento temporal coincidente com o ritual da liturgia, às três horas da tarde, ou seja, pela hora de *noa*. Para além deste facto, trata-se de um romance que é comum às duas vias de transmissão, com dois modelos estruturais diversos que correspondem a essas duas formas de vida oral.

O modelo de versão deste romance adoptado pela via *familiar* é comum à generalidade do território português, incluindo as ilhas da Madeira e dos Açores.

Eis uma versão transmontana deste tipo:

Versão de Abaças (concelho de Vila Real) cantada por Adelino Couto Coelho, 25 anos. Recolhida por Vanda Anastácio e Ana Maria Martins, no dia 28/7/82.

-Minha mãe aí vem Jorge no seu cavalo montado
visitar D. Juliana no seu quartinho doirado.
-Bom dia, ó Juliana, bom dia te venho dar
venho-te rogar p´ r´ à boda amanhã vou-me casar.
-Espera aí, ó D. Jorge, espera aí um bocadinho,
vou lá baixo à ladeira deitar-te um copo de vinho.
-Juliana, Juliana, que deitastes ò teu vinho?
-Deitei-lhe sangue de cobra e também de lagartinho
-Juliana, Juliana, que deitastes ao teu vinho?
Sou curto da vista não vejo o meu cavalinho.
Já a minha mãe me dizia que tinha o filho perdido.
-A minha também pensava que tu casavas comigo.

O mesmo tema, cantado na segada, apresenta-se da forma seguinte:

Versão de Palheiros (concelho de Murça) recitada por Celeste de Jesus Dias, 50 anos. Recolhida por Vanda Anastácio e José Joaquim Dias Marques, no dia 30/7/82.

-Apeia-te, ó cavaleiro, dar-te-ei de merendar.
-Que tens lá, ó D. Eugénia, que tens para me dar?
-Tenho vinho de há sete anos quero-te dar a provar.
Cavalheiro bebeu o vinho e ficou a desmaiar.
-Que é que deitastes ò teu vinho que me está fazendo mal?
-Deitei-lhe sangue de víbora, e por cima um resalgar.
-Coitada da minha mãe, sem filho vai a ficar.
Coitada de D. Eugénia que minha morte vai pagar.
-Arrebenta, cavalheiro, acaba de arrebentar
eu inda tenho dinheiro p´r´ à tua morte pagar.

Como se verifica, para além de ser recitado em situações distintas e com músicas diversas, o texto do *Veneno de Moriana* apresenta, nas suas duas modalidades, diferenças estruturais apreciáveis.

O aspecto que primeiro chama a atenção é a concisão narrativa da versão *de trabalho*. Com efeito, esta começa na altura em que D. Jorge desmonta e D. Eugénia lhe oferece o vinho envenenado («sequência temática» considerada essencial no conhecido e fundamental estudo que sobre este romance realizou Bráulio do Nascimento[9]), prosseguindo com a morte da personagem masculina, após o que termina a versão, resumível em duas frases: D. Eugénia oferece vinho; D. Jorge bebe-o e morre.

Centrando-se apenas no momento de maior tensão dramática, este modelo não clarifica pormenores tão importantes como o móbil do crime, as suas consequências, etc, transformando por vezes D. Eugénia numa assassina fria, sem motivação concreta.

Para a concisão do texto de segada podemos encontrar mais de uma explicação.

Uma delas prende-se com a própia forma de cantar que se pratica durante a ceifa. Ao contrário dos romances transmitidos por via *familiar*, que têm música individual e por vezes intercalam estribilhos entre os hemistíquios[10], os textos cantados na «segada» têm todos a mesma melodia e são interpretados a duas vozes: dois homens, uma mulher e um homem ou dois coros, os quais dialogam entre si da forma seguinte: a primeira voz canta o primeiro verso do romance, ou seja, o *incipit*, a segunda repete-o, a primeira voz avança o segundo verso, a segunda repete o primeiro hemistíquio do *incipit* e a primeira voz o segundo hemistíquio desse mesmo *incipit*; a segunda voz repete o segundo verso; a primeira voz canta o terceiro verso; a segunda voz repete o segundo hemistíquio desse mesmo *incipit*, e assim sucessivamente[11].

Cada versão demora, pois, muitíssimo tempo a cantar, o que explicaria, nalguns casos, a truncagem.

Todavia, existem numerosos romances, entoados exactamente da mesma forma, que apresentam versões longas, em que se multiplicam episódios e variantes. Trata-se de temas que não têm hora marcada para se cantar e servem apenas para marcar o compasso da tarefa pesada que é a ceifa. São disso exemplo os espécimes do *Conde Alarcos*, da *Má Sogra*, ou do *Gerinaldo*.

Assim, a estrutura da versão curta do *Veneno de Moriana* parece-me ser, antes, o resultado da importância que o papel horário do tema assumiu no seio da comunidade.

O verso que constitui o *incipit* :

«Apeia-te, ó cavaleiro, que horas são de merendar»

que só encontramos neste modelo, remete para um momento importante do dia: a merenda.

E é como se a referência a esse momento, ou o seu papel de *marcar a hora*, se tivessem convertido em algo mais importante que a própria narração da história, seleccionando

---

[9] B. do Nascimento, «Processos de variação do romance», *Revista Brasileira de Folklore*, 4, 1964, pp. 59-125; *Idem*, «As sequências temáticas no romance tradicional», *Revista Brasileira de Folklore*, 6, 1966, pp. 159-190.

[10] Há romances que vivem das duas formas: com música própria e estribilho entre hemistíquios e com música de segada. São disso exemplos o *Veneno de Moriana* ou o *Gerinaldo*.

[11] Veja-se nota 5.

as sequências que a ele mais se subordinam, e eliminando as outras, produzindo assim uma versão condensada, acéfala e truncada do romance.

A manter a hipótese de uma origem litúrgica para o ritual da segada a explicação para a atribuição da hora de *noa* a um romance profano, poderia residir no facto de se ter adaptado um texto *especialmente sugestivo*, uma vez que não se limita a assinalar um momento temporal, encenando também uma situação paralela à actividade que a essa hora se realiza.

Um outro caso curioso é o da *Condessa Traidora*. Este romance, do qual se conhecem catorze versões portuguesas, todas de Trás-os Montes, é cantado, como referimos, numa pequena área do nordeste do concelho de Vila Real, num momento fixo do dia: imediatamente antes da ceia. Para que assim seja contribui também a semelhança existente entre a situação descrita a nível indicial no *incipit* e o momento que está reservado à sua actualização:

«Quem pôs aqui estas mesas de bom pão e de bom vinho»

Mas, se examinarmos com atenção essas versões, e as compararmos quer com os espécimes sefarditas conhecidos, quer com as versões que em Trás-os-Montes se cantam sem horário fixo, verificamos que sucede algo de muito semelhante ao que encontrámos para o *Veneno de Moriana*.

Na tradição sefardita a *Condessa Traidora* conta o que acontece a um conde e uma condessa que viajam juntos e se deitam ao cair da noite debaixo de uma árvore. O conde adormece, ocasião que a esposa aproveita para oferecer o seu corpo e as armas do marido a quem o matar. Ouve-a um sobrinho que a repreende pela traição cometida e por ter esquecido os bons momentos passados com o conde na sua juventude.

Vejamos uma versão deste tipo:

Vanse el conde y la condesa juntos van por un camino;
la condesa se iba en mula, y el buen conde en su rocino.
Allá los tomó la noche, debaxo de un verde pino;
la condesa tendió el manto, y el buen conde su mantillo.
El conde como era viejo, el sueño le había vencido;
la condesa, como es joven, gran traición ha cometido:
-Quién quiere matar al conde? Aquí le traigo dormido;
le daría yo sus armas, sus armas y su rocino,
y encima de todo esto este mi cuerpo garrido.
Oído lo ha su sobrino que está debaxo del pino:
-Tú mal hayas, la condesa, y quien amor puso contigo,
por un pique de nonada quieres perder tu marido.
No te acordarás de nada, cuando él estaba chiquito?
Vestías en seda y grana, condesa en todo el mundo.

Marrocos
(BENICHOU)

Os documentos orais portugueses que não se cantam com horário fixo diferem destes porque deixam sem resposta os brados da esposa infiel, eliminando a sequência final da tradição judia:

Coração, coração lindo, qu'assi m'andas aborrido!
Vai-se o conde e a condessa, ambos vão por um caminho.
O conde vai num cavalo e a condessa num rocino;
ambos vão tomar a sesta, à sombra de um verde pino.
O conde já era velho, logo sai adormecido,
a condessa é mui nova, gran traição lhe há fazido;
botou por um vale abaixo, dando vozes ao amigo:
-Quem quiser minh' alvas pernas e o meu corpo varrido,
vá matar o conde velho que lá fica adormecido!
Deixei-o limpo das armas e botara-lhas ao rio,
soltara-lhe o cavalo e botara-lho a fugir.

Tuizelo, Vinhais
(RODRIGUES)

Quando cantado com horário fixo, este tema limita-se a relatar o momento em que os condes se apeiam e comem à sombra de um pinheiro:

Versão de Segirei (concelho de Chaves) cantada por Sílvia dos Anjos, 53 anos.
Recolhida por Pere Ferré, Ana Maria Martins e Ana Catarina dos Santos, no dia 2/8/82.

Ramo verde, ramo verde, ramo verde, verde pino.
-Quem pôs aqui estas mesas de bom pão e de bom vinho?
-Um francês e uma francesa que vinham de S. Domingo.
O francês vai num cavalo e a francesa num pulhino,
sentaram-se a descansar à sombra do verde pino.
O francês come pão alvo e a francesa come trigo.
Ramo verde, ramo verde, criado no verde pino.

Como fácilmente se verifica também neste caso, a situação inicial descrita, identificável com o momento em que o texto é cantado, parece ter-se transformado no aspecto fundamental da versão. O modelo que vimos reduz-se praticamente a esse instante, prévio ao núcleo central da narrativa, em que o conde e a condessa começam a comer. É uma *Condessa Traidora* sem traição, transformada no quadro harmonioso de um casal que interrompe a jornada para descansar e comer à sombra.

Penso, pois, que a truncagem das versões transmontanas ocorre nos textos profanos utilizados como marcos temporais, primordialmente, porque essa função se tornou de tal forma relevante que relegou para segundo plano os episódios que a ela não estão directamente subordinados ou que com ela se não relacionam.

Para além destes aspectos estruturais e discursivos, creio que esta função horária, chamemos-lhe assim, influi na vida do romanceiro transmontano a um outro nível.

Como se sabe, o romance do *Prisioneiro*, do qual se conhecem versões velhas de extensão variável, vive hoje em dia na tradição oral moderna de várias zonas geográficas incorporado a outros temas, de tal forma que é frequentemente considerado um motivo migratório. Ele surge na tradição portuguesa da Madeira, Andaluzia Albacete contaminado com o *Gerinaldo*, na tradição castelhana de Burgos contaminado com o *Quintado*, etc.

Penso que uma das razões porque este tema se cola, por assim dizer, a outros é o facto de possuir características narrativas muito ténues: trata-se apenas de uma curta encenação situacional, o que lhe permite comportar-se, do ponto de vista da economia do relato, mais a nível indicial do que funcional.

Este tema tem, na zona de Trás-os-Montes, um *incipit* muito semelhante ao de um romance religioso de hora fixa, a *Flor del água*:

Prisioneiro	«Manhaninha de S. João pela manhã do alvor»
Flor del água	«Manhaninhas de S. João pela manhã da alvorada»

A similitude entre primeiros versos, que inclui a referência a um momento temporal determinado (a manhã), é, segundo creio, responsável pelo facto de, em algumas localidades da província, o *Prisioneiro* ser cantado (segundo afirmações dos poucos informantes que ainda recordam o tema) com hora fixa, às nove horas da manhã, juntamente com o romance religioso citado. E como é cantado para marcar a hora e o seu interesse passa a ser, antes de mais, a referência a um tempo específico, o romance do *Prisioneiro* vive, em Trás-os-Montes apesar de se tratar de um tema raro de forma independente:

Versão de Nozelos (concelho de Valpaços) cantada por Domingos José Morais, 67 anos e por Gomerzindo dos Reis, 59 anos.

Recolhida por Pere Ferré, José Joaquim Dias Marques e Ana Catarina dos Santos, no dia 21/2/82.

-Pela manhã do S. João, pela manhã do alvor
todos os criados vão visitar o seu senhor.
Ai, triste de mim coitado, que não saio desta prisão
Eu não sei quando é de dia, nem quando arraia o sol
não sendo três passarinhos que cantam lá no alvor.
Uma é a cotovia, outro é o rouxinol,
outra é a calandrina e é a que cantava melhor.
Rouxinol canta na silva, a cotovia no nabal,
também a calandrina canta naquele mais alto pinhal.

Para terminar, referir-me-ei a um dos romances profanos utilizados para marcar o tempo ao longo da jornada da segada que constitui um caso especialmente elucidativo.

Trata-se do tema cantado a seguir à sesta, às duas horas da tarde, denominado geralmente *A Branca e a Morena*, o qual narra como um rapaz, que passeia a essa hora , vê numa janela duas formosas donzelas, uma loira, outra morena. Apaixona-se por esta e responde ao ciúme da outra explicando-lhe a beleza de tudo quanto é negro.

Tal como acontece com outros exemplos que apresentei, o seu primeiro verso é explícito do ponto de vista temporal e as versões todas do mesmo tipo:

Indo eu a passear pela tarde, ás duas horas,
vira estar numa janela duas donzelas formosas;
uma era muito branca e da cor muito mimosa;
outra era moreninha, do moreno graciosa.
Namorei-me da morena, por uma acção generosa.
A branca desde que o soube, logo se mostrou queixosa.
-Cale-se, ó senhora branca, não seja tão invejosa!
Que eu depressa lhe direi o preto em quanto importa:
de preto se veste o rei e o Padre Santo em Roma;
bem pretos são os cavalos e as mulinhas andadoras;
bem pretas são as abelhas a seu dono proveitosas;
pretas são as vestimentas com que as igrejas se adornam;
e preto era o manto da Virgem Nossa Senhora.

Babe e Palácios, Bragança
(VASCONCELOS)

Como facilmente se verifica estamos em presença de un texto para-narrativo, que substitui a intriga por um desenvolvimento lírico de tipo cumulativo, multiplicando, numa sucessão que se poderia prolongar *ab infinito*, ocorrências paradigmáticas de realidades de cor preta. De estrutura semelhante à das cantigas narrativas, a que se acrescenta um discurso aparentemente menos tradicionalizado que o dos romances referidos, este tema parece apontar para uma introdução relativamente recente no âmbito da segada. Esta composição, de que não conheço paralelos exteriores ao ambiente de que falamos, permite acrescentar um novo elemento ao nosso estudo: o ritual da segada estaria na origem da sobrevivência, difusão e tradicionalização desta «vulgata» de fronteiras ténues com a lírica, tornada indispensável pela referência temporal contida no seu primeiro verso:

«Indo eu a passear pela tarde às duas horas».

A sua recente introdução explicaria também a presença de uma hora «não canónica» num ritual cuja divisão temporal coincide com a da liturgia - as duas horas -, mas que é funcionalmente relevante, uma vez que marca o retomar do trabalho depois da pausa da sesta.

Como vimos, o ritual a que obedece a actualização do romanceiro durante a segada de Trás-os-Montes, ao usar certos temas para assinalar a passagem do tempo, parece estar na origem dos factos seguintes:

Primeiro: a coexistência de mais de um modelo estrutural para um mesmo romance numa mesma área geográfica.

Segundo: a truncagem e condensação das versões dos temas cantados com hora fixa.

Terceiro: A sobrevivência independente de uma curta unidade de escassa narratividade que vive geralmente acoplada a outros temas na tradição oral moderna.

Quarto: a vida, difusão e tradicionalização de uma «vulgata» de configuração lírica, relativamente recente cuja popularidade não se comunicou a outras zonas tradicionais.

Por outro lado, atrever-me-ia a colocar a hipótese de que o ritual horário observado durante a segada seja a sobrevivência de um rito de origem litúrgica em que as horas dedicadas à oração teriam sido preenchidas pelo entoar de romances religiosos.

O caso da hora de *noa* assinalada por um romance profano *O Veneno de Moriana* justificar-se-ia, nesta óptica, pelo apagamento do sentido místico do momento por detrás da actividade que a essa mesma hora se realizava diariamente: a merenda.

Por sua vez, a *Branca e a Morena*, tema recente acrescentado devido a um primeiro verso particularmente sugestivo, introduz nesse ciclo uma nova hora liturgicamente inexistente. Esta cantiga narrativa assume assim o papel de assinalar o reinício do trabalho, sem nunca ter tido o primitivo significado de oração comunitária no «Livro de Horas» oral que descrevemos: *o Livro de Horas da segada.*

Bibliografía

ARMISTEAD, Samuel G. et alii, *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (catálogo índice)*, 3 vols, Madrid, Seminário Menéndez Pidal, 1978.

BENICHOU, Paul, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castália, 1968.

MARQUES, José Joaquim Dias, «Romances dos concelhos de Bragança e Vinhais», *Brigantia*, Bragança, vol IV, 4, Out/Dez 1984, 527-650.

....., «Romances dos concelhos de Bragança e Vinhais», *Brigantia*, Bragança, vol V, 1, Jan/Mar, 1985, 43-62.

MARTINS, Firmino A., *Folklore do Concelho de Vinhais*, I vol, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928, II vol, Lisboa, Imprensa Nacional, 1938.

....., *Subsídios para a História Religiosa do Distrito de Bragança*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero Hispánico*; II vol, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.

NASCIMENTO, Bráulio do, «Processos de variação do romance», *Revista Brasileira do Folklore*, 4, 1964, pp. 59-125.

..... «As sequências temáticas no romance tradicional», *Revista Brasileira de Folklore*, 6, 1966, pp. 159-190.

RIBEIRO, Mário de Sampaio, «Do justo valor da canção popular», *Revista dA Faculdade de Letras*, 2, 1936, 305-325.

RODRIGUES, Daniel José, *O Riodonorense. Lendas, Folklore*, Bragança, Edição da Junta Distrital, 1973.

VASCONCELOS, José Leite de, *Romanceiro Português*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1958-1960.

Romancero infantil

Ana Pelegrín

Introducción

Quisiera presentar en esta comunicación algunas observaciones generales sobre la relación entre el romance y el juego, en la tradición oral infantil.

Tomo como punto de partida los tres niveles de la transmisión oral fijados por Diego Catalán, y recientemente por Ana Valenciano, considerando el romancero infantil como primer nivel del repertorio tradicional, en un segundo nivel el romancero común en sus romances más difundidos y una tercera categoría que incluyen los temas conservados excepcionalmente.

Del romancero infantil, enumero algunos de los rasgos que lo caracterizan, el marco temporal en que se adquiere, ciertas peculiaridades del romance en los juegos, atendiendo a elementos de la oralidad, gestual, modal y rítmica; a su memorización y transmisión como un acto colectivo. Reclamo la atención sobre la inventiva del niño en el juego, los procedimientos de recreación observados en el romancero infantil, algunas puntualizaciones acerca de la transmisión oral espontánea y dirigida; la censura adulta, culta, en ciertos romances; los temas que, en alto porcentaje, hacen referencia a la mujer-niña, en su condición femenina.

Concluyo con una nota sobre la comprensión infantil del símbolo poético, y una licencia a mi propia memoria y escucha poética.

Del marco temporal

El repertorio infantil de este primer nivel de la tradición pertenece a un grupo de transmisores que son niños o que recuerdan lo aprendido en su niñez.

La delimitación temporal de la niñez no clarifica lo específico de esta categoría del romancero, aunque agrega un dato no desdeñable: la importancia de un marco temporal en el que este repertorio es memorizado.

En Frigiliana (Málaga) mi informante Socorro Alvarez, distingue las dos versiones de su repertorio de la *Doncella Guerrera*, «la que aprendí de niña en la calle» (versión infantil) y «con las otras mozuelas en los corros de cortijo» (versión completa). La informante distingue perfectamente la graduación temporal de su aprendizaje del romancero.[1]

Un romance infantil puede ser reactualizado en la memoria por un adulto para transmitirlo a un niño, recuperando la memoria olvidada de su infancia, o un niño incorporar temas del repertorio no infantil por contacto con una tradición familiar viva. El marco temporal de la niñez muestra estas oscilaciones.

Clasificación

No creo acertado clasificar lo infantil como tema romancístico pues da lugar a confusiones, ya que no son temas específicos de niños, ni trata de ellos ni aún los más infantiles como *Hilo de oro, Mambrú, Don Gato*. El romancero infantil aunque en versiones incompletas o reducidas, comparte una variedad de temas del repertorio del segundo nivel de la tradición romancística, como por ejemplo la *Infanta preñada* en la versión de corro del romance:

En los palacios del rey - hay una hierba malvada
que todo el que la pisara - se quedaría encantada.
La pisó la hija del Rey - ella fue la desgraciada.
[.....]
Los mandaron a llamar - al palacio de Granada
Uno le tomó el pulso - el otro la recelaba
y el más pequeño de ellos - Señora Vd. está malvada.
Dime dónde está ese árbol - para cortarle una rama,
no se lo puedo decir - porque está lejos y malvada.[2]

Resultaría más acertado clasificar el romancero infantil en un primer nivel de la transmisión oral y deslindar el corpus del romancero con los temas que cantan los niños, en los que conviven temas de cautivos, conquista amorosa, incesto, adulterio, amor fiel, burlescos, satíricos, religiosos, etc., y también romances vulgares. El romancero infantil es pues un nivel, no un tema del romancero.

Del repertorio

Menéndez Pidal indica que los romances cantados en los juegos infantiles difundidos en España y Latinoamérica, constituyen un repertorio uniforme, aunque estudios más detenidos y puntuales de la tradición oral infantil matizarían esta afirmación.

---

[1] De encuesta realizada por Ana Pelegrín, en Agosto 1984, en Frigiliana, Málaga.

[2] *La Infanta preñada* (CGR 0138 del Instituto Menéndez Pidal). Versión de Socorro Alvarez, 48 años, Frigiliana, Nerja-Málaga, recopilado por Ana Pelegrín el 24 de Agosto de 1984.

[3] Menéndez Pidal. "Los juegos infantiles", *Romancero Hispánico*, 2., Madrid, Espasa Calpe, 1968, pp. 385 y sgtes.

La frecuencia más alta del romancero infantil en España y Latinoamérica contiene estos títulos:

Hilo de oro - Mambrú - Don Gato - La vuelta del Marido - Alfonso XII.

Ana Valenciano[4] suma a este repertorio base, otros romances pertenecientes a un segundo nivel de la tradición, que en las últimas encuestas del Seminario Menéndez Pidal se recogen como del repertorio infantil:

Doncella guerrera	*Hermana Cautiva*
Rico Franco	*Tres cautivas*
Albaniña	*Santa Iría*

Este repertorio se amplía a *veintisiete temas* romancísticos, según he observado en la elaboración del *Catálogo bibliográfico de los romances en juegos infantiles*, tomando una franja temporal desde finales del XIX hasta estas fechas[5], y también en las versiones del romancero infantil de mi colección.

En juegos de corro he documentado veintisiete temas del romancero tradicional, según el repetorio siguiente:

Albaniña	*Me casó mi madre*
Alfonso XII	*Monja a la fuerza*
Conde Olinos	*Muerte del galán*
Cura enfermo	*No me entierren en sagrado...*
Huésped afortunado	*Pulga y piojo*
Hilo de oro	*El Quintado*
Delgadina	*Rico Franco*
Don Gato	*Santa Catalina*
Doncella guerrera	*Santa Catalina + Marinero al agua*
Infanta preñada (Mala hierba)	*Santa Iría*
Isabel de Liar	*Tres cautivas*
Mambrú	*Tamar y Amón*
Marinero al agua	*Vendedor de nabos*
Marinero raptor	

En el corro también se cantan canciones narrativas estróficas, tradicionales y tardías, no incluidas en la última elaboración del *I.G.R.H. (Indice General del Romancero Hispánico)*[6] como pertenecientes al género del Romancero Tradicional:

Conde Laurel	*Pretendiente maldecido*
Doncella Pedigüeña	*Los primos romeros*

---

[4] Ana Valenciano. "Survival of the Traditional Romancero: Field Expeditions", *Oral Tradition. The Hispanic and Portuguese ballad today*, University of Missouri, en prensa.

[5] El *Catálogo bibliográfico ilustrado de juegos infantiles y romancero*, que estoy elaborando, tiene como fecha primera de conclusión Diciembre 1987.

[6] El *Indice General del Romancero Hispánico*, en continuo estudio y reelaboración, es uno de los trabajos de investigación abordados en el Instituto Seminario Menéndes Pidal, bajo la dirección de Diego Catalán, y con la colaboración de Ana Valenciano, Flor Salazar, Antonio Cid, del Equipo de investigadores.

Hijas de Merino *Vida de Teresa*
Niña del Carabí

Dos canciones narrativas «noticiosas históricas» del siglo XIX, difundidas en pliego, han pasado al repertorio infantil: *Mariana Pineda* y *Prim*.

Grados de conservación del repertorio

En el repertorio infantil se observan diversos grados de conservación:

a) Historia desarrollada, tendente a la reducción:

Albaniña, Delgadina, Don Gato, Condesita, Conde Olinos, Hermana Cautiva, Tres Cautivas, Santa Iría, Doncella guerrera, Mambrú, Pulga y piojo, Vuelta del marido, Alfonso XII, Santa Catalina + Marinero al agua, Me casó mi madre, Rico Franco.

b) Historias fragmentadas, truncas, estragadas:

Polonia y Muerte del Galán; Isabel de Liar; Brianita y la sierpe; Infanta preñada (Mala hierba).

c) Historia incompleta, en límite hacia las formas líricas: *No me entierren..., Marinero raptor, Vendedor de nabos.*

d) Desaparición. Vestigios.

Ciertos romances de las colecciones del XIX y primera década del XX han desaparecido en la actualidad del repetorio de juego, por ejemplo, hemistiquios residuales de la *Muerte del Galán* se pueden rastrear en la canción «Mañana me voy a Palma» en la colección de Arcadio Larrea (1955)[7].

Cómo se transmite la tradición oral en los niños

Otro aspecto a considerar en el romancero infantil son los medios de divulgación de la tradición oral en la que el niño participa. Distinguiría dos mecanismos:

1. *Transmisión oral espontánea*
2. *Transmisión oral auditiva dirigida*

1. La transmisión oral espontánea proviene: del medio familiar, de la comunidad adulta en la que el niño es miembro, y del grupo infantil de transmisión de juegos.

2. En la transmisión oral-auditiva/visual dirigida interviene: la enseñanza en la escuela o actividades culturales programadas, la difusión en textos escolares o de gran difusión como *Flor nueva de romances viejos*, la difusión en libros de recreación para niños o lecturas populares, los medios técnicos de difusión: radio, discos, cassettes.

1. Transmisión espontánea

1.1. *Medio familiar*

[7] Arcadio Larrea, *A la rueda rueda. Canciones de los niños*, Tetuán, Editorial Cremades, 1955, p. 140-141.

En el medio familiar el niño es receptor de una transmisión adulta que puede o no ser incorporada a su memoria activa. Desde los romances en las canciones de cuna -la *Pulga y el piojo, Delgadina, Gerineldo, Silvana* (de la tradición hispanoamericana)- hasta el romance transmitido en su función de cuentos para niños -*Blanca flor y Filomena, La Muerte ocultada, La Dama y el pastor, Conde Niño*- los niños son receptores pasivos de la tradición familiar. «El romance ha tenido para el niño canario -anota Luis Cusco- tanta importancia como el cuento en otras latitudes»[8]. El cuento y el romance-cuento cumple una una extraña función ritualizadora, el acompañar la comida nutrición de los niños. El romancero es transmitido para adormecer al niño, para acercarlo a la frontera del sueño, para despertar su atención hacía los mundos imaginarios, para calmar su voracidad oral.

1.2. *Comunidad, Fiestas anuales*

En una comunidad de tranmisión oral viva, en los ciclos de fiestas (ciclo de Navidad, Carnaval, Primavera) el niño puede continuar un aprendizaje receptor activo al compartir la tradición de los adultos. Por ejemplo, los temas religiosos de la *Virgen y el ciego, el Niño perdido, A Belén llegar,* o el romance de *Gerineldo* que en Palagajar (Jaén) forma parte del repertorio de los aguinaldos para Navidad de las pandillas de jóvenes y niños.

1.3. Transmisión en los juegos, desarrollada en páginas sucesivas.

2. Transmisión oral auditiva dirigida

2.1. *Revitalización*

La difusión del romancero, programada en el medio escolar revitaliza el repertorio del romance, pero suscita un modo anómalo en la tradición oral, la memorización uniforme de las versiones, como en el caso de las facticias de *Flor nueva*, que en el tiempo pueden incorporar motivos y fórmulas del área geográfica de transmisión oral, abriendo el romance a la retradicionalización. Esta apertura sólo es posible en un medio con un repertorio vigente y activo, situación a todas luces improbable, en este momento de la tradición oral.

2.2. *Espacios y modos de transmisión*

Los matices de la relación entre la tradición oral y la escuela rebasan los límites de este trabajo. Señalo, para el romancero infantil en concreto, dos ámbitos, dos espacios de transmisión -*espontánea y dirigida*-, inserta en la escuela. El ámbito de un espacio abierto, lugar del recreo, donde surge la transmisión espontánea de una *escuela de tradición infantil del juego.*

En el otro espacio cerrado, en el aula, opera la transmisión dirigida uniforme, del romance aprendido en textos como aprendizaje de una forma literaria, ilustrando el programa de didácticas de la lengua en recitación y memorización de textos, que con el tiempo puede llegar a formar parte del repertorio.

---

[8] Luis Cuscoy, *Tradiciones populares, Folklore Infantil*, Tenerife, CSIC, 1943.

En el espacio abierto, el romance se integra al ritmo, el gesto, el movimiento, la voz colectiva. En el aula el romance se aprende por memorización - recitación individual, y también grupal si el romance es escenificado.

Anoto una pequeña anécdota. En una escuela de Zamora (1985) observo un juego de comba con el texto de la Doncella Guerrera («En Sevilla un sevillano - siete hijos le dió Dios»). El mismo romance impreso en el libro de lectura, es leído-oído-memorizado en el aula. Ni la maestra ni los niños habían relacionado que se trataba del mismo romance en versiones diferentes, transmitido por letra impresa y por tradición oral del juego. Se trata también de dos modos de TRANSMISIÓN, emocional y colectiva. Dos versiones que informan, sea desde la oralidad, sea desde el texto, de realidades tonales, rítmicas, visuales, afectivas, culturales diferenciadas.

2.3. *Difusión impresa y memorización auditiva*

En la escuela el trasvase de lo escrito a lo oral, a la memoria del grupo de niños, se configura como una tranmisión con leyes peculiares constituyendo a mi entender, otro de los rasgos del primer nivel de la tradición oral. La relación del texto impreso y el repertorio infantil requiere un análisis detallado, teniendo en cuenta las versiones de romances impresos en textos escolares, libros de lectura, cancioneros musicales para las escuelas y su difusión coral[9], en libros de juegos y entretenimientos.

Por ejemplo, los romances de *Las Tres Cautivas, La Condesita, Conde Olinos*, que las Misiones Pedagógicas divulgaran, continuaron difundiéndose en textos y cancioneros escolares en los años de posguerra[10]. Los romances de *La Condesita, Las tres cautivas* y *Loba Parda*, se recogen en versiones recitadas provenientes de *Flor nueva de Romances viejos*, de Menéndez Pidal, de amplia divulgación en la escuela y reeditados continuamente en los textos escolares [11].

2.4. *Un ejemplo de difusión de un texto de autor popularizado*

Otra vía diferente de difusión es a través de revistas y libros de lectura, como ilustra el siguiente ejemplo del romance literario que comienza

A la quinta quinta-de una señora de bien

---

[9] G. Beutler señala la acción recíproca del libro de lectura escolar y la tradición oral, "convirtiéndose de nuevo en tradición oral, como segundo estrato de folklore elaborado". *Estudio sobre el Romancero en Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, p. 42.

10. Juan Tomás, José Romeu Figueras. *Cancionero escolar español, selección de cantos tradicionales*, Barcelona, CSIC, 1954. Libros de lectura escolar: Angel Lacalle Fernández, *Distracciones infantiles. Leyendas y Folklore*, Barcelona, Edit. ARs, 1941, 383 p.; Adolfo Mailo, *Romancero español para niños y jóvenes*, Barcelona, Salvatella, 1944.

[11] La versión de Conde Olinos en versión cantanda:
Madrugaba el Conde Olinos, mañanita de San Juan, es recogida en el *Cancionero escolar* de S. F. (1960, 4ª ed.). La versión de Menéndez Pidal: *Conde niño por amores es niño pasó la mar* se difunde por textos escolares: *Antología Literaria para 6º EGB*, de Santiago Burgos (1976), *Antología*, Editoriales Anaya y Santillana para E.G.B.

En una de las versiones manuscritas pertenecientes al Archivo Menéndez Pidal, María Goyri anota con letra menuda que le «sabía» a Trueba[12]. El tema es recogido desde 1901 como popular, tanto en España como Hispanoamérica, y no es ajena su difusión en las décadas de los años 40-50, en la escuela.

«A la quinta. . .» proviene de un cantar escrito por Trueba para los niños, siguiendo la tonada de *A la cinta-cinta, a la cinta del laurel* del romance tradicional *Hilo de Oro* (CGR 0224).

Trueba, inquieto por la peligrosa influencia de la niñeras, a quienes juzga «carentes de arte y con frecuencia de moralidad» se había propuesto componer cantares infantiles «que se adapten al tono de los que hoy existen, para que conserve lo bueno que es el tono y desaparezca lo malo, que es la letra» (sic), según afirmaba en el periódico de niños *La Educación Pintoresca* (1856), al publicar el cantar *A la quinta*.

Este cantar de Trueba, popularizado en revistas y libros de recreo para niños en España e Hispanoamérica ha sido incorporado al repertorio oral infantil con escasas variantes que remiten a una procedencia literaria y libresca[13].

2.5. *Grabaciones*

Otro medio de difusión actual, lo constituyen las versiones cantadas e impresas en discos o cassettes, que dinamizan la popularización de versiones uniformes de algunos temas del romancero infantil.

Las versiones recogidas en Castilla por Joaquín Díaz divulgadas en sus discos, constituyen un nuevo medio de escucha y repetición del repertorio infantil[14].

Transmisión oral espontánea. Romances en los juegos infantiles

Diego Catalán ha clasificado de romancero infantil aquella categoría de romances que acompaña los juegos y entretenimientos de las niñas[15]. Quisiera detenerme en el juego

---

[12] En el manuscrito de *A la quinta*, versión recogida en las Balbas, Burgos, recitada por Flavia Grijalbo, 51 años, anota María Goyri: "¿De Trueba? Puse la nota anterior cuando la recogí porque me sabía a Trueba. Aún no he hecho la comprobación" (del Archivo Menéndez Pidal). La comprobación de María Goyri quedó postergada. Trueba no incluye el cantar en su libro de *Cantares* ni en los libros para escolares; lo incluye en la novela *Mari Santa* (1884), pero esta inclusión no explicaba la difusión entre los niños. Pude documentarlo después de revisar las publicaciones periódicas para niños del siglo XIX. Ningún romance tradicional figura en esas revistas.

[13] *A la quinta, quinta / de una señora de bien...* es recogido desde 1912 en Hispanoámerica por Ciro Bayo (1912); Vicuña Cifuentes (1912); Chacón y Calvo (1913); Henríquez Ureña (1912); en España: Gadea (1901); Tomer (1935); incluido en el *Romancero* de Alvear; en la *Flor de la Marañuela*, D. Catalán (1969); en *Romancero de Canarias*, Trapero (1983); en el *Romancero*, de Piñero-Atero (1986). Proviene de un cantar de Antonio Trueba acoplándose a la tonada de "A la cinta, cinta / a la cinta del laurel". El romance adquiere una gran popularidad desde finales del XIX que se extiende hasta las últimas recolecciones y a la que no es ajena la difusión en revistas para niños. Lo publica *La educación pintoresca* (1856) y La *Ilustración de la infancia*, lo reedita en 1878. En Chile el periódico "*El Mensajero*" *del pueblo*, según Vicuña Cifuente lo difunde a fines de siglo. Este romance no ha dejado de ser publicado desde esa fecha, tanto en España como en Hispanoamérica en textos y libros infantiles.

[14] Joaquín Díaz, *100 temas infantiles*, Valladolid, 1985, 4 cassettes y Cuaderno de textos; también Sanuy, Montserrat *Cancionero popular e infantil español*, Madrid, M.E.C., 1983, 4 cassettes y textos.

[15] Diego Catalán, *1º Coloquio General del Romancero*, Madrid, CSMP, 1972, p. 137.

como escuela de tradición infantil. El juego del corro une la manifestación poética, musical, coreográfica, escénica, en una globalidad que conjuga un complejo de expresiones colectivas. El romance se inscribe en esta transmisión colectiva.

El juego romancesco nos informa del proceso de *memorización de las versiones* y nos orienta para comprender las transformaciones o degradaciones en las que podemos ser testigos del momento del aprendizaje.

En el juego ritualizado asistimos a una fijación repetitiva; la narración tiende a integrarse con elementos líricos perdiendo su preponderancia, y por lo tanto el poema -anota Ana Valenciano- «pierde su capacidad de apertura y se fosiliza o llega a transformarse profundamente».

La memoria colectiva, precisa de momentos de cohesión, reiteraciones aseguradoras. La repetición, el estribillo, responden a la exigencia colectiva de simultaneidad de las voces facilitando la memorización de los poemas cantados.

La interpolación de estribillos y la repetición, interrumpen el desarrollo narrativo y prolonga su duración en el tiempo cronológico. La historia se reduce y en la prolongación repetitiva se inmoviliza. ¿Qué repercusión tiene en el romance-juego estos mecanismos?.

La participación activa transmite gradualmente a cada niño cantor la totalidad del poema. El juego de corro tiene una significación análoga a la recurrencia poética, pues el movimiento en el espacio-tiempo, es un *continum* circular. Un romance-corro no es cantado una sola vez casi siempre se repite varias veces, o incluso las veces que el número de jugadores sumen su participación individual como protagonistas, ya sea del diálogo de un personaje (Hilo de oro) o como protagonistas de la totalidad del juego (Mambrú).

La reiteración de un romance en el espacio circular ejerce un gran poder de fascinación del niño, el poder de la imagen poética en un discurrir sin fin. Los niños se aferran a la huella sonora y al movimiento en el espacio como una fórmula mágica ligado a un principio de encantamiento, al vértigo del girar, que Callois clasificara con el término de *ilinix*, y que corresponde a una categoría del juego. Pero no sólo es el canto el que transmite el romance.

La fijación en la memoria se produce por el aprendizaje simultáneo del discurso del relato tradicional apoyado en versos y fórmulas y en fórmulas rítmicas y gestuales.

Gesto y movimiento

En el juego la interrelación de los personajes actuantes dramatiza la narración en un espacio. Por reducida que sea la narración se amplifica en el lenguaje gestual que escenifica la palabra. En *Hilo de oro* el texto *esta escojo por mujer*, corresponde al personaje del embajador dirigiéndose a la niña-novia, que sin voz y a través del gesto, da una respuesta no verbal. Según P. Zumthor

«El gesto engendra en el espacio la forma externa del poema»[16]

El gesto y el movimiento se inscriben en dos categorías esenciales:

[16] P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, París, E. du Seuil, 1983.

1. *Gesto diseño*

Gesto y movimiento correspondiente a la musicalidad del canto danzado.

2. *Gesto simbólico*

Gesto y movimiento impregnado de símbolos culturales olvidados, que han quedado ritualizados en el juego.

En el primer caso -gesto diseño- un ejemplo significativo es el movimiento corporal vivaz del estribillo de *Don Gato*, manos a la cintura y rápido movimiento de caderas, que subraya lo burlesco del tema.

En el segudo caso -gesto simbólico- en el romance de *Hilo de oro*, las niñas-novias están sentadas gobernadas por la madre, es decir en espera y dependencia, mientras dos niñas se pasean entre ellas con las manos cogidas en alto formando un arco por encima de su cabezas, en versiones del romance que comienza

A la cinta, cinta de oro / y a la hoja del laurel

El arco, en otras versiones, está formado por una cinta -o pañuelo- que dos niñas sostienen mientras danzan - entre la hilera de las novias que esperan. Este movimiento transformado y ritualizado trae reminiscencias de las danzas de arcos primaverales, de las ramas del laurel, del corro primaveral de doncellas enlazadas con cintas que Rodrigo Caro -en 1626-, describe como juego de elección amatoria en el corro.

La lirica antigua recoge este motivo:

La mi cinta de oro fino/diómela mi lindo amigo (Luis de Narváez)

Esta cinta es de amor toda/quien me la dio /¿Por qué me la toma? (Sebastián de Horozco)

Cordón el mi cordón/ceñidero de mi lindo amor (González de Eslava)

La fórmula *cinta de oro*, *hilo de oro*, hoja de laurel, queda esclarecida por el rito del juego que desvela el motivo simbólico de prenda de amor, vínculo amoroso que el gesto condensa y actualiza.

En el juego se incorporan ritos y costumbres de la comunidad pertenecientes a las fiestas anuales. La hoja del laurel, los arcos primaverales, se relacionan con «la enramada del mes de Mayo», en el portal o balcón de la dama cortejada. Existe la costumbre aún vigente en algún pueblo de Castilla (Miranda del Castañar - Salamanca), de enlazar a la reja, un hilo de oro.

Los recolectores excepcionalmente documentamos el contexto, la funcionalidad social en la que el texto se inserta, el movimiento y la dinámica en el espacio, los juegos adicionales en el romance infantil, elementos que añadirán datos para el análisis de la tradición, al estudiar desde la oralidad, el repertorio de romances en los juegos infantiles.

El manual de encuesta, debería incluir un guía para documentar mínimamente la descripción del gesto, del movimiento y la relación dinámica del espacio.

De las versiones y degradaciones

Retomo otro punto clave de este primer nivel de la tradición romancística. El olvido, en la pendular ley de conservación/olvido, ha sido señalado reiteradamente como característica de las versiones infantiles.

Se trata de la imposibilidad de apertura de los temas, de su fosilización y de su degradación. La causa respondería -siguiendo a Menéndez Pidal y Diego Catalán- a que los niños:

«ni siquieran entienden o prestan atención a lo que se cuenta» (Diego Catalán)

«lo que el romance dice les importa poco [cantan] un repertorio que apenas entienden» (Menéndez Pidal).

La degradación o los vestigios del romancero en las versiones infantiles, consideradas desde los otros dos niveles de la tradición, pareciera evidente.

Pero me permito observar el repertorio infantil desde su propio y específico núcleo, desde el transmisor de este nivel de la tradición oral, desde el niño depositario y sujeto creador.

Me pregunto por qué las versiones vulgatas infantiles «frenan la apertura del texto». No creo demasiado explicativo aducir el no entendimiento del tema, pues en general a los niños les fascina retener por imitación lo que no entienden del lenguaje poético aprendido por audición de los transmisores adultos y repetirlo palabra a palabra.

En la poética del romancero juegan dos polos de tensión creativa: la herencia y la innovación. En el romancero infantil la herencia es reducida y la innovación casi inexistente.

Tal vez sea una cuestión de graduación. Se debería considerar en esa graduación primera, algunos aspectos de los juegos tradicionales y los niveles del pensamiento y del lenguaje del niño.

Jean Chateaux en *Lo real y lo imaginario en los juegos infantiles*, expone la graduación del juego en las siguientes fases[17]:

1. El juego es un impulso ligado a la exploración del cuerpo y el espacio.

2. Es una actividad imitativa auditiva-visual-oral por la que el niño imitando a los mayores aprende los diversos códigos apropiándose de juegos y canciones que un día pertenecieron a los adultos.

3. La invención del niño, en contra de lo que habitualmente creemos es de débil producción, remitiéndose a las alteraciones fónicas y adiciones de elementos sobre una estructura dada, en movimiento binario.

El niño sujeto transmisor

Las variaciones en la poesía oral infantil operan frecuentemente en las rimas y retahilas de sorteo, en coplas y cancioncillas líricas. Difícilmente la variación puede establecerse en los niveles de recreación del romancero. Los trasnmisores adultos del romacero aunque fieles a la transmisión recibida recrean el texto recurriendo -cito a Diego Catalán- «al conjunto de expresiones formulaicas y de versos que le da su conocimiento de otros romances», y desde su visión afectiva-emocional, histórica. Pero el niño no posee ese arsenal a su

[17] J. Chateaux, *Le reél et l'imaginarie dans le jeu de l'enfant*, París, J. Vrin, 1967, 4ª ed.

disposición, ni tampoco una idea precisa de su emoción, ni de su referencia del mundo adulto. Tiene los mecanismos de invención del juego-fónico, rítmico, gestual - y los niveles propios del desarrollo de su lenguaje. Tal vez esta peculiaridad podría ser considerada en el análisis de los romances-juego y del freno a la evolución creadora.

Los rasgos de la invención del niño en el juego, que Chateaux estudia, los he aplicado y comparado con ciertos procedimientos que aparecen en el romancero infantil:

1) de *Fragmentación-reducción.*
2) *Amplificación por series asociativas.*
3) *Adición de series líricas.*
4) *Contaminación con juegos.*

1. *Fragmentación-reducción*

Este es uno de los procedimientos más utilizados en el romancero infantil. La fragmentación obra por condensación, despojando de secuencias narrativas y convirtiéndose en un rasgo constitutivo. En el romance *La doncella guerrera*, la supresión del diálogo del hijo del rey con la madre y las pruebas a la doncella, resuelve el romance en una escueta historia.

En *Rico Franco*, la fragmentación opera en las secuencias del desenlace, omitiendo la venganza de la doncella. El texto queda abierto en un final *aún* no realizado, la fragmentación del final torna a éste inquietante, justamente porque queda suspenso como el cuchillo en las manos de la mujer.

En *Hilo de oro*, el motivo, en el desenlace de *requerimiento de trato de dama principal*, es omitido, y se sustituye por contaminación con juegos de fórmula elección:

Esta escojo por hermosa, esta escojo por mujer.

2. *Amplificación por series asociativas de elementos binarios*

En la versión del romance-juego *Hilo de oro*, que Alfonso Reyes recoge en Méjico y que envía en 1915 a Ramón Menéndez Pidal, la secuencia *requerimiento de trato de dama principal* es amplificada en series binarias, utilizando sustituciones estróficas:

No me la siente en el suelo
siéntemela en una mesa,
que aunque la vea pobrecita
es hija de una princesa.

No me la siente en el suelo
sientemela en una loma,
que aunque la vea pobrecita
es hija de una paloma.

La invención, como en las coplas, se produce al sustituir el término final del v. 2-6 y rimarlo en los versos 3-7.

La *amplificación* del paralelismo por series binarias, aparece en otras versiones mexicanas de este romance, según las versiones recogidas en el *Romancero tradicional de México* (1986) de M. Díaz Roig y A. González[18].

3. *Adición de serie líricas*
Contaminación con coplas y canciones. Ejemplo:
Monja a la fuerza + coplas, *Casadita sí, monjita no*

4. La invención penetra en el romancero infantil por la *contaminación con juegos rituales.*

En las versiones andaluzas, el romance-juego *Hilo de oro*[19], se prolonga al contaminarse con otros juegos, en suma de gestos ritualizados y de probables reminiscencias de ceremonias nupciales y de secuencias de juegos de acoso y captura.

Ejemplo:
Hilo de oro + Arranca nabo - la Niña de los ojos negros + la Calle de las pulgas[20].

4.1. La invención se hace presente en improvisaciones del juego gestuales y verbales, semi-regladas, como en las versiones dominicanas anotadas por Henríquez Ureña[21].

De la comprensión y la censura

Otra particularidad del romancero infantil es el problema de la comprensión poética de lo cantado. Los niños perciben de manera diferente que los adultos, en una comprensión de lo afectivo, de una temperatura poética, de una sensorialidad despierta, visual, táctil. Una compresión más libre de sujeciones lógicas, que les acerca a la comprensión de la microhistoria y de los motivos simbólicos.

De todas maneras, constato un hecho a todas luces curioso, es el malestar que suscita el que los niños canten temas inadecuados, aunque no entiendan. El tema del romancero que mayor inquietud produce al ser cantado por niñas es el de *Delgadina.* La inquietud puede convertirse en diligente precaución de alterar el texto «por si entienden».

En su colección, Santiago y Gadea (1901) corrige la versión oral[22]. Delgadina es una renegada, explicando de este modo la desconcertante conducta del padre, su cruel mandato:

---

[18] Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, *Romancero Tradicional de México*, México, Univesidad Autónoma, 1986.

[19] Recogida en Sevilla, versión Antonio Machado y Alvarez (1882). *El folklore andaluz*, Madrid, Ed. facs, 1981.

[20] *Arranca nabo*, es un juego tradicional, citado en los *Juegos de Nochebuena*, (1616) de Alonso Ledesma, que en las versiones de Andalucía, se contamina con el romance *Hilo de oro. La niña de los ojos negros* es una canción de folclor incorporada al juego infantil. *La calle de la pulgas*, está escogida por Tomer en *Folklore y escuela* (1936).

[21] Pedro Henriquez Ureña "Romances en América", *Cuba contemporánea*, 3:4, 1913.

[22] Santiago y Gadea, *Lolita. Cantares y juegos de las niñas*, Madrid, Imprenta. La Constancia, 1901.

- Qué me miras padre mío / que me miras a la cara
- Qué he de mirarte mala hija / que eres una renegada
- Que tienes que padecer / el tormento de tus faltas.

Fernando Llorca en su libro varias veces reeditado, *Lo que cantan los niños* (1914), publica una versión moralizada atenuada:

Un día estando comiendo - dijo al rey que la miraba:
-Delgada estoy padre mío - porque estoy enamorada.

Elena Fortún recoge esta adelgazada versión, atribuyendo el hecho a este «impecable» proceso:

«Nuestra musa pícara, pero enemiga de aberraciones
suprimió todo lo que no era bastante limpio para
pasar por los limpios labios de las niñas»[23].

Ismael Moya, en su *Romancero Argentino*, rechaza la imprudencia de los maestros que permiten cantar en los patios de la escuela, el romance de *Delgadina*, y recuerda haber leído una revisión apropiada donde el amor filial queda salvaguardado (pero Delgadina muere en el encierro). Amor filial que justifica el ejercicio de la autoridad paterna, del dueño y señor de la mujer-niña. La version de la *Delgadina* enamorada, limpia de «impurezas» al texto. Sutil censura ejercida por el adulto culto, controlando la transmisión-tradición oral infantil.

La mujer-niña

Los temas del romancero infantil en un alto porcentaje lo constituyen los temas del universo femenino, exceptuando los temas burlescos y los religiosos.

La mujer-niña explora en el romancero el sitio que le depara la sociedad, el aprendizaje de la condición femenina. La relación de la niña y la autoridad paterna, el acoso paterno o filial del amor incestuoso (*Delgadina, Tamar y Amón*), el castigo al requerimiento rechazado (*Delgadina, Santa Catalina*). Explora la tan peculiar desgracia de no ser varón (*Doncella guerrera*), la desprotección de la mujer alejada de su núcleo familiar (*Isabel de Liar*), la imposibilidad de salir de una situación de cautiverio si no es gracias a la intervención salvadora del padre o del hermano (*Las tres cautivas, Hermana cautiva*), la reclusión y el despojamiento de los atributos femeninos (*Monja a la fuerza*), la condición de ser doblemente sometida y desamada (*Me casó mi padre*), la cruel competencia entre la hija y la madre por un mismo sujeto amoroso (*Conde niño*).

En otra orilla del romancero, escapándose de las normas, la mujer se disfraza para ejercer la decisión de ser mujer libre y activa (*Condesita, Doncella guerrera*); prueba la subversión de la libertad amorosa hasta el engaño, a la que parecen tan proclives las mujeres sentaditas en el balcón (*Alba niña*). Las damas con marido ausente solucionan tal situación,

[23] María Rodrigo, Elena Fortún, *Canciones infantiles*, Madrid, Aguilar, 1934.

oscilando entre el rescate de los amores primeros difíciles de olvidar, y los amores legales fácilmente olvidables (*Condesita, Alba niña*).

Sin duda estos temas responden a la realidad de la mujer sólo en el entorno familiar de una sociedad tradicional. Pero la realidad psíquica se desplaza en el tiempo y el espacio. Porque en cualquier edad retenemos aquellos retazos de historia que hablan de los procesos de los pensamientos y las emociones que subyacen en la interioridad profunda. Los temas de estos romances-juegos aluden a temores, a los desafíos de la fuerza ciega del deseo, al abandono, a la soledad, al amor y a la muerte. A través de estas historias las niñas pueden comenzar a reconocer la otra medida del pensamiento no lógico, el arduo camino del crecimiento, la dura tarea de conquistar su lugar en la realidad. Tal vez el romance-corro de las niñas reclame en su especificidad esta libertad de la mirada para enlazar con su atadura profunda. La otra historia que las niñas perciben como parte de su vida[24].

La comprensión poética. El símbolo

En el límite del género del romance tradicional, en el romancero infantil, surgen con potenciadora fuerza las mínimas unidades narrativas, los *motivos*, que se despliegan hacia la esencial imagen poética.

Un mecanismo similar de reducción ocurre en los cuentos maravillosos infantiles, que quedan fragmentados en su desarrollo pero desplegados en la microhistoria, en la condensación de las unidades mínimas de narración. Estas partículas, estas imágenes esenciales construyen el nivel de lo imaginario, enlazados con los estratos profundos de la infancia.

«La infancia, ese lugar en el que nos acojemos» escuché decir al poeta Luis Rosales. Acogida en este primer nivel de la poética oral, estoy reclamándome y sugiriendo un análisis más preciso y meticuloso de los temas romancísticos de la tradición oral infantil. Tal vez así logre desvelar objetivamente, metodológicamente digo, lo que mi escucha poética sabe por subjetiva. Porque aquel

Hilo de oro, hilo de plata

cantado en una infancia lejana en el tiempo y el espacio, sigue entretejiéndose en mi memoria, aquel deslumbramiento de la altivez en algunas voces infantiles, en la muy altiva respuesta de la niña-madre:

- que las tenga o no las tenga - yo las sabré mantener
con el pan que Dios me ha dado - comen ellos y yo también.

El desplante-huída del demandante, enfadado ante el mínimo obstáculo de su cometido:

- Yo me voy muy enojado a los palacios del Rey

[24] Mercedes Díaz Roig anota puntuales observaciones sobre el Romancero infantil en su última publicación que llega a mis manos, una vez redactada esta comunicación: Mercedes Díaz Roig, *Estudios y notas sobre el Romancero*, México, El Colegio de México, 1986.

Las estrategias que supone el contrato matrimonial, la dulzarrona transfomación de la madre:

- Vuelva, vuelva caballero, no sea tan descortés
de las tres hijas que tengo, escoja la más mujer.

El temblor de la espera, en el *tal vez* ser la destinataria del destino:

- Esta tomo por esposa, esta tomo por mujer.

Y el extraño tiempo que se abría, para ser bien tratada, bien amada, como la voz de la niña -madre lo pedía (ahora voz lastimera, suplicante, perdida altivez y astucia).

- Lo que tengo que rogarle es que la trate bien
- bien tratada la tendrá...
sentada en silla de plata, bordando paños al rey.

Bien amada sería por el estar aquietada, bordando para el amor, bien amada, gozosa en el sabor prometido con

- Una perita en la boca a la hora de comer.

Y tanto mejor que así fuese, porque también se cernía la amenaza permanente en el desmerecimiento,

- Azotitos con correas, cuando no se porte bien.

Desmerecimiento que me apresuro a conjurar en este hilo del romancero infantil...

- Que quebrándoseme viene.

El romancero sacro y la literatura apócrifa

William H. González

En 1925 Marcel Bataillon publicó en «Bulletin Hispanique» un artículo titulado: «Chanson pieuse et póesie de dévotion. Fr. Ambrosio de Montesinos». Dicho artículo fue citado en la obra del autor *Erasmo y España* publicada en 1937, 1950, 1966 y 1983. En el artículo citado el autor hace un detallado análisis del contenido temático del *Cancionero sagrado* de Fray Ambrosio de Montesinos publicado por Don Justo Sancha en Biblioteca de Autores Españoles Nº XXXV en 1950, del *Cancionero* castellano del Siglo XV en lo referente a la obra literaria religiosa de Fr. Iñigo de Mendoza, «La Vita Cristi fecha en coplas» y del «Retablo de la vida de Cristo» de Juan de Padilla (el Cartuxano). En este análisis, el autor hace un resumen de las corrientes religiosas literarias en la España de los Reyes Católicos, religiosidad que reflejaba el ocaso de la Edad Media y el tránsito a la época moderna. Según el autor, en estos cancioneros se pueden distinguir los gérmenes de la futura literatura religiosa española que se expresará en el auto sacramental, en las meditaciones sobre la vida, pasión y muerte de Jesús, en las alabanzas de la Virgen[1] y en las escenas que revisten San Juan Evangelista, la Magdalena y la Verónica como expresión de una nueva espiritualidad. La observación de Bataillon es que todo el repertorio, especialmente el representativo de los finales de la Edad Media está presente y que el escenario ya está preparado para la Reforma y la Contra-reforma[2]. Al comparar este escenario literario religioso con el escenario del mismo género en Francia, Bataillon escribe «Un rasgo que es común a los otros poetas españoles de aquel tiempo es que ignoran o no conocen los evangelios apócrifos que son una fuente muy importante para el teatro religioso francés»[3], y para respaldar esta observación cita del prefacio al «Retablo de la vida de Cristo» de Juan de

[1] Bataillon, Marcel. "Chanson pieuse et poésie de dévotion. Fr. Ambrosio Montesinos", *Bulletin Hispanique*, vol. XXVII (1925) p. 325.
[2] Ibid., p. 236.
[3] Ibid.

Padilla: «Y así por orden poniendo las historias no apócrifas ni falsas salvo como la madre iglesia las tiene»[4].

Con sólo esta referencia a la literatura apócrifa queda el lector con la impresión que la literatura apócrifa no existió en España o dejó de existir debido a su equiparación a las «historias falsas».

En un principio la palabra «apócrifa» significaba «cosa oculta o escondida» y servía en la Antigüedad para designar aquellos libros que se designaban exclusivamente al uso privado de los adeptos de una secta o iniciados a algún misterio.[5] Más tarde llega a significar «libro dudoso cuya autenticidad se impugnaba»[6]. Entre los cristianos se designaba con este término aquellos escritos de autor desconocido y que desarrollan temas ambiguos de carácter sagrado. Debido a ésto el término «apócrifo» en su desarrollo llegó a significar literatura sospechosa y poco recomendable[7].

Con relación a los libros apócrifos del Nuevo Testamento es difícil precisarlos por la cantidad de obras que se encuentran en esta categoría. Con relación a éstos, el concepto de apócrifo está muy ligado con el concepto de *canon* de las Sagradas Escrituras por lo tanto aquí se pueden incluir todos los escritos bajo el término «apócrifos» que desarrollan temas análogos a los libros del Nuevo Testamento y que pretenden ocultamente arrogarse el carácter de sagrado y compararse a los que la Iglesia declaró inspirados[8].

A principios del Siglo IV quedó el canon de la *Biblia* fijado y como consecuencia queda la noción de «Apócrifa» perfectamente delimitada. Los libros fueron divididos en tres categorías:

1) «Canónicos»: aquéllos unánimamente aceptados por todos;

2) Deuterocanónicos: aquéllos que son objeto de discusión; y

3) Apócrifos: aquéllos cuyas características son su acanonicidad y su pretensión de reemplazar o equipararse a los escritos inspirados con intención no siempre muy ortodoxa.9

Los libros apócrifos fueron clasificados según las categorías establecidas para los libros canónicos correspondientes, y así se les divide en cuatro grupos: Evangelios, Hechos, Epístolas, y Apocalípsis[10]. Estos libros en su mayor parte se escribieron en griego y existen varias refundiciones latinas y orientales[11]. El propósito principal de los libros apócrifos del Nuevo Testamento es el de dar a conocer la vida y doctrina terrestre de Jesús, la vida de María, y los antecedentes familiares de ambos[12].

En el desarrollo de la literatura neotestamentaria apócrifa el pueblo sencillo desempeñó un gran papel. Su imaginación oriental encontró terreno fértil en las palabras del Evangelio de San Juan para ver de qué manera llenaba «los vacíos» de los evangelios ca-

[4] Ibid.

[5] Santos de Otero, *Los evangelios apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, La Editorial Católica, 1985, p. 1.

[6] Ibid.

[7] Ibid.

[8] Ibid., p. 2.

[9] Ibid.

[10] Ibid., p. 3.

[11] Ibid.

[12] Ibid.

nónicos en relación a muchos detalles de la vida de Jesús. Las comunidades primitivas cristianas tenían una gran sed por saber cosas nuevas de la persona de Cristo y su mensaje y eran capaces de dejarse llevar por relatos fantásticos y leyendas de aquéllos que pregonaban ser testigos de Cristo. Estas leyendas y relatos se fueron enriqueciendo y diversificando al pasar de boca en boca y de lugar en lugar hasta que por fin cristalizaron en la literatura apócrifa[13]. En todo este proceso no faltaron aquéllos que se aprovecharon de ello para promulgar sus doctrinas heterodoxas, pero a la vez no faltaron aquellos escritores ortodoxos que propusieron defender algún dogma cristiano inventando otra leyenda evangélica y presentándola como inspirada; e.g. el *Protoevangelio de Santiago* que se escribió para defender la virginidad de María[14]. Tampoco faltaron eruditos de buena fe que no tuvieron más remedio que fingir ciertos episodios en la vida de Jesús para confirmar su cumplimiento. Semejantes adaptaciones dieron origen a ciertas tradiciones que actualmente se observan: el nacimiento de Jesús en una cueva, y la presencia del buey y del asno en el pesebre con Jesús recién nacido[15].

Aunque los apócrifos no aportaron ningún dato a la Revelación y no compararon en ningún aspecto a los evangelios canónicos sin embargo hay que reconocer que esta literatura aportó algo muy positivo a la cultura en el aspecto de creencia, liturgia e historia.

El valor relativo de esta literatura es evidente por el influjo que ha ejercido en las diversas manifestaciones del sentir cristiano, ya que ni las severas prohibiciones de algunos santos padres fueron capaces de hacer desaparecer esta literatura que como corriente subterránea surge y desemboca en la liturgia, el arte, la arquitectura, en la literatura y hasta en la misma piedad cristiana[16]. Sólo una hojeada de estos géneros nos permite descubrir las huellas de esta literatura sencilla y popular. Ejemplos clásicos son los nombres de los padres de la Virgen: Joaquín y Ana, el nacimiento de Jesús en una cueva, la huída a Egipto, el viaje de los tres reyes magos: Baltasar, Melchor y Gaspar, los ladrones: Dimas y Gestas, Longinos, el que da la lanzada a Jesús, y la historia de la Verónica y el lienzo[17].

En Occidente, al principio, los apócrifos encontraron grandes dificultades para su difusión pero una vez sometidas a diversas elaboraciones, la lengua latina se constituyó difusora y empiezan a formar parte de la tradición religiosa occidental[18].

En la Edad Media son aceptados e incluídos en la *Leyenda Aurea* de Jacobo de Voragine, y más tarde esta literatura encontrará eco en las obras de Dante y Milton. En España a partir del Concilio de Trento (1545-1563) y tal vez por el afán de la ortodoxia religiosa parece que hay un olvido general de esta literatura aunque se encuentran algunas huellas en las obras de María de Agreda y en algún auto sacramental de Calderón, así como en *Flos Sanctorum* del Padre Rivadeneyra publicado en Madrid en 1645[19].

---

[13] Ibid., p. 5.
[14] Ibid., p. 6.
[15] Ibid.
[16] Ibid., p. 9.
[17] Ibid.
[18] Ibid., p. 10.
[19] Ibid.

Debido a su ausencia en las obras de los grandes escritores religiosos parece que la literatura apócrifa se olvidó en España o dejó de existir después del Concilio de Trento pero semejante postura sería limitar o restringirla a la palabra escrita. Existe otra literatura que no ha recibido su debida atención: es la de tradición oral y es aquí donde encontró la literatura apócrifa terreno fértil arraigándose profundamente. En esta tradición oral, patrimonio del pueblo sencillo, encontró la literatura apócrifa su aceptación como medio para llenar aquellos «vacíos» que existían en la vida de Cristo y de María. En esta tradición se unieron las corrientes espirituales del franciscanismo y de la «devotio moderna» para humanizar la persona de Cristo, para hacer el cristianismo más cristocéntrico y para encajar la devoción mariana de tan arraigada tradición medieval. Esta nueva espiritualidad encontró un medio eficaz para su difusión en la forma del romance que como expresión religiosa se convierte rápidamente en una parte íntegra de la tradición religiosa del pueblo de la cual forma parte esencial la literatura apócrifa.

En la recolección del romancero de tradición oral ya desde el principio aparecieron los romances sacros que gracias a los investigadores fueron incluídos en sus colecciones y gracias a ellos se encuentra la mayor colección de estos romances en el Archivo Menéndez Pidal. Esta colección abarca desde 1880 hasta 1950 y se puede dividir en: romances Cristológicos, romances marianos y romances del santoral. En estos romances encontramos toda aquella literatura apócrifa desconocida en la tradición literaria culta, pero que forma parte de la tradición religiosa del pueblo.

A continuación veremos algunos ejemplos de la literatura apócrifa en su traducción española y luego la pervivencia de ésta en el romancero sacro de tradición oral.

En el *Evangelio del Pseudo Mateo* (de fecha desconocida), uno de los apócrifos de la Natividad, encontramos el siguiente episodio:

> Tres días después de nacer el Señor, salió
> María de la gruta y se aposentó en un establo.
> Allí reclinó al niño en un pesebre, y el buey y
> el asno le adoraron. Entonces se cumplió lo
> que había sido anunciado por el profeta Isaías:
> «El buey conoció a su amo, y el asno el pesebre de
> su señor». Y hasta los mismos animales entre los
> que se encontraba le adoraban sin cesar[20].

En forma de romance oral se encuentran catorce versiones distintas del mismo episodio.

> La Virgen y San José
> La Virgen y San José iban a la romería:
> la Virgen iba tan cansá que ni caminar podía,
> cuando llegan a Belén toda la gente dormía.
> - Abra la puerta, portero, a San José y a María.
> - Estas puertas no se abren mientras no amanezca el día.-

[20] Ibid., p. 211.

Se fueron a establecer a un portalito que había
entre la mula y el buey nació el hijo de María.
La mulita le coceaba y el buey manso le lamía.
Era tan pobre la Virgen que ni pañales tenía;
se quitó la toca blanca que sus cabellos cubría;
la hizo cuatro pedazos y a su niñito envolvía.
Ya bajó un ángel del cielo y los pañales traía:
los unos eran de lino los otros de holanda fina.
Marchó el ángel a los cielos cantando el AveMaría[21].

En el *Evangelio armenio de la infancia*, apócrifo de la infancia, encontramos en el capítulo XXV el siguiente momento que refleja los temores de María:

XXV,... María le dijo «Hijo mío, como
todavía no eres más que un niño y no una persona
mayor, temo no te vaya a suceder alguna desgracia».
Jesús respondió: «Tus temores, madre mía, no son
del todo razonables, pues yo sé muy bien todo lo que
debe acontecer».
María dijo: «No tengas pena por esto que
acabo de decirte, pues estoy rodeada de fantasmas
y no sé qué hacer». Jesús preguntó «¿Y qué es
lo que piensas hacer conmigo?»[22]

Este motivo se encuentra en nueve versiones en un romance de Nochebuena que contiene el presagio de la Pasión:

En Belén parió María, la escogida del Señor;
parió un niño como un oro que relumbra como un sol;
tres doncellas le dan leche bienaventuradas son.
Mientras el niño mamaba María llora pasión:
dejar de mamar el niño y a su madre se volvió.
- ¿Por qué lloras, la mi Madre, Madre de mi corazon?
si lloras porque he nacido, Madre, no tienes razón.
- No lloro por eso, hijo, hijo de mi corazón.
Lloro, hijo de mi alma, hijo de mi corazón,
que has de ser crucificado como nunca fue varón,
porque te han de dar tres yerbas las tres de más amargor;
la una ha de ser la altamisa, la otra ha de ser el pildor.
la otra ha de ser los ajenjos, yerbas de más amargor.

[21] Recogida y publicada por José Magaña Quintana en "Más notas para el romancero religioso de La Rioja", *Berceo*, II (1947), pp. 455-456. Versión de Badarán, recitada por la anciana Agustina Armas. 28 hemistiquios (f.a).
[22] Santos de Otero, p. 364.

14 Subirás, hijo, a los cielos el día de la Ascensión,
te pondrán vara en la mano, mandarás como un señor
16 a los buenos darás gloria, a los malos el pildor[23].

En el mismo *Evangelio armenio de la infancia*, encontramos el motivo de los Reyes Magos:

> Y los reyes de los magos eran tres hermanos:
> Melkon, el primero, que reinaba sobre los persas;
> después Baltasar, que reinaba sobre los indios, y
> el tercero Gaspar, que tenía en posesión el país de
> los árabes. Habiéndose reunido con conformidad con
> el mandato de Dios, llegaron en el momento mismo en
> que la Virgen llegaba a ser madre. Habían apresurado
> la marcha y se encontraron allí en el momento
> preciso del nacimiento de Jesús[24].

Este episodio en su forma de romance se canta para la fiesta de Reyes y de él se encuentran 39 versiones:

Por dónde comenzaremos para alabar al Señor;
2 por esta casa primero comenzó el Hijo de Dios.
De la rosa más temprana del más hermoso clavel,
4 hijo de Joaquín y Ana, primo de Santa Isabel.
Los reyes Magos acuerdan sus casas abandonar,
6 y contentos de alegría a Belén se encaminaron.
No temen el tiempo frio, ni las nieves y el cansancio,
8 y hacia Belén se encaminan a grandes jornás andando.
No sabían el camino y desde oriente a poniente
10 se les puso para guía una estrella reluciente.
- Adelante, compañeros,- les decía Baltazar,
12 - que la estrella que nos guía nos enseñará el portal.-
Ya llegaron a Belén donde nació el Niño amado,
14 y la estrella que los guía se ha posado en el tejado.
Ya llamaron a la puerta, salió la Virgen a abrirlos
16 y Baltasar la pregunta por el niño que ha nacido.
Al no saber quienes eran la Virgen se lo negó;
18 - En Belén pudo haber sido, pero en esta casa no.
- No sé cómo puede ser que nos hayan engañado,
20 pues la estrella que nos guía aquí encima se ha posado.
Entre la vaca y la mula vieron al recién nacido,

---

[23] José María de Cossío y Tomás Maza Solano, *Romancero popular de la montaña*, Tomo II, Santander, Sociedad de Menéndez y Pelayo, pp. 252-253. Versión de Roiz (Valdáliga), 32 hemistiquios (a.o).
[24] Santos de Otero, p. 361.

22 sin tener con qué taparle, ni siquera un mal abrigo.
Oro, incienso y mirra llevaron pá echarle,
24 mientras los tres Reyes Magos se postraron a adorarle[25].

En el *Libro de la infancia del Salvador* un momento en la vida del niño Jesús se convierte más tarde en un romance mariano de difusión universal. El episodio apócrifo nos dice:

4. Ocurrió de nuevo un día de sementera que
Jesús iba atravesando el Asia y vio un labrador que
sembraba cierto género de legumbres, por nombre
garbanzos, en una finca que es llamada la cercana
a la tumba de Raquel, entre Jerusalén y Belén.
Jesús le dijo: «Hombre, ¿qué es lo que estás
sembrando?» Mas él, llevándolo a mal y burlándose
de que un muchacho de aquella edad le hiciera esta
pregunta, respondió: «Piedras». Y Jesús le dijo
a su vez: «Tienes razón, porque efectivamente son
piedras.» Y todos aquellos garbanzos se convirtieron
en piedras durísimas, que aún conservan la forma de
garbanzos, el color y aun el ojuelo en la cabeza.
Y de esta manera todos aquellos granos, tanto los
ya sembrados como los que iban a serlo, se convirtieron
en piedras. Y hasta hoy, buscándolas con
cuidado, se pueden encontrar dichas piedras en el
mencionado campo[26].

De este romance se encuentran 39 versiones pero en éstas la Virgen es la protagonista.

La Virgen va para Egipto huyendo del rey Herodes
2 con el su niño en brazos; pasa fríos y calores.
El niño lo lleva con mucho cuidado porque el rey Herodes
4 quiere degollarlo.
Un poquito más a'lante un labrador que allí vió,
6 la Virgen le preguntó; - ¿Labrador qué andas labrando? -
El ha respondido; - Señora, sembrando,
8 unas pocas piedras pa' coger 'a otro año. -
Fue tanta la multitud que el Señor le dió de piedras
10 que parecían peñascos de la santísima sierra.
Ese fue el castigo que el Señor le dió
12 a ese mal hablado, a ese mal labrador.
Un poquito más a'lante un labrador que allí vió,

[25] José María de Cossío y Tomás Maza Solano, pp. 327-328. Versión de Castillo (Arnuero), 48 hemistiquios (polías).
[26] Santos de Otero, p. 369.

14 la Virgen le preguntró: - ¿Labrador, qué andas labrando? -
El ha respondido: - Señora, sembrando
16 un poquito de trigo pa' coger a otro año.-
- Vete por la hoz a casa no tengas detención,
18 que este favor yo te lo hago por mi propia redención.-
Fue por la hoz a casa alegre y contento
20 pa' segar el trigo que ya estaba seco.
Estando segando el trigo pasaron tres de a caballo
22 preguntando por un niño y una mujer y un anciano,
y él ha dicho; - Cierto que les vi
24 estando segando el trigo pasó por aquí.-
Dieron vuelta a su caballo mil reniegos echaban
26 al ver que no podrán lograr el intento que llevaban.
La Virgen lavando, San José tendía
28 el niño lloraba de frío que hacía[27].

Y para terminar no sería completo el trabajo sin incluir el episodio de la Santa Faz así en un libro apócrifo de la pasión y resurreción,*Venganza del Salvador*, capítulo XVIII.

> Entonces hicieron una investigación acerca de la faz del Señor, sobre cómo podrían encontrarla. Y hallaron que estaba en poder de una mujer llamada Verónica. Después detuvieron a Pilato y lo metieron en la cárcel, donde había de ser custodiado por cuatro pelotones de soldados de a cuatro, apostados a la puerta de la prisión[28].

y en el capítulo XXIV continúa:

> Finalmente, Velosiano se puso a buscar la faz o efigie del Señor. Dijéronle todos los circunstantes: «Cierta mujer llamada Verónica es la que tiene la faz del Señor en su casa». Mandó en seguida que fuera llevada ante su acatamiento, y le dijo: «Tú tienes en casa la faz del Señor?» Mas ella dijo que no. Entonces Velosiano ordenó que le diesen tormento hasta tanto que mostrase la faz del Señor. Ella, por fin, sin otro remedio, dijo: «Yo la tengo, señor mío, envuelta en un lienzo limpio y todos los días le rindo adoración». Velosiano dijo: «Enséñamela». Ella entonces mostró la faz del Señor. Velosiano, en cuanto la vió, se postró en tierra; luego la tomó con corazón pronto y fe recta y la

[27] Versión de Villar de Ciervos (Zamora), 56 hemistiquios (polías.). Sin publicarse.
[28] Santos de Otero, p. 522.

envolvió en un lienzo ode oro y asimismo la colocó en un estuche, que selló con su dedo. Después formuló un juramento en estos términos: «Vive el Señor Dios y por la salud del César; no la verá más hombre alguno sobre la superficie del globo hasta que yo vea el rostro de mi señor Tiberio»[29].

De este episodio se encuentran 14 versiones en el romancero sacro:

La Verónica

Mi padre sembró un peral y echó peras de victoria,
y la tierra que lo echó fue de perfecta memoria.
Jesucristo fue nacido de una hija de santa Ana.
Manda recoger su gente y a sus discípulos llama:
- Venid, discípulos míos, los doce de mi compaña.
¿Cuál de vosotros, amigos, morirá por mí mañana? -
Todos a ésto callaron, ninguno contestó nada,
si no es san Juan Bautista que predicó en la montaña:
- Yo moriré por mi Dios; mi muerte no será nada,
que la muerte de la cruz para Dios está guardada.-
Al otro día de mañana, cuando Jesús caminaba
con una cruz en sus hombros de madera muy pesada,
en la calle la Amargura, aquí cae, allí levanta,
allí salió un mujer que Verónica la llaman.
Con un pañito en sus manos su santo rostro limpiaba.
Tres dobleces tenía el paño, tres caras de Dios pintadas.
la una está en Jaén, la otra en Roma estaba,
la otra está en el mar, donde está el agua salada.
Quien dijere esta oración todos los viernes del año,
sacará un alma de pena y la suya de pecado.
Quien la sabe y no la dice, quien la oye y no la aprende,
muy desgraciado será a la hora de su muerte[30].

Partiendo de los ejemplos generales que se han citado, se puede concluir que la literatura apócrifa no dejó de existir en España a partir del Concilio de Trento sino que se refugió en la tradición oral del pueblo sencillo donde ha pervivido hasta nuestros días.

[29] Ibid., p. 525.

[30] Manuel García Matos, *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, Vol. II, Madrid, CSIC, 1952, pp. 131-132. Versión de Camarma de Esteruelas (Madrid).

Imagens e sons do Romanceiro português

J. J. Dias Marques

O objectivo desta comunicação é apresentar alguns aspectos da série televisiva *O Romanceiro*, de que fomos o autor.

A ideia inicial duma série dedicada a este tema deve-se a Pere Ferré, que, contudo, por motivos de saúde, se viu obrigado a abandoná-la. Convidou-nos, então, para o substituir, lembrança que aqui aproveitamos para agradecer, assim como a total liberdade que nos deixou para conceber e realizar o projecto.

Esta série inclui um total de 53 versões (19 das quais cantadas), representando 39 temas diferentes[1]. As versões foram filmadas nas três regiões de Portugal que, pelos motivos geográficos, históricos e económicos de todos conhecidos, melhor conservaram até hoje certas antigas tradições, nomeadamente o Romanceiro: os distritos de Bragança e de Vila Real (Trás-os-Montes) e os arquipélagos dos Açores e da Madeira. Contudo, para frisar a presença do Romanceiro em todas as áreas do território português, até mesmo naquelas onde menos se esperaria encontrá-lo, a série inclui também, no seu primeiro programa, uma versão filmada na Murteira, aldeia do concelho de Loures, a apenas 15 km de Lisboa.

[1] Além destas, foram filmadas mais 11 versões (7 das quais cantadas), que, por condicionalismos vários (sobretudo limitações de tempo do programa), não puderam ser incluídas na série. Encontram-se hoje nos arquivos da R. T. P. e são: *Infantina + Cavaleiro Enganado + D. Boso* (2 versões), *D. Olívia, Cid e o Conde Louçano* e *Eu venho de lá de cima* (todas filmadas no arquipélago da Madeira); *Conde da Alemanha, À porta das almas santas, Febre Amarela* e *Jogador Assassino* (arquipélago dos Açores); *Veneno de Moriana* e *Alta vai a lua alta* (Trás-os-Montes).
Aproveitando as pausas das filmagens, conseguimos ainda fazer mais algumas recolhas somente com o gravador, nas quais obtivemos 99 versões e 47 fragmentos. A lista completa dos temas recolhidos (filmados ou só gravados) é apresentada em apêndice, no final desta comunicação, assim como uma sinopse dos doze programas da série.

Dado o número relativamente grande dos seus episódios (doze), foi possível tentar nesta série uma espécie de panorâmica do Romanceiro tradicional português. Assim, ao primeiro programa, concebido como uma introdução ao tema, seguem-se dois programas dedicados ao Romanceiro épico derivado da canção de gesta castelhana, apresentando-se versões de *O Cid e o Conde Louçano*, *Cid e Búcar*, *Queixas de D. Urraca* e *Afuera, afuera, Rodrigo*. O terceiro programa trata das relações entre a épica francesa e o Romanceiro, através de versões de *Floresvento* e *D. Beltrão*. O quarto programa, sobre o Romanceiro histórico, apresenta versões da *Morte do Príncipe D. Afonso* e da *Morte do Príncipe D. João*. Ao Romanceiro novelesco se dedicam os programas números seis a nove, com versões de *Donzela Guerreira*, *O Soldadinho*, *Conde Ninho*, *Princesa Peregrina*, *Infantina* e *D. Boso e a Irmã Cativa*. Note-se que algumas destas versões (tal como as dos programas anteriores) incorporam outros temas romancísticos. O décimo programa trata do Romanceiro religioso e é ilustrado por versões de *Alta vai a lua alta*, *Os Reis do Oriente*, *Despedida de Jesus*, *Lavrador da Arada* e *À porta das almas santas*. O Romanceiro vulgar é o tema do décimo primeiro programa, com versões de *Morte do Morgado da Junqueira*, *Morte de Sidónio Pais*, *Afonso e Angelina*, *O Lavrador Ateu* e *O Jogador Parricida*. O décimo segundo e último programa apresenta alguns exemplos da funcionalidade prática do Romanceiro: canções que acompanham os trabalhos domésticos, as segadas e as malhas, com versões de *Delgadinha*, *Flor da Água*, *Tentação do Marinheiro*, *Madanela*, *Condessa Traidora*, *Vila Rica* e *Eu casei com uma donzelinha*. Este programa termina com uma chamada de atenção para a importância e a urgência da recolha do Romanceiro oral.

Em cada programa da série, os romances são comentados resumidamente, tendo em atenção a sua origem e os aspectos mais importantes das versões apresentadas. Sempre que tal vem a propósito, são abordados certos aspectos teóricos não referidos (ou referidos só de passagem) no programa de Introdução: a novelização dos temas épicos, o conservadorismo das versões insulares, a incorporação, os romances ao divino, as relações entre a balada europeia e o Romanceiro, etc. Apresentam-se ainda breves conversas com informantes que conheceram Leite de Vasconcelos, o Abade de Baçal, o P^e^. Firmino Martins e Kurt Schindler.

O primeiro objectivo desta série foi, naturalmente, a divulgação do Romanceiro entre o público que o não conhecia. Os resultados, não obstante a hora pouco favorável a que os programas eram transmitidos na televisão (segundas-feiras —e, mais tarde, sextas-feiras— às 19 h 30), parecem ter sido razoáveis. Vários foram, na verdade, os nossos amigos e conhecidos que, embora não avisados por nós da transmissão da série, a viram e dela nos falaram. Também alguns dos nossos alunos do ensino secundário assistiram, por acaso, ao primeiro programa da série e, reconhecendo o seu professor, logo na aula seguinte se referiram ao assunto, passando igualmente palavra aos colegas, o que valeu a *O Romanceiro* um grupo suplementar de espectadores. Tivemos ainda notícia de alunos de Letras das Universidades de Lisboa que seguiram a série com interesse e dela falaram aos seus professores.

Este objectivo de divulgação do Romanceiro teve também um aspecto que julgamos de certa importância: o prestígio que o facto de ser tema *digno* da televisão pode ajudar a conferir a um género oral muito pouco prezado pela maioria dos Portugueses, não só pelos citadinos mas até pelos que vivem em meios rurais.

As tradições (e não nos referimos apenas às literárias ou musicais) são hoje geralmente vistas em Portugal como próprias de «gente atrasada», avessa ao progresso e à vida moderna, pelo que, naturalmente, não podem *nem devem* interessar às «pessoas civilizadas». Tais «coisas de saloios» são encaradas irónica ou enfastiadamente por um público a quem os meios de comunicação fornecem outros modelos muito diferentes, esses, sim, prestigiados.

E não são apenas os jovens das cidades que desprezam as tradições. Para só falarmos do aspecto musical, basta recordar que, se a invasão do «rock» é acusada de inúmeros malefícios, muito antes da sua chegada já outros géneros urbanos se difundiam por todo o país (o fado, a canção de revista ou de opereta, o «nacional-cançonetismo» ou o reportório de escassa ou nula autenticidade de tantos ranchos folclóricos), que não ajudaram menos a desprestigiar a canção tradicional e a substituí-la no gosto do público, inclusivamente adulto e rural[2].

Acontece que, desde as primeiras recolhas por nós efectuadas, vários anos antes da realização desta série[3], tinhamo-nos apercebido de que, pelo simples facto de serem feitas, elas contribuiam, por pouco que fosse, para dignificar o Romanceiro (e, por arrastamento, as tradições em geral) junto dos próprios informantes e de outros habitantes das aldeias visitadas. Várias vezes ouvimos (ditas com orgulho pelo nossos informantes a familiares ou vizinhos, nomeadamente jovens ou «pessoas de estudos») frases deste tipo: «Vêem como este senhor gosta destas coisas? Se ele até vem de Lisboa de propósito para gravar isto, é porque isto são coisas de valor.» E, se tal género de prestígio comunicado do exterior não pode, naturalmente, impedir a morte do Romanceiro, cremos que pode, contudo, contribuir para que ele sobreviva mais algum tempo[4].

---

[2] Tal processo é antigo e desde há muito que se faz sentir, inclusivamente, nas regiões mais distantes dos grandes centros. Ouçamos Rodney Galop: «Certo lindo dia de 1932 (. . .) seguia eu de Vila Real para Bragança. Na linda ponte de Mirandela parei. Uma centena de mulheres, ou mais, talvez, lavava as suas roupas nas límpidas águas do Tua. Agora, pensei, vou decerto ouvir o verdadeiro *leit-motiv* de Trás-os-Montes. Pois apenas uma mulher cantava, e o seu cantar era . . . o fado da Mouraria!!!» E pouco antes Gallop afirmava: «Nem quero dizer em quantos sítios remotos os meus ouvidos foram ofendidos pelo impudente «Coxixo» [cantiga incluída na revista *Pim! Pam! Pum!*, representada em Lisboa em 1932 (no mesmo ano, note-se em que Gallop ouve a referida cantiga já no Norte de Portugal) -Vd. Vítor Pavão dos Santos, *A Revista à Portuguesa*, Lisboa, «O Jornal», 1978, p. 249]!» (R. Gallop, *Cantares do Povo Português*, estudo crítico, recolha e comentários de. . ., tradução de António Emílio de Campos, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1937, p. 16).

[3] No distrito de Bragança, as nossas recolhas de romances tradicionais foram levadas a cabo nos anos de 1980, 81, 82, 86 e 87, em aldeias dos concelhos de Vinhais, Bragança e Vimioso. Embora os meios de que dispunhamos fossem poucos (a falta de transporte próprio, por exemplo, constituiu um óbice importante), os resultados revelaram-se bastante bons: um pouco mais de 1200 versões de romances velhos, religiosos e vulgares. Dos textos obtidos publicámos uma pequena antologia comentada: «Romances dos Concelhos de Bragança e de Vinhais», *Brigantia*, IV, 4 (Out. -Dez. 1984), V, 1 (Jan.-Mar. 1985) e VII, 1-2 (Jan.- Jun. 1987).

[4] Sempre nos surpreendera o facto de ser Gimonde a aldeia trasmontana onde encontraramos mais viva a memória do Romanceiro (cerca de 250 versões recolhidas em três dias), não obstante estar situada a uns 10 km apenas de Bragança, à beira duma estrada de intenso movimento, e de sempre ter mantido grandes contactos com a cidade. Soubemos depois, pelo Prof. Lindley Cintra, que naquela aldeia se fixara em tempos, aí vivendo muitos anos, o Major Cepeda, pessoa que muito gostava das cantigas de segada (nesta região, constituídas exclusivamente por romances). Assim, com certa frequência, convidava os camponeses seus vizinhos para irem cantar a sua casa (so-

Ora o prestígio que para o Romanceiro resulta do facto de ele aparecer na televisão é, certamente, bem maior, embora a influência assim exercida pouco mais seja que uma gota de água (25 minutos uma vez por semana, durante doze semanas) num oceano de realidades muito diferentes, como é a habitual programação televisiva em Portugal. E, contudo, bastaria que houvesse vontade por parte dos responsáveis da Radiotelevisão Portuguesa, para que se pudesse começar a transformar o actual estado de coisas. É que, como há já alguns anos sublinhava Sánchez Romeralo, «los mismos elementos de la civilización moderna que constituyen el peligro pueden convertirse en aliados. La televisión, por ejemplo, siempre pensada como enemiga, no puede ser usada para valorar y fomentar la conservación de las tradiciones populares, incluyendo la tradición poética oral?»[5].

O segundo objectivo desta série foi o de documentar o Romanceiro português em imagens e sons, naquelas que serão, com toda a probalidade, as últimas décadas da sua vida. É claro que, embora extremamente necessários e até fundamentais para a conservação e o estudo do Romanceiro, os livros não podem fixar e transmitir senão uma parte do que foi a recitação ou o canto do romance. Mesmo que, em nota, os organizadores forneçam (o que muitas vezes não acontece) as variantes do informante, as suas hesitações, enganos, comentários, e mesmo que (facto ainda mais raro) as versões cantadas sejam publicadas com transcrição musical, algo acaba sempre por se perder: o timbre da voz do informante e o seu modo de interpretação[6], realidade que um texto não pode, por mais que tente, reconstituir. «Le désir de la voix vive -como diz Zumthor- habite toute poésie en exil dans l'écriture»[7].

A fixação da voz do informante pode fazer-se, claro, através da gravação, e actualmente a quase totalidade das recolhas de romances é feita com o auxílio de "cassettes", mas estas «"cassettes" de campo», como se sabe, são apenas um instrumento de trabalho pessoal, um primeiro passo para a realização de romanceiros impressos e não um meio de difinitiva fixação das versões (que, mesmo com «cassettes» de qualidade, é sempre precária) e muito menos para a sua divulgação pública.

---

bretudo, quando tinha visitas idas de Lisboa), organizando animados serões. Nos anos 60, uma das suas filhas (a Dr. Isabel Vilares Cepeda) recolheu várias das versões cantadas na aldeia, que, inéditas até hoje na sua quase totalidade (a única excepção é constituída por uma versão de *Delgadinha* que publicámos no apêndice do nosso artigo «Sobre um Tipo de Versões do Romance de *Delgadinha*», *Quaderni Portoghesi*, 11-12, Primavera-Autunno 1982, versão nº 2, pp. 210-211), foram incluídas pela Drª. Maria Aliete Galhoz no *Romanceiro Popular Português* que organizou, obra cujo I vol. (Lisboa, I. N. I. C.) está já no prelo e se pensa saia em 1988.

O interesse mostrado pela família Cepeda em relação aos romances tradicionais cremos que ajudará a explicar, pelo menos em parte, a relativa vitalidade de que estes ainda hoje gozam em Gimonde, como dissemos, isto não obstante já ninguém naquela aldeia segar cantando.

[5] Antonio Sánchez Romeralo, «El romancero oral ayer y hoy: Breve historia de la recolección moderna (1782-1970)», in *El Romancero hoy: Nuevas fronteras*, organizado por A. Sánchez Romeralo *et al*, Madrid, Gredos, 1979, p. 16.

[6] As diferenças de entoação, por exemplo, transmitem frequentemente a leitura que o informante faz da sua versão, evidenciando as cenas que, no romance, considera mais importante. Michelle Débax refere o caso de uma informante espanhola que, pela sua forma de recitar a *Morte do Príncipe D. João*, «mett [ait] en relief [em relação ao resto do texto] le dialogue entre le jeune prince condamné et son épouse» (M. Débax, «À la recherche de l'impossible oralité» in *L'Oralité*, Colloque de Pontgibaud - avril 1983, Les Cahiers de Fontenay, 1984, p. 24), exprimindo assim, sem dúvida, a faceta lírica, sentimental, da Tradição oral moderna.

[7] Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 160.

O disco poderia servir este último fim, mas, infelizmente, são muito poucos os exemplos de discos com gravação de romances portugueses cantados ou recitados pelos próprios informantes[8]. E, mesmo com a gravação sonora, algo se perde ainda: o aspecto do informante e, sobretudo, os seus gestos, a expressão do rosto, o olhar, por vezes tão cheios de significado. Tal pode ser captado apenas através das imagens dum filme, que, para sempre, fixa o momento irrepetível que viu nascer, durar e acabar o canto ou a recitação do romance.

A série *O Romanceiro*, tanto quanto sabemos, é o único trabalho cinematográfico português totalmente dedicado a este género oral. Aliás, para além de uma ou outra versão avulsa, apresentada quase por acaso em programas televisivos de tipo geralmente regionalista ou etnográfico[9], apenas temos conhecimento de alguns romances incluídos em certos episódios da série de Michel Giacometti *Povo que Canta* e num dos episódios de *Memória dum Povo*, série de Teresa Olga.

Um perigo que, no início das filmagens de *O Romanceiro*, temiamos era a possibilidade de a presença da câmara inibir os informantes, falsificando, assim, o documento que se pretendia. Com alguma surpresa, verificámos, contudo, que a grande maioria dos informantes não se deixava perturbar e, por vezes, até se divertia com a situação. Sem dúvida que o facto de muitos deles serem já nossos conhecidos de anteriores recolhas teve uma influência bastante positiva. Tanto quanto nos parece, uma informante de Vinhais filmada para o oitavo programa é o único caso em que se nota o nervosismo causado pela situação.

Como exemplo do polo oposto, não queremos deixar de referir a curiosa cena que aconteceu durante as filmagens com a informante Matilde Vieira, de Porto da Cruz. Depois dum ensaio preliminar, tudo estava a postos e os técnicos começaram a filmar. Nós (colocados fora do campo visual) perguntámos à informante: «Dona Matilde, pode dizer aquela cantiga do Rodrigues?», *deixa* a que, conforme combinado, a informante deveria reagir recitando a sua versão de *Cid e o Conde Louçano* (aliás, depois não incluída na série, dada a dicção da informante ser bastante difícil de entender para o espectador médio). Mas eis que ela, sentada costurando no seu quintal, se recorda, nesse preciso momento, de que tinha o almoço ao lume, e responde: «Posso. Mas acho que vou apagar o fogão, quando não a sopa esturra». E, levantando-se com toda a naturalidade, atravessa o quintal e desaparece dentro

[8] Além dos discos já bastante conhecidos e lamentavelmente esgotados dos *Arquivos Sonoros Portugueses* (recolha de Michel Giacometti) e de *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores* (recolha de Artur Santos), e da «cassette» editada para acompanhar o *Cancioneiro Popular Português* de Michel Giacometti (Lisboa, Círculo de Leitores, 1981), temos apenas conhecimento dos LPs *Cantares e Música da Madeira*, com recolha de António Aragão e Artur Pestana Andrade (Edição do Governo da Região Autónoma da Madeira, Lis-Som, 1982) e *Portugal. Trás-os-Montes. Chants du blé et cornemuses de berger*, recolha de Anne Caufriez e Michel Plumley (Ocara/Radio France, 1980; reeditado em 1982). Refira-se que Anne Caufriez é, aliás, autora de uma tese de doutoramento em etnomusicologia sobre *La Pérénité du romanceiro dans la musique paysanne du Trás-os-Montes (Portugal)*, apresentada à École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, no ano lectivo de 1980/81.

[9] Recordamo-nos de, talvez em 1982, ver uma versão da *Morte do Príncipe D. João*, filmada no distrito de Vila Real, incluída num programa de televisão sobre, salvo erro, o escritor trasmontano Miguel Torga. Talvez em 1981, o nosso pai contou-nos ter assistido, também na televisão, a um noticiário regional (o *País, País*, ou um seu antecessor), onde, durante uma reportagem nos arredores de Bragança, se apresentava uma versão de um romance que, pelas referências que nos forneceu, pensamos ter sido o *Rico Franco*.

de casa, perante a surpresa sorridente de todos nós. Também na aldeia de Segirei, concelho de Chaves, durante as filmagens, uma informante, depois de recitar a *Donzela Guerreira*, começa logo a conversar com as vizinhas que junto dela estavam sentadas, junto à lareira. Num clima que faz recordar o dos velhos serões de Inverno, surge, então, espontaneamente, mais um romance, o da *Mulher Malvada*. Toda esta cena, também filmada, surge no sexto programa da série.

Já que falámos em naturalidade, gostaríamos ainda de esclarecer que os locais onde os informantes são apresentados foram sempre muito pouco escolhidos, preferindo-se a casa onde moravam ou as suas mais directas imediações, embora, algumas vezes, a beleza do cenário (como acontece, por exemplo, com o luxuriante pequeno jardim e quintal onde é filmada a versão porto-santense a que adiante nos referiremos) possa fazer pensar o contrário.

O facto de *O Romanceiro* ser previsto como série de televisão destinada ao grande público exigiu, naturalmente, que as versões não fossem filmadas ao acaso, à medida que iam surgindo (como numa verdadeira situação de recolha), mas, pelo contrário, que tivessem sido escolhidos certos temas e também, claro, os melhores informantes, com boa memória e, se possível, boa voz, a maioria já nossos conhecidos de anos anteriores. Além disso, as versões foram ensaiadas uma ou duas vezes antes de serem filmadas, para que saíssem *perfeitas* e o produto final resultasse agradável para o espectador, ainda que, verdade seja, menos fiel à realidade actual, que, como sabem todos os colectores de romances, é frequentemente a do fragmento ou a da versão arrancada verso a verso ao sorvedouro da memória.

Ainda assim, embora pouco *televisivos*, raramente cortámos as hesitações ou os enganos surgidos durante as filmagens. Incluímos também propositadamente uma versão açoriana da *Infantina* que a informante só recordava em fragmentos, assim como imagens duma informante da ilha de Porto Santo enquanto tentava recordar-se com certa dificultade da sua versão de *Silvana + Queixas de D. Urraca*.

Aliás, esta senhora (já nossa conhecida duma recolha em 1981) causou-nos, desta vez, uma óptima surpresa, pois, com alguma persistência nossa, e, sobretudo, com muito paciência e cooperação da sua parte, conseguiu recordar-se da versão na sua quase totalidade. Com efeito, ao fragmento recolhido em 1981, e que correspondia apenas à parte das *Queixas*, acrescentou desta vez, não só os 18 versos de *Silvana* que antes omitira, mas também a incorporação final de quatro novos versos, procedentes de *Afuera, afuera, Rodrigo*, tema raríssimo, de que apenas se conheciam antes dois vestígios na Tradição oral, o primeiro dos quais, aliás, de duvidosa autenticidade[10].

---

[10] O primeiro caso é o do romance intitulado *Dom Rodrigo*, incluído por Estácio da Veiga no seu *Romanceiro do Algarve* (Lisboa, Imprensa de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1870), pp 19-20. Trata-se de uma versão compósita, que incorpora extractos de *Morte do Príncipe D. João, Testamento do Rei D. Fernando, Queixas de D. Urraca* e *Afuera, afuera, Rodrigo*. Este último tema está presente através dos versos seguintes:

[-] Dom Ramiro avante, avante
Com vosso cavalo e malha;
Minha mãe vos deu vestidos,

Meu pai dá-vos sua espada
E eu vos dou esporas de ouro,
Pendão de seda encarnada.
.....
[-] De há muito que eu vo-la [a minha mão] dera,
Se essa mão não fora dada. . .
Hoje é de Ximena Gomes,
Filha do conde Lousada.
.....
Pois como assim é, senhora,
Vai ela ser degolada.
-Não o queira Deus bendito,
Nem a Virgem consagrada,
Que união que o Céu permite,
Seja por mim apartada!

(*Op. cit.*, p. 21. Actualizámos a ortografia, mas mantivemos a pontuação original)

Sobre a versão em causa, diz Veiga: «Canta-se o romance de D. Rodrigo em poucas povoações do Algarve (...) A melhor lição que dele obtive, me foi dada por uma mendiga da cidade de Tavira; e outra, que também não deixou de auxiliar-me, oferecen-ma uma pobre mulher da Fuzeta». (*op. cit.*, p. 17)

A versão é-nos, portanto, apresentada desde logo como factícia, situação que, aliás, se repete ao longo do *Romanceiro do Algarve* e que Estácio da Veiga sublinha repetidas vezes. Mas terá ele conseguido verdadeiramente da Tradição o seu *Dom Rodrigo* (numa versão incorporando todos ou alguns dos temas citados ou mesmo sob a forma de fragmentos independentes)? A linguagem desta versão, em vários passos, tem um pronunciado ar de imitação do *antigo*, embora o presente texto nem seja sequer dos mais suspeitos da obra de Veiga (cfr., por exemplo, *Dom Julião*, pp 6-8 ou *A Moira Encantada*, pp 35-37, entre muitos outros). Sobre ela no seu conjunto, Leite de Vasconcelos formulou, aliás, o seguinte pesado juízo: «Os romances acham-se todos adulterados, - não precisávamos das declarações do colector [que antes cita, sobre o carácter «restaurado» das suas versões] para o sabermos, bastava a leitura deles», concluindo mais adiante: «O *Romanceiro do Algarve* serve apenas de indicação para um futuro investigador fazer uma colecção séria e exacta.» (*Annuario para o Estudo das Tradições Populares Portuguezas*, 1º anno -1883, Porto, Livraria Portuense de Clavel & Cª. Editores, 1882, pp 71 e 72). O facto de a *Morte do Príncipe D. João*, o *Testamento*, as *Queixas* e o *Afuera* não mais terem voltado a ser recolhidos no Algarve só contribuiu para aumentar as nossas suspeitas. E se as citadas versões de Tavira e da Fuzeta nunca tivessem existido e o *Dom Rodrigo* não passasse de invenção, com base nas versões castelhanas publicadas? É uma verdade que Estácio da Veiga (*op. cit.*, p. 18) se refere às versões velhas do *Testamento* e das *Queixas*, que cita pela compilação de Ochoa (cfr. Eugenio de Ochoa, *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballerescos, moriscos y otros*, Paris, En la Librería Europea de Baudry, 1838, pp 144-145). Note-se, contudo, que Veiga não se refere ao *Afuera, afuera, Rodrigo* velho (o qual, aliás, em Ochoa, não vem na sequência dos dois romances citados, mas apenas cinco páginas mais à frente, na p. 150). Será que o não conhecia? Tenha-se também presente que na versão das *Queixas* reproduzida por Ochoa e a que alude Estácio da Veiga não surgem os doze versos finais que, ao texto desse romance incluído no edição s/d. do *Cancionero de Romances* são acrescentados pela edição de 1550: «El buen rey era muerto, / Çamora ya está cercada etc.» [Vd. *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967, p. 21]. Desta passagem acham-se, contudo, vestígios na versão de Veiga, vv 43-44: «Ao romper do novo dia / Zamora estava cercada». Ora os referidos doze versos da edição de 1550 estão, afinal, presentes em Ochoa (embora com pequenas variantes), mas como versão independente, algumas páginas adiante (texto VIII, pp 149-150) e nem mais nem menos que imediatamente antes do *Afuera, afuera, Rodrigo* (texto IX, p. 150). Quererá isto dizer (como parece) que Estácio da Veiga leu (e usou?) também outras das versões publicadas por Ochoa além das duas a que exclusivamente alude? Teria, pelo contrário, usado uma outra fonte castelhana onde os três romances do Cid surgissem juntos? Ou teria conhecido os textos velhos apenas dos dois primeiros romances do tríptico e conheceria os versos derivados de «El buen rey era muerto etc.», assim como

Eis a versão porto-santense:

Silvana + Queixas de D. Urraca + Afuera, Afuera, Rodrigo[11]

Maria da Purificação Rodrigues Melim, 80 anos. Vomitadas, Camacha, ilha de Porto Santo, 9-81985.

Andava Dona Silvana pelos corredores acima,
o seu pai bem a mirava todas as horas do dia.
-Bem podias, Silvana, seres minha sequer um [*sic*] hora
-Serei uma, serei duas, serei toda a minha vida,
mas as penas do Inferno Deus sabe quem passaria.
-Ah que sou eu, Silvana, que as passo a cada dia!
Silvana foi para o seu quarto, mais triste que a noite fria:
o tirano do seu pai a sua filha cometia.

Ela vai ter com a mãe, conta à mãe e a mãe diz:

-Dá-me cá os teus vestidos (. . .)

A mãe vestiu-se com os vestidos da filha e foi lá ter co'ele. E ele disse-lhe:

-Se tu honra me trouxeres, eu a vida te daria,
e, se não me trouxeres honra, a morte te custaria.
-Como é que posso trazer honra a quem já três vezes parira?
Um foi D. Carlos, senhor, e outro D. Pedro seria,

---

o *Afuera, afuera, Rodrigo*, exclusivamente da Tradição oral? E se, afinal, os três romances lhe tivessem chegado todos, verdadeiramente, da Tradição e só mais tarde tivesse contactado com os textos velhos, a partir dos quais prepararia, depois, o seu *Dom Rodrigo, bordando* (e isto é incontestável que o fez) sobre as duas versões orais algarvias que diz ter possuído? É um facto que o fragmento da *Morte do Príncipe D. João* que inicia o *Dom Rodrigo* só poderia ser conseguido da Tradição oral, pois, como se sabe, tal romance não consta dos romanceiros velhos e a versão que dele publicara, entretanto, Almeida Garrett (cfr. *Romanceiro*, edição de Augusto da Costa Dias *et al.*, Lisboa Editorial Estampa, 1983, III, pp 47-49) é muito diferente dos versos publicados por Veiga. Além disso, é claro que a recente descoberta de *Queixas de D. Urraca + Afuera, afuera, Rodrigo* no arquipélago da Madeira constitui um trunfo importante a favor da efectiva existência destes temas, em tempos antigos, no Algarve.

O segundo vestígio do *Afuera* na Tradição oral surgiu em 1981, como fim duma versão de *Silvana + Queixas* recolhida no Machico, ilha da Madeira, por Pere Ferré (Vd. P. Ferré *et al.*, *Romances Tradicionais*, s/l., Câmara Municipal do Funchal, 1982, versão nº 25, pp 206-207):

-Tu não te lembras, Rodrigues, daquele tempo passado
que minha mãe te deu vestir e meu pai te deu cavalo
e eu te dei a espora d'oiro p'ra te fazer mais fidalgo?

Para a série *O Romanceiro*, filmámos também, em 1985, esta versão do Machico.

[11] No Colóquio, devido a deficiências técnicas, não foi possível apresentar a versão (como estava programado) sob a sua forma filmada, extracto do terceiro episódio da série.

outra é a Silvana, aquela que cometia.
-Maldição de Deus à Silvana, maldição de Deus e a minha,
que o segredo do seu pai à sua mãe descobria!
-Benção de Deus à Silvana e benção de Deus e a minha,
o tirando do seu pai a sua filha cometia!
(. . .) (. . .)

Depois, quando ele estava a morrer, ele perguntou quem é que estava chorando e a mulher lhe respondeu:

-É a tua filha Silvana, que a deixaste deserdada.
-Melhor Deus se lembre da minha alma, se Silvana era lembrada,
que eu deixava-lhe Sambóia e Sambóia também lhe deixava:
por uma banda corre ouro, por outra, prata lavrada.
Mas, 'inda o rei não era morto, já Sambóia era tomada,
com duzentos cavaleiros por toda a roda cercada.
-Não te lembras, não te lembras daquele tempo passado,
que meu pai era teu padrinho e tu eras seu afilhado,
o meu pai te deu uma espada e minha mãe deu-te o cavalo,
e eu dei-te as esporas de ouro para seres afidalgado?
(. . .) (. . .)

Variantes: la. Passeava a D.; lb. por seus c.; 2a. o p. a m.; 2a. s. p. que a m.; 3b. ser m.; 3b. m. s. um dia (*a informante mostra ter-se enganado e emenda como vai no texto*); 5b. q. as p.; 6b. *omite* a; 7a. Foi S.p.; 8a. que o; 10a. S. a h.; 10b. *omite* eu; lla. e s. a h. n. t.; lla. *omite* e; lla. s. n. a t.; 12b. j. q. pariu *e omite* a; 12b. t. v. j. (*a informante mostra ter-se enganado e emenda segundo a ordem que vai no texto*); 13a. f. D. Pedro s.; 13b. o. D. Carlos s.; 14a. e o outro; 14a. a o.; 15. A m. a S., m. a filha m.; 15 a. A m. d. D. a S.; 16a. de s.; 16b. a s.; 17. Abençoada a S., abençoada filha m.; 17a. a S.; 17b. a b. *e omite* e; 18. porque o seu pai acometia (*é variante-tentativa, da primeira vez que a informante recitada o verso, depois emendada como vai no texto*); 19a. Era a; 19b. q. vos d.; 20. Ah, m. D. s. l. de mim que eu me lembrava... (*a informante hesita, pára e emenda como vai no texto*); 21a. *omite* que; 21a. porque e.; 21b. *omite* e; 22b. e p.; 23a. *omite* Mas; 24b. em t.; 25a. N. t. l. . . . lá por o nome dele, nem sequer me lembra o nome dele; 25a. N. t. l. . . . parece-me que era Pedro, não tenho bem a certeza; 25. *omite tudo a partir do segundo* não, *inclusive*; 26b. o s.; 26b. *omite* e; 28a. a espora.

Variantes da versão da mesma informante (entrevistada na Vila Baleira, da mesma ilha, onde, no momento, se encontrava) recolhida por Ana Maria Martins, Pere Ferré e J. J. Dias Marques, em 7-8-1981 (vd. P. Ferré et. al., op. cit., *versão nº 1, p. 27)*: 1.-18. *omite*; 19a. a nossa f.; 19b. *omite* a; 20. D. s. l. de mim s. ela e. l.; 21a., 21b. *e* 23b. Zamboia [*trata-se, provavelmente, de lapso na transcrição*]; 21b. *omite* e; 22b. e p. o.; 23 a. *omite* Mas; 24b. em t.; 25 a. *Omite o segundo* n. t. l.; 25b.-28 *omite*.

Notas: O pai -explica a informante- era um rei, e Sambóia «era um prédio, uma coisa de valor.» Comentários da informante sobre o v. 25: «O pai já tinha deixado Sambóia ao outro, ao afilhado. Não era irmão dela nem parente, talvez, era afilhado. Ele era pobre; agora, que tinha a riqueza do coiso, não se lembrava, já não ligava a ela. Nessa acasião, já ele não lhe ligou». Sobre os vv 26-28: «Ele era afilhado e estava lá em casa e, por isso, lhe faziam aquelas ofertas, quando ele fazia anos».

A fim de contactar D. Cremilde Augusta Alves, nossa velha conhecida, e filmar a sua versão de *Floresvento*, deslocámo-nos também a Baçal, concelho de Bragança. A versão filmada, tirando variantes mínimas, é igual à que a mesma senhora nos recitara em 1981[12]. Contudo, mais tarde, depois de assistir ao programa da série onde se incluía o seu *Floresvento*, a informante, dando novamente prova do grande espírito de cooperação com que sempre nos favoreceu, fez o favor de nos enviar, numa carta, a versão completa do romance, tal como (sem dúvida depois de muitos esforços) a conseguira reconstituir. Esta versão acrescenta cinco versos à versão de 1981 (a qual, aliás, já acrescentara dois versos à que, da mesma informante, recolheramos em 1980), dos quais salientamos a verso referente às mesas animadas de vida própia, pormenor registado em apenas uma das versões antes publicadas de *Floresvento*[13], aliás, como se sabe, bastante poucas.

Floresvento

Cremilde Augusta Alves, 83 anos. Baçal, concelho e distrito de Bragança. Versão contida numa carta a J. J. Dias Marques, datada de 1-5-1986.

-Ó vento, ó cruel vento, ó ladrão maioral,
roubaste três igrejas, as melhores de Portugal.
-Se roubei três igrejas, tenho com que as pagar.
-Desonraste três meninas, todas de sangue real.
-Se desonrei três meninas, tenho dote para lhes dar.
-Mataste três sacerdotes revestidos ao altar,
com o cálice na mão para ir a consagrar.
-Se matei três sacerdotes, Deus mo queira perdoar.
-O mar por onde passaste em fogo se há-de tornar,
a terra por onde andaste nem o fruto há-de dar,
as mesas onde comeste de seu se hão-de levantar,
as fontes onde bebeste veneno hão-de brotar.
Tu foste, ó cruel vento, um ladrão maioral,
passaste pelo mundo só fazendo o mal.

Variantes (das recolhas feitas pessoalmente em 30-8-1980, 22-8-1981 e 19-1-1986): lb. ó vento, ó 1.; 4.-5. *trocam posição com 6.-7.*; 4a. *e* 5a. t. p. donzelas; 6.-8. *omite*; 9.-10. *inverte a ordem*; 9b. p. donde andaste; 10a. e a t. p. donde passaste; 10a. as terras p.; 10b. *omite* o; 10b. f. há-dem d.; 10b. f. hão-de d.; 11.-14. *omite*.
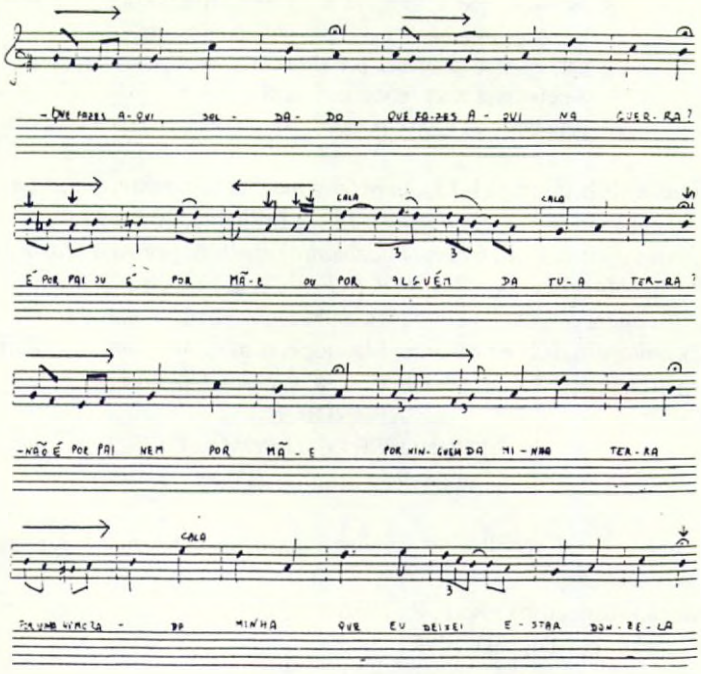
[12] A versão de 1981 está publicada na p. 541 da 2ª parte do nosso artigo atrás referido na nota 3.

[13] Vd. Leite de Vasconcelos, *Romanceiro Português*, vol. I, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1958, versão nº 35, p. 44.

Várias seriam as versões da série, interessantes por uma ou outra razão, que aqui gostaríamos de dar a conhecer. Esperamos, um dia, ter a possibilidade de publicar em livro o material filmado, visando facilitar a sua divulgação. Hoje, para concluir, apresentaremos apenas uma versão de *Soldadinho + Aparição* filmada na Madeira, cujo texto, sem nada de particularmente notável, é, contudo, acompanhado por uma belíssima música. E nunca é demais sublinhar que o romance é (ou era) quase sempre uma canção, um poema cantado e não apenas recitado, embora, por motivos vários, a atenção prestada por colectores e estudiosos à sua parte musical seja, tradicionalmente, bem menor que a atenção prestada ao texto. Note-se que a presente versão é tanto mais de assinalar se tivermos em atenção que, na maioria das versões do arquipélago da Madeira, a música de fado há muito que substituiu, quase completamente, as melodias tradicionais com que se cantavam os romances[14].

Soldadinho + Aparição[15]

Maria Fernanda Fernandes Guerra, 47 anos. Lombo de Baixo, Faial, concelho de Santana, ilha da Madeira, 11-8-1985.



Transcrição musical de Walter Brunetto

[14] Neste particular aspecto, é hoje infelizmente uma realidade no arquipélago da Madeira aquilo que o já referido Rodney Gallop em outra das suas obras escrevia, com algum exagero, nos anos 30, sobre Portugal Continental: o fado «like some fast-growing weed, (. . .) has choked and stifled the wild flowers of peasant song» [*Portugal. A Book of Folk-Ways*, Cambridge, At the University Press, 1961, p. 263 (é re-impressão da 1ª ed., 1936)].

[15] No Colóquio, a versão foi apresentada sob a sua forma filmada, extracto do 7º programa da série.

-Que fazes aqui, soldado, que fazes aqui na guerra?
É por pai ou é por mãe ou por alguém da tua terra?
-Não é por pai nem por mãe, por ninguém da minha terra;
por uma namorada minha que eu deixei estar donzela.
-Pois guia o teu cavalo e volta para a tua terra,
em prazo de nove dias vem-te apresentar à guerra.
Eu ia per o caminho e o Diacho eu encontrei.
-Que fazes aqui, soldado, que eu te encontro agora aqui?
-Vou ver minha namorada e há tanto que não a vi.
-Essa tua namorada já morreu, que eu bem a vi.
-Diz-me os sinais que ela tinha, para me acreditar em ti.
-E os sinais que ela tinha: um anel de ouro e brilhanto *[sic]*.
Eu no mundo eu nunca vi uma donzela tão cristante.
-Se és minha namorada, aparece e dá-me um beijo.
Tenho saudades de ti e há tanto que eu não te vejo.
-A cara que te beijava eu não a tenho aqui,
os braços que te abraçava não fazem firmeza em ti.
Se chegares a casar, casa com um nome assim,
para quando chamares por elo *[sic]* te alembrares de mim.
Se chegares a ter filhas, leva-as diante de ti,
para que elas não se perquem por homens, como eu me perdi por ti.

Variantes: 10b. que h.; 11-15. *omite (engano da informante, que, advertida do facto pelo colector, emenda como vai no texto)*; 13b. e brilhante; 20a. *e* 22a. *omite* para.

Variantes da versão da mesma informante recolhida por Ana Maria Martins, Pere Ferré e J. J. Dias Marques em 2-8-81 (Vd. P. Ferré et al., op. cit., *versão nº 92, pp. 90-91*): 2a. Ou é p.; 2b. *omite* ou; 8a. i. pelo c.; 8b. *e* 9b. *omite* eu; 10b. *omite* e; 10b. q. eu n.; 13a. *omite* E; 13b. *omite* um; 10b. e brilhante; 14a. que e. n. m.n.; 16b. *omite* e; 18a. t. abraçavam; 19b. n. afim; 20a. p. ela; 21b. l. adiante d.; 22a. s. percam p. homes.

APÊNDICE

1) SINOPSE DE *O ROMANCEIRO*

série de doze programas para televisão

Concepção geral, recolha das versões e textos explicativos: J. J. Dias Marques

Produção: Cinequipa / R. T. P., 1986
Realização: F. Matos da Silva

Chave das siglas adiante usadas: T = Trás-os-Montes; L = concelho de Loures; M= arquipélago da Madeira; A = arquipélago dos Açores.

1º PROGRAMA: Introdução ao Romanceiro

As origens, a transmissão, a Tradição oral. Romances épicos, históricos, novelescos, religiosos e vulgares. Principais colectores do Romanceiro português. Estado actual da Tradição. Exemplo de um romance: Regresso do Marido (L).

2º PROGRAMA: A canção de gesta castelhana e o Romanceiro (I)
O Cid e o Conde Louçano (M). *Cid e Búcar* (M; A; T - duas versões).

3º PROGRAMA: A canção de gesta castelhana e o Romanceiro (II)
Silvana + Queixas de D. Urraca (M; A), *Silvana + Queixas de D. Urraca + Afuera, afuera, Rodrigo* (M - duas versões), *Queixas de D. Urraca* ao divino (T).

4º PROGRAMA: A canção de gesta francesa e o Romanceiro
Floresvento (T - duas versões; A - Precedida de *Adúltera*). *D. Beltrão* (T).

5º PROGRAMA: O Romanceiro histórico
Morte do Príncipe D. Afonso (M). *Monte do Príncipe D. João* (T - três versões, uma delas em castelhano).

6º PROGRAMA: O Romanceiro novelesco (I)
Donzela Guerreira (T; M; A-duas versões). *Mulher Malvada* (T).

7ª PROGRAMA: O Romanceiro novelesco (II)
Soldadinho + Aparição (M; T), O *Prisioneiro + Soldadinho* (T).

8ª PROGRAMA: O Romanceiro novelesco (III)
Conde Ninho (T). O tema da metamorfose em plantas: no final da *Princesa Peregrina* (M), no final de um romance vulgar (*Isaura e Manuel* - T) num fado de Lisboa (*Lenda das Rosas*).

9º PROGRAMA: O Romanceiro novelesco (IV)
Infantina + Cavaleiro Enganado + D. Boso e a Irmã Cativa (T; M; A). *D. Boso e a Irmã Cativa* (T - em castelhano aportuguesado).

10º PROGRAMA: O Romanceiro religioso
Alta vai a lua alta (T). *Os Reis do Oriente* (A). *Antevisão da Paixão de Cristo* (T). *Lavrador da Arada* (T). *À porta das almas santas* (A).

11º PROGRAMA: O Romanceiro vulgar
Morte do Morgado da Junqueira (T - duas versões). *Morte de Sidónio Pais* (T). *Afonso e Angelina* (T). *O Lavrador Ateu* (A). *O Jogador Parricida* (T).

12º PROGRAMA: A funcionalidade prática do Romanceiro.
Canção doméstica: *Delgadinha* (A). Canção das segadas: *Flor da Água, Tentação do Marinheiro* (em castelhano), *Madanela, Condessa Traidora* e *Vila Rica* (todas T). Canção das malhas: *Eu casei com uma donzelinha* (T).
Conclusão da série. Importância e urgência da recolha do Romanceiro tradicional.

2) PROVENIÊNCIA GEOGRÁFICA DOS TEMAS RECOLHIDOS (FILMADOS OU SOMENTE GRAVADOS) E DATAS DA RECOLHA

Continente

Distrito de Vila Real (13-2-1986)
Concelho de Chaves: Segirei
Concelho de Valpaços: Vale de Espinho
Concelho de Murça: Salgueiro

Distrito de Bragança (18/19-1-1986 e 10/12-2-1986)
Concelho de Vinhais: Santalha, Nuzedo de Cima, Tuizelo, Rio de Fornos, Bairro dos Cabeços e Soeira.
Concelho de Bragança: Gimonde e Baçal.

Distrito de Lisboa (24-7-1985 e 11-1-1986)
Concelho de Loures: Murteira e Salemas

Arquipélago da Madeira

Ilha da Madeira (7, 8 e 11-8-1985)
Concelho de Santana: Lombo de Baixo (Faial)
Concelho do Machico: Sítio do Cerrado (Porto da Cruz), Sítios da Misericórdia e da Nóia (Machico) e Banda de Além (Caniçal).

Ilha de Porto Santo (9/10-8-1985)
Concelho de Porto Santo: Campo de Cima, Vomitadas (Camacha), Serra de Fora e Sítio da Ponta.

Arquipélago dos Açores

Ilha das Flores (21/22-8-1985)

Concelho de Santa Cruz das Flores: Ponta Delgada, Cedros, Fazenda de Santa Cruz, Monte e Caveira.
Concelho das Lages das Flores: Fazenda das Lages

Ilha de São Jorge (24/25-8-1985)
Concelho das Velas: Beira
Concelho da Calheta: Topo

Ilha Terceira (19-8-1985)
Concelho de Angra do Heroísmo: Ribeirinha

Ilha de São Miguel (14/15-8-1986)
Concelho de Ponta Delgada: Aflitos e Mosteiros
Concelho da Ribeira Grande: Pico da Pedra

3) TEMAS RECOLHIDOS

Ao título do romance, segue-se um número, que indica o quantitativo de versões — e/ou fragmentos (= frag.), se for caso disso— recolhidos e, entre parênteses, uma letra, esclarecendo a sua origem geográfica (conforme as siglas atrás fornecidas). Para os romances religiosos e vulgares (cuja identificação, apenas pelo título, poderia levantar dúvidas num ou noutro caso), indicamos também paralelo (se o conhecemos) numa obra já publicada, que designamos por umas das siglas seguintes:

BRGP 3 = Theophilo Braga, *Romanceiro Geral Portuguez*, 2ª ed., Lisboa, Manuel Gomes Ed., 1906 (I vol.), *id.*, 1907 (II vol.) e J. A. Rodrigues & Cª Eds., 1909 (III vol.) Usámos a reedição fac-similada (com Introdução de Pere Ferré): Lisboa, Vega, 1982 (I vol.) e s/d. (II e III vols.). Existe também uma re-edição s/d. do I vol., na mesma editora.

Cal = Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro Português dos Estados Unidos. II-Califórnia*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1983.

Can = Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro Português do Canadá*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1979.

Costa = Maria Rosa Lila Dias Costa, *Murteira. Uma Povoação do Concelho de Loures. Etnografia, Linguagem, Folclore*, [Lisboa], Junta Distrital de Lisboa, MCMLXI.

Martins = Pe. Firmino A. Martins, *Folklore do Concelho de Vinhais*, Coimbra Imprensa da Universidade, 1928 (I vol.) e Lisboa, Imprensa Nacional, 1938 (II vol.; 1939, na capa).

M G = Manuel Gonçalves, «A Propósito do Romanceiro Vinhaense», *Brigantia*, I, 1 (Abril/Junho 1981), pp 69-79.

N I = Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro Português dos Estados Unidos. I - Nova Inglaterra*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1980.

VRP = José Leite de Vasconcellos, *Romanceiro Português*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1958 (I vol.) e 1960 (II vol.).

Romances de origem velha

Aliarda + Conde Claros Frade: 1 (M)
Aposta Ganha: 1 frag. (L)
Batalha de Lepanto: 2 (M); 1 (A)
Bernal Francês: 1 frag. (A)
Bernal Francês + Aparição: 1 (A)
Branca Flor e Filomena: 1 frag. (A)
Canção do Órfão: 1 frag. (A)
Cid e Búcar: 2 (T); 1 (M); 1 (A)
Cid e o Conde Louçano: 3 (M)
Conde Alarcos: 1 frag. (T); 3 frags. (A)
Conde Arnaldos (ao divino): vd. adiante, nos Romances religiosos, a *Barca Bela.*
Conde da Alemanha: 1 (M); 3 (A - um deles com início de um romance vulgar)

Conde Ninho: 3 (T)
Condessa Traidora: 1 (T)
Delgadinha: 2 (L); 1 + 1 frag. (M); 1 (A)
D. Beltrão: 2 (T)
D. Boso e a Irmã Cativa: 1 (T)
D. Olívia: 3 (M)
Donzela Guerreira: 1 (T); 1 (M); 4 + 2 frags. (A)
Eu casei com uma donzelinha (O Gastador): 1 (T)
Falso Cego: 1 + 1 frag. (A)
Flérida: 1 (T)
Floresvento: 3 (T); 1 (A)
Frei João: 2 frags. (L); 1 (T)
Gaifeiros e Melisendra: 1 (T)
Infanta Seduzida: 1 frag. (M)
Infanta Seduzida + Conde Alarcos: 1 (M)
Infantina + Cavaleiro Enganado + D. Boso e a Irmã Cativa: 2 (T); 4 (M); 1 + 2 frags. (A)
Lauriberta (romance vulgar-Vd. VRP 931) + *Veneno de Moriana:* 1 (M)
Lauriberta + Veneno de Moriana + Testamento do Apaixonado + cena «Quem dever a honra alheia»[16]: 1(M)
Má Sogra: 1 frag. (L); 3 + 3 frags. (A)
Má Sogra + Regresso do Navegante: 1 frag. (L)
Morte do Príncipe D. Afonso: 3 (M); 1 + 1 frag. (A)
Morte do Príncipe D. João: 3 (T)
Nau Catrineta: 1 (T)
Princesa Peregrina + Conde Ninho: 1 (M)
A Princesa e o Segador: 1 + 1 frag. (T)
O Prisioneiro + Soldadinho: 1 (T)
Queixas de D. Urraca (ao divino): vd, adiante, nos Romances religiosos, a *Paixão de Cristo*.
Regresso do Marido (Bela Infanta): 2 (L); 2 (M); 4 + 2 frags. (A)
Regresso do Navegante: 1 (T); 1 + 1 frag. (A)
Rico Franco: 1 (T); 2 (M); 3 + 1 frag. (A)
Santa Iria: 1 (T); 2 (A)
Silvana: 1 frag. (A)
Silvana + Queixas de D. Urraca: 1 (M); 1 (A)
Silvana + Queixas de D. Urraca + Afuera, afuera, Rodrigo: 2 (M)
Soldadinho + Aparição: 3 + 1 frag. (T); 1 (M)
Tentação do Marinheiro: 1 (T)

---

[16] Manuel da Costa Fontes considera que esta cena é fragmento de um romance velho autónomo, não incluído nos romanceiros quinhentistas nem presente na Tradição oral moderna, e que apenas subsistiria incorporado no final do *Veneno de Moriana* [cfr. M. C. Fontes, «Três Romances Raros: *Quem dever a honra alheia*, *A Condessa Traidora* e *A Filha do Ermitão*», *Quaderni Portoghesi*, 11-12 (Primavera-Autunno 1982), pp. 89-90]. Anós, quer-nos parecer mais provável que seja uma cena postiça e moderna do Veneno de Moriana.

Veneno de Moriana: 4 (T)
Veneno de Moriana + «Quem dever a honra alheia»: 1 (T); 3 (M)
Veneno de Moriana + *Testamento do Apaixonado* + «Quem dever a honra alheia»: 1 (M)

Romances religiosos

Alta vai a lua alta: 4 (T) / VRP 768-787 e 789
Antevisão da Paixão de Cristo: 2 (T) / BRGP II 429-430 e 447-448
À porta das almas santas: 2 (A) / VRP 863
Barca Bela: 1 frag. (L); 2 (M); 2 + 1 frag. (A) / Can 266-272
Barca Bela + *Caminhando vai José:* 1 (M) / Can 273
Barca Bela + *Conde Arnaldos* (ao divino): 1 frag. (A) / NI 125
Cristo a Caminho do Calvário: 1 frag. (M)
Eu bem vi prender a Cristo: 1 (T) / Martins I, 57-59
Flor da Água: 1 (T) / VRP 797-808
Intercessão de Maria: 3 (M) / BRGP II 502-505
Lavrador da Arada: 1 + 1 frag. (T); 1 (M) / VRP 815-846
Madanela: 1 (T) / VRP 901-915
Paixão de Cristo + *Queixas de D. Urraca* (ao divino): 1 (T) / MG 78-79
Paixão do Redentor: 1 (M) / BRGP II 431-432
Reis do Oriente: 1 (A)/BRGP II 413-421 e 424-425
Santa Teresa de Jesus: 1 (T) / BRGP II 549-555
Santo António Salva o Pai da Forca: 1 (A) / BRGP II 535-546
São José e a Virgem a Caminho das Montanhas: 1 (A) / Can 480-482
A Virgem Procura Cristo: 1 (T)

Romances vulgares

Adeus, ó Casal da Serra: 1 (L)
Afonso e Angelina: 1 (T) / Can 497
António da Cunha: 1 (A) / VRP 953
O Boi Bragado: 1 (A)
O Canário: 1 frag. (L) / VRP 864-871
Carlos e Rosa: 1 (A) / NI 228
Carminda: 1 + 1 frag. (L) / Costa 323
Carolina: 1 frag. (A) / Can 85-90
Despique entre Marido e Mulher: 1 (M)
Despique entre o Merceeiro e a Cliente: 1 (M)
Deus te salve, Rosa: 1 (A) / VRP 884
Eu venho de lá de cima: 1 (M)
Febre Amarela: 1 (M); 3 (A) / VRP 963-967
Flória: 1 frag. (A) / NI 225
Florinda: 1 (A) / Cal 210

Fonte do Salgueirinho: 1 (T) / VRP 934-945
Inês de Castro: 1 frag. (A)
Isaura e Manuel: 1 (T) / VRP 968
Jacinto Pedro: 1 (A) / Can 507-508
O Jogador Assassino: 1 (A) / Can 123-125
Lauriberta: vd, atrás, nos Romances velhos, *Lauriberta* + *Veneno de Moriana*
O Lavrador Ateu: 1 (A)
Mãezinha, por Deus te peço: 1 (A)
Morte do Morgado da Junqueira: 1 + 3 frag. (T) / Can 536
Morte de Sidónio Pais: 1 (T)
Mulher Avarenta: 1 (T) / VRP 973-974
Na Panela o Cozinhou: 1 frag. (T) / Can 518-519
Namorei uma menina: 1 (L) / VRP 932
Nos lugares de Madrid: 1 frag. (T)
Nova para Casar: 1 (A) / Can 498-499
O Pai Jogador: 1 (T) / Can 532
A Princesa Raptada: 1 frag. (A)
Rosalina: 1 frag. (L) / Costa 321
A Sala do Meu Recreio: 1 (T) / VRP 957-959
Vila Rica: 1 (T) / Martins II 78

Universidade de Roma -«La Sapienza»

La recogida de romances en la zona de Castuera (Badajoz)

Manuel Lozano Manzano

Esta comunicación parte de una experiencia personal realizada en la zona de Castuera (Badajoz) y patrocinada por el CEP (Centro de Estudio de Profesores) de Villanueva-Don Benito.

Durante el curso 85-86 fui destinado al Instituto de Bachillerato «Manuel Godoy» de Castuera y animado por experiencias anteriores[1] y por las de otros compañeros, comencé una recogida de material folklórico.

Sabía que Extremadura era una región ampliamente explorada y además se había hecho con cierta frecuencia, pues no hay más que acudir al Archivo Menéndez Pidal y ver las versiones inéditas coleccionadas por García Plata, Gregoria Canelo, Rosso de Luna, Jesús Bal, Manuel Muñoz Cortés, Diego Catalán, Alvaro Galmés, Samuel G. Armistead, Kurt Schindler, Rodríguez Mata, Antonio Cid y otros; o bien acudir a los trabajos de Bonifacio Gil o García Matos. Y sin embargo esto me animaba a seguir y ver cuál es el estado de la tradición en la actualidad, pues ya en el I Coloquio Internacional del Romançero se planteaba con carácter de urgencia la necesidad de recoger la poesía tradicional y romancística que atesora la memoria popular.

Para la recogida de romances seguí una técnica similar a la utilizada por Francisco Mendoza en Albacete[2], un trabajo en el que la participación del alumno es fundamental.

En principio me dediqué a recoger todo tipo de manifetaciones folklóricas, ya fueran cuentos, romances, canciones populares o adivinanzas; pero el objetivo fundamental de nuestro trabajo era la recogida de romances tradicionales.

---

[1] Entre mis experiencias en encuestas folklóricas está la recogida de cuentos cheljas desde el año 80 hasta la actualidad, la participación en la encuesta del Archivo Menéndez Pidal en el año 81 y otras particulares en La Rioja y entre los judíos sefardíes de Melilla y Sevilla.

[2] F. Mendoza Díaz-Maroto, "La recogida de romances tradicionales por los alumnos, Metodología y cuestionario" en *Revista de Bachillerato nº 19*, Madrid, julio-septiembre 1981, pp. 54-58. Del mismo autor: «La recolección del Romancero oral desde provincias. Una experiencia (1972-79)» en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras*, Madrid, Cátedra - Seminario Menéndez Pidal y ed. Gredo, 1979, pp. 423-447.

Aun siguiendo la propuesta de Francisco Mendoza, nuestro trabajo no tendría sentido de no haberlo hecho en otra zona: en este caso Extremadura, y concretamente La Serena.

Para ello, preparamos un cuestionario[3] que -por supuesto- no es exhaustivo y siempre se podrá modificar en función de la zona y de los materiales recogidos. El cuestionario consta de los *incipits* de 110 romances; en principio suficiente para emprender la tarea. Está dividido en dos apartados: Romancero tradicional y Romancero vulgar.

El Romancero tradicional está a su vez subdividido en las secciones siguientes: Contexto histórico-nacional, Carolingios, Cautivos y presos, Amor fiel, Esposa desgraciada, Adúlteras, Raptos y forzadores, Incesto, Mujeres seducidas, Varias aventuras amorosas, Burlas y astucias, Novelescos no amorosos, Rústicos, Líricos y Religiosos.

Esta clasificación está basada en el *Romancero Judeo-Español* en el *Archivo Menéndez Pidal* de Samuel G. Armistead[4] y en los cajones y carpetas del propio Archivo.

El romancero vulgar, siguiendo el AIER 1 y 2,*Voces Nuevas del romancero Caste-Llano-Leonés*[5], lo sudividía en tres secciones: De historia contemporánea, Profanos y Religiosos.

Los títulos son, en general, los que el Seminario Menéndez Pidal les da a cada romance.

Los *incipits* de los romances son los cuatro primeros versos dieciseisílabos de distintas versiones recopiladas en Extremadura, y pertenecen al:

- *Cancionero popular de Extremadura, tomos I y II*, de Bonifacio Gil[6].
- *Romances populares de Extremadura*, del mismo autor[7].
- *Romances en Garganta la Olla*, de Jesús Antonio Cid[8].
- Y a versiones del Archivo Menénez Pidal recogidas expresamente por mí para el cuestionario.

Además cada *incipit* iba acompañado de un resumen del texto para facilitarle la labor al alumno.

Respeto a los romances incluidos en dicho cuestionario son:

Contexto histórico nacional: - El hijo póstumo

Carolingios: - Conde Claros.

Cautivos y presos: - Las tres hermanas cautivas.
- Hermana Cautiva.

---

[3] M. Lozano y D. Sánchez, "Cuestionario para la recogida de romances tradicionales en Extremadura", en el *IV Simposio Iberoamericano de Lengua y Literatura para profesores de Enseñanzas Medias*, Badajoz, Cáceres, Trujillo, mayo 1986, (En prensa).

[4] S. G. Armistead, *El Romancero Judeo-Español, en el Archivo Menéndez Pidal*, 3 Tomos; Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978.

[5] AIER; *Archivo Internacional Electrónico del Romancero*, dirigido por Diego Catalán, Vols. I, II; *Voces Nuevas del Romancero Castellano-Leonés*, ed. a cargo de S. H. Petersen, Madrid, Ed. Gredos, 1982.

[6] B. Gil, *Cancionero Popular de Extremadura*, (I, II). T. I, Badajoz, 1961 (2ª ed.); T. II, Badajoz, 1956.

[7] B. Gil, *Romances Populares de Extremadura*. Centro de Estudios Extremeños, Badajoz, 1944.

[8] J.A. Cid, "Romances en Garganta la Olla", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, T. XXX, cuadernos 3º y 4º, 1974.

- Hermanas reina y cautiva.
- El prisionero + el pastor desgraciado.

Amor fiel:
- Las señas del esposo.
- Conde Antores.
- La condesita.
- El Conde niño.
- El quintado.
- El quintado + la aparición.

Esposa desgraciada:
- Conde Alarcos.
- Casada de lejas tierras.
- La mala suegra.
- La malcasada del pastor.
- La muerte ocultada.
- La novia del conde de Alba.
- Me casó mi madre.

Adúlteras:
- Albaniña.
- Landarico.
- Bernal Francés.
- Conde Alemán.
- Adúltera con gato.

Raptos y forzadores:
- Ricofranco.
- Blancaflor y Filomena.

Incesto:
- Delgadina.
- Tamar.

Mujeres seductoras:
- Gerineldo.
- La bastarda y el segador.
- La dama y el pastor.
- La serrana de La Vera.

Varias aventuras amorosas:
- La bella en misa.
- La mala hierba.
- La apuesta ganada.
- La doncella guerrera.

Burlas y astucias:
- El molinero y el cura.

Novelescos no amorosos:
- Estando una pastora.
- El bonetero de la trapería.
- Don gato.
- El piojo y la pulga.
- El vendedor de nabos + el testamento del enamorado.

Rústico:
- Las tres comadres.
- La loba parda.

Líricos:
- La infantina y el caballero burlado.
- Elección de novia.
- El naranjal de amor.

- Aliarda.
- La pedigüeña.
- El retrato.
- La viudita del conde Laurel.
- Pregunté si había cena.
- Las tres pastoras.
- ¡Qué hermoso pelo lleva...!
- Declaraciones amorosas.
- Mambrú.
- El pajarito y la flor.

Religiosos:
- Marinero al agua.
- Santa Catalina.
- Santa Elena.
- ¿Cómo no cantáis la bella? (a lo divino).
- El testamento de Cristo.
- La Virgen y el ciego.

Dentro del Romancero vulgar en:

Historia contemporánea:
- ¿Dónde vas Alfonso XII?
- Fusilamiento de Torrijos.

Profanos:
- Polonia.
- Madre, Francisco no viene.
- Diego León.
- Monja contra su gusto.
- La infanticida.
- La adúltera del cebollero.
- La esposa infiel castigada.
- La esposa beata.
- Juanillo el casado.
- El soldado desenvuelto.
- El rondador desesperado.
- El galán que corteja a una mujer casada.
- El fraile y el burro de la hortelana.
- El castigo del sacristán.
- El cura penitente.
- El mozo arriero y los siete ladrones.
- Los dos arrieros y los bandidos.
- Los mozos de Monleón.
- Los mandamientos de amor.
- El corregidor y la molinera.
- Los primos romeros.
- Lux Aeterna.

- El robo del sacramento.
- Resurrección de los hijos de la esposa calumniada.

Religiosos:
- Jesucristo y el incrédulo.
- El labrador caritativo.
- La pastora y la Virgen.
- Madre, a la puerta hay un niño.
- La confesión de la Virgen.
- Siendo las escarchas tantas.
- La muerta pudorosa.
- El difunto penitente.
- El niño Jesús monaguillo.
- La samaritana.
- El pecador y la Virgen.
- La viudita honrada.
- La Virgen del Pilar de Zaragoza.
- La Virgen y el Niño.
- La maldita Teresa.
- La última cena y la Verónica.
- Aflición de la Virgen.
- La pasión.
- Marta al pie de la cruz.
- Jesús y la Magadalena.
- Las tres Marías.

No hice ningún apartado para los romances de ciego porque se corría el peligro de recoger demasiados, en detrimento de los tradicionales.

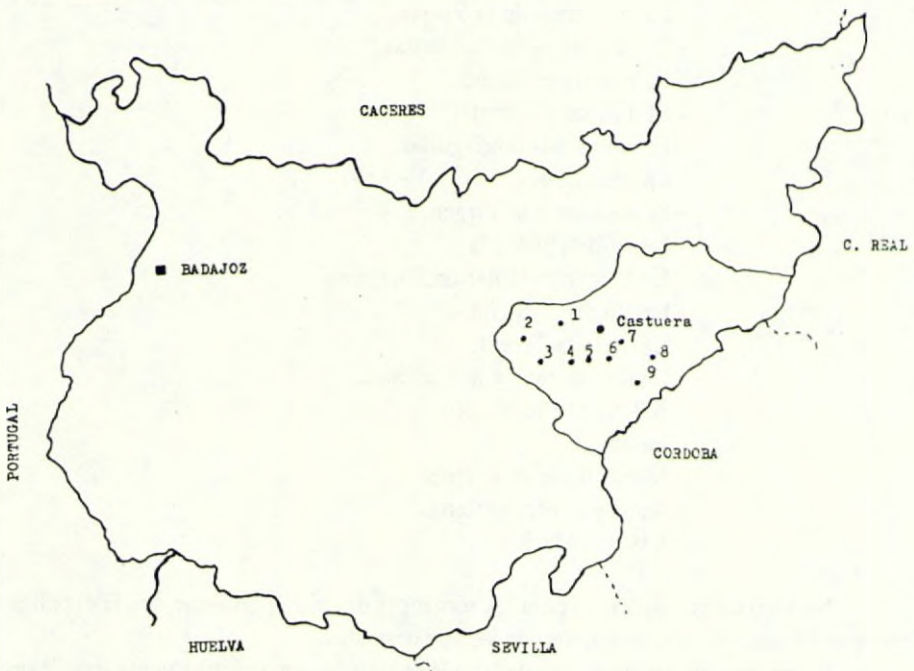
Respecto a las instrucciones dadas a los alumnos, son prácticamente -con leves variantes- las mismas de Francisco Mendoza, que se pueden ver en los artículos citados en notas.

Indicar que a los alumnos es necesario decirles qué romances son los más frecuentes y cuáles los menos. En este sentido les recomendaba un orden en función de las versiones que habían aparecido en Extremadura. Consistía en comenzar primero por los romances más conocidos como *Gerineldo, La doncella guerrera, Las tres hermanas cautivas, La condesita, Las señas del esposo, Casada de lejas tierras*... Después se podría continuar con otros menos conocidos como *El conde Antores, Hermanas reina y cautiva, El hijo póstumo, Landarico, El bonetero de la trapería*... Para acabar con los temas del Romancero vulgar, insistiendo en que recogieran todo lo que les cantaran, ya fueran romances de ciego, canciones populares u otras manifestaciones folklóricas.

Al hablar de la zona de Castuera, estoy hablando de una serie de pueblos pertenecientes a La Serena que están a pocos kilómetros de Castuera, concretamente son:

Benquerencia de la Serena,
Esparragosa de la Serena,
Helechal,

Higuera de la Serena,
Monterrubio de la Serena,
Puerto Hurraco,
Quintana de la Serena,
Valle de la Serena,
y Zalamea de la Serena.



1 Quintana de la Serena
2 Valle de la Serena
3 Higuera de la Serena
4 Zalamea de la Serena
5 Esparragosa de la Serena
6 Puerto Hurraco
7 Benquerencia
8 Helechal
9 Monterrubio de la Serena

Todos pertenecen al partido judicial de Castuera, están situados en una zona que limita con Córdoba y bastante alejados de Badajoz capital, además con malas comunicaciones. El área, tanto por el aislamiento, como por las actividades y labores a las que se dedican los lugareños, principalmente la agricultura y la ganadería, y dentro de esta última al pastoreo de la oveja merina, se presentaba como rica folklóricamente.

En Castuera, centro de la zona, se encuentra el I. B. «Manuel Godoy», diariamente recibe alumnos de los pueblos de alrededor, de ahí que contemos con versiones de todos estos lugares.

Participaron alumnos de todos los cursos de Bachillerato y COU, aproximadamente unos 70 en total, en algunos casos de forma individual y en otros casos en grupos de dos o tres, predominando las alumnas sobre los alumnos. Para emprender la tarea, la dificultad está en convencer al alumno sobre la importancia de la labor; una vez despertado el interés del alumno por su propia cultura tradicional y popular y desmotrándoles que eran sus familiares los portadores del saber romancístico, la desconfianza y el recelo de los informantes estaban salvados, pues en la mayoría de los casos los encuestados son los familiares y los vecinos. Así se había dado ya el primer paso para recoger romances.

En cuanto a los narradores de mi colección, hay aproximadamente unos 125; de ellos, el 17'6% son hombres y el resto -el 82'4%- son mujeres. Esto nos indica que los alumnos preferían a las madres, abuelas o hermanas, que tenían más confianza con ellas, sabían más o tal vez que, simplemente, tenían más tiempo para ser encuestadas; lo cierto es que predominan los romances en boca de las mujeres.

Respecto a las edades de los narradores:

- De 24 encuestados no sé la edad, por no figurar entre los datos que acompañan a los romances.
- Menores de 40 años hay 16 narradores.
- Entre 41 y 65 años hay 43 narradores.
- Entre 65 y 95 años hay 42 narradores.

Predominan, por tanto, las personas maduras y de la tercera edad. Esto nos hace pensar que las perspectivas en el futuro se presentan un tanto pesimistas; en este caso, creo que -como en otros- la influencia de los actuales medios de comunicación es enorme y que la población joven se siente atraída por la televisión y otros medios, olvidando desgraciadamente su cultura tradicional.

En cuanto a los temas recogidos: en total son 117, con 467 versiones. Pertenecen al Romancero tradicional 38 temas, al Romancero vulgar 24 y al Romancero «de cordel» y narraciones afines aprendidas en impresiones modernas 55.

Relación de romances tradicionales y vulgares de la colección

Ordenados por orden alfabético con expresión del número de versiones, los lugares donde se han recogido y las versiones de cada lugar:

Adúltera con gato. 1 versión: Castuera.

Adúltera del cebollero, La. 1 versión: Helechal.

Albaniña. 5 versiones: Castuera (3 vs.), Quintana (1 vs.)[9], Monterrubio (1 vs.)[9]

Al levantar una lancha. 3 versiones: Castuera (3 vs.).

Atropellado por un tren, 1 versión: Castuera.

Baraja, La. 1 versión: Quintana.

Bella en misa, La. 2 versiones: Castuera (1 vs.), Zalamea (1 vs.).

Blancaflor y Filomena. 1 versión: Zalamea.

Casada de lejas tierras. 2 versiones: Castuera (2 vs.).

Castigo del sacristán, El. 3 versiones: Higuera (3 vs.).

Conde Claros. 1 versión: Castuera.

Conde Niño. 17 versiones: Castuera (5 vs.), Higuera (6 vs.), Puerto Hurraco (2 vs.), Quintana (2 vs.), Zalamea (2 vs.).

Condesita, La. 1 versión: Quintana[10].

Conflictos de conciencia en la guerrilla cubana. 5 versiones: Castuera (3 vs.), Puerto Hurraco (1 vs.), Zalamea (1 vs.).

Corregidor y la molinera, El. 5 versiones: Castuera (3 vs.), Helechal (1 vs.), Quintana (1 vs.).

Cristo de Zalamea. 1 versión: Castuera.

Cura penitente, El. 1 versión: Valle.

Dama y el pastor, La. 1 versión: Monterrubio.

Delgadina. 9 versiones: Castuera (3 vs.),[11], Valle (6 vs.).

Doce palabras retorneadas, Las. 1 versión: Monterrubio.

Doncella guerrera, La. 27 versiones: Castuera (12 vs.), Higuera (6 vs.), Monterrubio (2 vs.), Puerto Hurraco (1 vs.), Quintana (2 vs.), Valle (2 vs.), Zalamea 2 vs.).

¿Dónde vas Alfonso XII?. 11 versiones: Castuera (2 vs.), Higuera (4 vs.), Monterrubio (1 vs.), Quintana (3 vs.), lugar desconocido (1 vs.).

Don gato. 15 versiones: Castuera (8 vs.), Higuera (3 vs.), Puerto Hurraco (1 vs.), Quintana (1 vs.), Zalamea (2 vs.).

Dudas de San José, Las. 2 versiones: Higuera (2 vs.).

Elección de novia. 2 versiones: Castuera (1 vs.), Zalamea (1 vs.).

Estando una pastora. 1 versión: Castuera[12].

Gerineldo. 3 versiones: Castuera (3 vs.).

Gerineldo + Condesita. 3 versiones: Castuera (1 vs.), Helechal (1 vs.), Quintana (1 vs.).

Hermana cautiva, La. 24 versiones: Caustera (6 vs.), Higuera (6 vs.), Monterrubio (1 vs.), Puerto Hurraco (2 vs.), quintana (2 vs.), Valle (2 vs.), Zalamea (4 vs.), lugar desconocido (1 vs.)[13].

Infanticida, La. 1 versión: Castuera.

Infantina y el caballero burlado, La. 2 versiones: Castuera (1 vs.)[14], Quintana (1 vs.).

---

[9] El narrador de la versión recogida en Quintana es de Orellana la Vieja (Badajoz).

[10] El narrador de la versión recogida en Quintana es de Orellana la Vieja (Badajoz).

[11] y [12] El narrador de la versión de Castuera es natural de Villanueva (Badajoz).

[13] Un narrador de Higuera y otro de Puerto Hurraco son de Valle y Azuaga, respectivamente.

[14] El narrador de la versión de Castuera es natural de Villanuerva (Badajoz).

Jesucristo y el incrédulo, 2 versiones: Higuera (2 vs.).

Loba parda, La. 8 versiones: Castuera (7 vs.)[15], Puerto Hurraco (1 vs.).

Lux Aeterna. 9 versiones: Castuera (3 vs.), Higuera (5 vs.), Quintana (1 vs.).

Madre, a la puerta hay un niño. 20 versiones: Castuera (10 vs.)[16], Higuera (3 vs.), Monterrubio (2 vs.), Puerto Hurraco (1 vs.), Quintana (2 vs.), Valle (1 vs.), Zalamea (1 vs.).

Mala hierba, La. 1 versión: Quintana.

Mala suegra, La. 5 versiones: Puerto Hurraco (1 vs.), Monterrubio (1 vs.), Quintana (1 vs.), Zalamea (1 vs.), lugar desconocido (1 vs.).

Maldición de la madre, La. 1 versión: Castuera.

Mambrú. 3 versiones: Castuera (1 vs.), Higuera (2 vs.).

Mandamientos de amor, Los. 3 versiones: Castuera (2 vs.), Higuera (1 vs.).

Mariana Pineda. 2 versiones: Monterrubio (2 vs.).

Marinero al agua. 1 versión: Zalamea.

Milagro del trigo. 7 versiones: Castuera (3 vs.), Higuera (3 vs.), Puerto Hurraco (1 vs.)[17].

Molinero y el cura, El. 4 versiones: Castuera (1 vs.), Higuera (3 vs.).

Pasión y muerte de Cristo. 1 versión: Castuera.

Pastora y la Virgen, La. 5 versiones: Castuera (3 vs.)[18], Higuera (2 vs.)

Pedigueña, La. 1 versión: Valle.

Piojo y la pulga, El. 2 versiones: Higuera (2 vs.).

Prisionero, El. 1 versión: Castuera.

Prisionero + El pastor desgraciado, El. 1 versión: Castuera.

Quintado, El. 8 versiones: Castuera (5 vs), Higuera (1 vs.), Zalamea (2 vs.).

Ricofranco. 2 versiones: Higuera (2 vs.).

Sacramentos de amor, Los. 1 versión: Monterrubio.

San Antonio y los pajaritos. 14 versiones: Castuera (4 vs.), Esparragosa (1 vs.), Higuera (4 vs.), Quintana (3 vs.), Zalamea (2 vs.).

Santa Catalina. 6 versiones: Castuera (1 vs.), Higuera (5 vs.).

Santa Elena. 3 versiones: Higuera (2 vs.), Puerto Hurraco (1 vs.).

Señas del esposo, Las. 11 versiones: Castuera (5 vs.), Higuera (3 vs.), Valle (1 vs.), Zalamea (1 vs.), lugar desconocido (1 vs.).

Serrana de la Vera, La. 2 versiones: Castuera (1 vs.), Valle (1 vs.).

Tamar. 9 versiones: Castuera (2 vs.), Higuera (1 vs.), Monterrubio (3 vs.), Quintana (1 vs.), Valle (1 vs.), Zalamea (1 vs.).

Tres hermanas cautivas, Las. 10 versiones: Castuera (4 vs.), Higuera (3 vs.)[19], Quintana (1 vs.), Zalamea (1 vs.), lugar desconocido (1 vs.).

Vendedor de nabos, El. 1 versión: Castuera.

---

[15] Un narrador de una de las versiones de Castuera es natural de Campanario (Badajoz).

[16] Un narrador de una de las versiones de Castuera es natural de Campanario (Badajoz).

[17] El narrador de una de las versiones de Puerto Hurraco es natural de Azuaga (Badajoz).

[18] Un narrador de las versiones de Castuera es natural de Campanario (Badajoz).

[19] Un narrador de las versiones de Higuera es natural de Valle (Badajoz).

Virgen y el ciego, La. 21 versiones: Castuera (9 vs.), Higuera (4 vs.), Monterrubio (2 vs.), Puerto Hurraco (1 vs.), Quintana (4 vs.), lugar desconocido (1 vs.)[20].

Relación de romances «de cordel» y narraciones afines aprendidas en impresiones modernas

Ordenados por orden alfabético con expresión del número de versiones, los lugares donde se han recogido y las versiones de cada lugar:

Agustinita y Redondo. 7 versiones: Castuera (6 vs.), Puerto Hurraco (2 vs.), Quintana (1 vs.).

Amor de don Julio, El. 2 versiones: Puerto Hurraco (2 vs.)[21].

Caballero que se casa con mujer soltera, El. 1 versión: Zalamea.

Canción de «El Alamo», La. 1 versión: Zalamea.

Carmela engañada se venga. 8 versiones: Castuera (3 vs.), Monterrubio (3 vs.), Quintana (2 vs.).

Consuelo y el tratante de mulas. 1 versión: Castuera.

Costurera requerida por su hermano. 6 versiones: Castuera (1 vs.), Higuera (2 vs.), Quintana (1 vs.), Valle (2 vs.).

Crimen de Campanario, El. 3 versiones: Castuera (1 vs.), Helechal (2 vs.).

Crimen de Don Benito, El. 3 versiones: Quintana (2 vs.), Valle (1 vs.).

Dolores, muerta por el novio. 1 versión: Zalamea.

Doña Josefa Ramírez. 1 versión: Castuera.

Emilinda. 1 versión: Quintana.

Enfermo curado por la Virgen del Carmen. 2 versiones: Quintana (2 vs.).

En la estación de Alicante. 3 versiones: Higuera (3 vs.).

Enrique y Lola. 8 versiones: Castuera (2 vs.), Monterrubio (3 vs.), Puerto Hurraco (1 vs.), Quintana (1 vs.), Valle (1 vs.).

Galán pobre, El. 1 versión: Quintana.

Hija del penal, La. 5 versiones: Benquerencia (2 vs.), Monterrubio (1 vs.), Quintana (2 vs.).

Hija de un obrero de Sevilla, La. 3 versiones: Castuera (1 vs.), Valle (2 vs.).

Hija suicida ,La. 3 versiones: Valle (3 vs.).

Hijo abandonado y enfermo, El. 1 versión: Quintana.

Hijo abogado se encuentra con su padre, El. 1 versión: Zalamea.

Hijo arrepentido de matar a la madre, El. 1 versión: Valle.

Hijo infame que mata a los padres. El. 1 versión: Puerto Hurraco[22].

Hijo infame que mata a su madre, El. 1 versión: Puerto Hurraco[23].

Hijo muerto por el padre y la madrastra, El. 1 versión: Castuera.

---

[20] Dos narradores de las versiones de Castuera, uno de las Higuera y otro de las de Quintana son naturales de Campanario y Villanueva (los de Castuera) y de Valle y Orellana la Vieja los de Higuera y Quintana, respectivamente.

[21, 22, 23] El narrador de las versiones de Puerto Hurraco es natural de Azuaga (Badajoz).

Jardinera, La. 7 versiones: Castuera (1 vs.), Higuera (3 vs.), Monterrubio (3 vs.).

Lechera, La. 4 versiones: Castuera (1 vs.), Monterrubio (1 vs.), Zalamea (1 vs.), lugar desconocido (1 vs.).

Lobo y el perro flaco, El. 2 versiones: Castuera (1 vs.), Valle (1 vs.).

Madrastra infame, La. 2 versiones: Valle (2 vs.).

Madrastra y la niña desgraciada, La. 1 versión: Zalamea.

Madre asesinada por la hija y el novio. 1 versión: Valle.

María Josefa y Juanito. 1 versión: Quintana.

Milagro de la cruz de piedra. 1 versión: Castuera.

Mujer abandonada por un caballero. 1 versión: Zalamea.

Niño actor de cine, El. 3 versiones: Castuera (2 vs.)[24], Monterrubio (1 vs.).

Niño encontrado por el obrero, El. 3 versiones: Castuera (2 vs.), Monterrubio (1 vs.).

Niños perdidos, Los. 1 versión: Castuera.

Novia burlada, La. 1 versión: Zalamea.

Novio que mata a su novia. 1 versión: Castuera.

Padre infame. El. 3 versiones: Castuera (1 vs.), Quintana (2 vs.).

Padre infame y las hijas defensoras de su honra, El. 1 versión: Puerto Hurraco[25].

Padre que abandona a la madre, El. 1 versión: Helechal.

Pedro Carreño. 17 versiones: Benquerencia (1 vs.), Castuera (7 vs.), Higuera (3 vs.), Monterrubio (3 vs.), Puerto Hurraco (1 vs.), Quintana (1 vs.), Valle (1 vs.).

Pobre Joaquina, La. 6 versiones: Castuera (1 vs.), Esparragosa (1 vs.), Higuera (3 vs.), Quintana (1 vs.).

Polonia y el novio. 5 versiones: Castuera (1 vs.), Higuera (1 vs.), Monterrubio (2 vs.), Quintana (1 vs.).

Preso, El. 1 versión: Castuera.

Primera visita que amor tiene, La. 1 versión: Castuera.

Román. 1 versión: Castuera.

Rita y San Antonio. 4 versiones: Puerto Hurraco (1 vs.), Quintana (2 vs.), Zalamea (1 vs.).

Rosita encarnada. 7 versiones: Castuera (5 vs.), Puerto Hurraco (1 vs.), Zalamea (1 vs.).

Señorita y el jornalero, La. 3 versiones: Higuera (3 vs.).

Siendo yo enfermera. 1 versión: Zalamea.

Teresa y Juanillo. 1 versión: Castuera.

Vendedor de mulas, El. 1 versión: Esparragosa.

Zagala Requebrada. 1 versión: Castuera.

A simple vista se observa que el número de romances tradicionales recogidos es menor que el número de narraciones del Romancero «de cordel» y afines. En el Romancero

24. El narrador de la versión de Castuera es natural de Monterrubio.

25. El narrador de las versiones de Puerto Hurraco es natural de Azuaga (Badajoz).

«de cordel» aparecen más temas y además sin haber preguntado por ellos, sin embargo de estos temas hay pocas versiones. Del Romancero tradicional con una sola versión hay 12 temas, del vulgar hay 10, mientras que hay 29 narraciones de ciego. Si comparamos los temas y las versiones, observaremos que de los 38 temas tradicionales hay 217 versiones, de los 24 temas vulgares hay 101 versiones y de los 55 «de cordel» hay 149. Esto nos hace suponer que el romancero tradicional es más conocido por la comunidad, aunque haya muchos individuos que conocen algún romance de ciego, es decir, pocos individuos dominan todo el repertorio de los romances de ciego, los informantes tan sólo conocen algunos de estos temas. La explicación de que aparezcan tantos temas de ciegos en esta zona es fácil, La Serena ha sido muy visitada por ciegos que vendían los pliegos sueltos, todos los informantes -por lo general- recuerdan haberlos aprendidos de los pliegos y de los hombres que iban vendiéndolos.

Otra característica de la colección es la de ser en su mayoría de textos manuscritos. De las 467 versiones recogidas hay 332 de las que no sé si son cantadas o recitadas, pues los alumnos al entregármelas de forma manuscrita no incluyeron este dato, pese a mi insistencia. Del resto, 135 versiones, 118 son cantadas y 17 recitadas; de estas versiones hay 108 grabadas en cinta magnetofónica y 27 son manuscristas. Según esto, podemos decir que las versiones cantadas representan el 87%, naturalmente sólo de las 135 versiones que tenemos datos; sin embargo se puede deducir, sin temor a equivocarnos, que en La Serena predomina el romancero cantado.

Indicar, finalmente, que no ha aparecido ningún romance del Contexto Histórico Nacional; muy a nuestro pesar, no hemos recogido ningún romance épico-heróico. Tampoco hay temas excepcionales por su rareza.

Parece ser que los encuestados a la hora de cantar, a juzgar por la colección, no distinguen entre el Romancero tradicional y el vulgar.

En general, las versiones suelen ser completas, hay muy pocos fragmentos, quizá se deba a que los familiares y vecinos de los alumnos sólo querían cantar aquellos romances que se sabían en su totalidad. Tampoco suele haber interpolaciones.

Para acabar, hemos elegido dos temas: el primero es la Serrana de la Vera, el segundo es una narración de ciego. El primero se justifica por el narrador, que ante el olvido de la versión y dominando la gramática del romancero, construye sus propias variantes. El segundo tema lo he elegido por el final trunco que le da el narrador, quizá porque se le hubiera olvidado el resto o simplemente porque no le interesaban las narraciones truculentas de los ciegos.

LA SERRANA DE LA VERA

Versión de Castuera, cantada por Manuel Sánchez García, 72 años. Recogida por Dolores Sánchez, Manuel Lozano, Rafael Murillo, Oscar García, Manuel Fernández y Jorge Martín el 5 de marzo de 1986.

En Garganta de la Olla, legua y media de Plasencia,
habitaba una serrana alta, rubia y halagüeña,
con vara y media de espalda, cuarta y media de muñeca,

tiene una mata de pelo que hasta las zancas le llega.
Habitaba en una sierra escondida en una cueva.
Cuando quería ver a alguien se bajaba a la ribera.
Vio venir a un pastorcillo con su rebaño de ovejas,
lo h'agarrado de la mano y a la cueva se lo lleva.
No le lleva por caminos ni tampoco por veredas,
que lo lleva por los montes por donde nadie lo vea.
Le mandó a qu'hiciera lumbre con huesos y calaveras,
y el muchacho, muy asustado, no replicaba siquiera.
El zagalillo le pregunta con mucho miedo y tristeza:
- ¿De quién son esos huesillos que yo he visto en la hoguera?
Y le dijo la serrana con coraje y mala lengua:
- Son de hombres que yo he matado, como contigo lo hiciera,
si no cumples mi ordenanza, de lo que yo mande en la sierra.
Le dijo que lo dejara que llevara sus ovejas,
que su padre lo esperaba a la hora de la cena.
Y le dijo la serrana que ni pensarlo siquiera,
le dijo si lo dejaba no volvería a la cueva,
y ella se quedaba sola y se moriría de pena.
Ya trataron de cenar, tuvieron las grandes cenas
de perdices y conejos y tórtolas halagüeñas
Ya trataron de acostarse, lo mandó a cerrar la puerta;
y el muchacho, como astuto, se l'ha dejado entreabierta.
Cuando la sintió dormida, se echó fuera de la cueva
y ha corrido siete leguas sin revolver la cabeza,
y a la par que la volvió ¡Ojalá y no la volviera!
Vio venir a la serrana bramando como una fiera:
- Vuerve, vuerve, -le decía- vuerve con tu compañera,
que si te quedas conmigo, yo te daré lo que quieras.
Y el muchacho no hacía caso y corría a toda mecha,
huyendo de la serrana como si fuera un fiera.
Puso una piedra en la honda que pesaba libra y media,
la tiró con algo d'aire y le derribó la montera.
- Vuerve, vuerve, pastorcillo, vuerve por la tu montera,
que es de paño rico y fino y no es razón que la pierdas.
- Si es de paño rico y fino y no es razón que la pierda,
mis padres me compran otra y si no me ando sin ella,
no me esperaba yo aquí ni aunque de oro se volviera.
La serrana fatigada no aguantaba la carrera
y se volvió renegada echando rayos y centellas.
Aquí terminó la historia del zagal y sus ovejas
y la loca de la serrana se tuvo que marchar su cueva.

CARMELA ENGAÑADA SE VENGA

Fragmento de Castuera, cantado por Teresa Fernández Martín, 68 años. Recogida por Guadalupe Fernández Izquierdo y Eva Ramírez el 30 de marzo de 1986.

Era una joven doncella, hija de buena familia,
el novio la abandonó y al saber que estaba encinta.
Los padres que se enteraron y en el estado que estaba,
la sentenciaron la muerte y l'arrojaron de casa.
Con lágrimas en los ojos se marchó an «ca» su madrina.
La madrina la acogió como si fuera una hija.
¡Con Dios, padre, con Dios, Madre! ¡Con Dios, hermano querido!
Me despido para siempre y para toda mi vida.

No quisiera acabar esta comunicación sin agradecer al CEP (Centro de Estudios de Profesores) de Melilla el haberme permitido utilizar sus ordenadores y el gestor de datos para este trabajo.

Y tampoco quisiera acabar sin decir que enviaré al Archivo Menénez Pidal todas las versiones mecanografiadas junto con las cassettes para cualquier interesado en el tema.

El romancero de Aragón (Teruel)

Michèle S. de Cruz-Sáenz

En 1985, con una subvención parcial de la fundación Ludwig Vogelstein, de Nueva York, USA, me encontré en España para hacer algunas investigaciones en el Archivo Menéndez Pidal. Mi razón para esto iba atrás varios años, cuando el Dr. Samuel Armistead de la Universidad de California, Davis, me contó que se acordaba de una caja en el estante de la biblioteca que tenía el título de «Latinoamérica». No sabía lo que estaba por dentro pero tal vez valdría la pena abrir esta cajita de Pandora después de tantos años. Contenía muchas cosas muy interesantes, pero no voy a discutirlas en esta ocasión. Gracias a la ayuda y cooperación de don Diego Catalán, así mismo como la de la bibliotequera, doña Carmen Alvarado, pude estudiar su contenido detenidamente por varias semanas. Y además, logré hacer fotocopias completas de esta colección literaria. Será en otra oportunidad pues, que haré una exposición sobre esta valiosa parte de la literatura tradicional de Latinoamérica. Me quedé más de un mes, y con el Archivo bajo renovaciones, pensé en emprender una encuesta romancística. Don Diego Catalán estaba dirigiendo un equipo de estudiantes por Castilla y León. Pensé en por qué nadie había recopilado romances en Aragón. Era cierto que esta provincia tenía tanta historia y prestigio como Castilla y León. ¿Por qué, entonces, no se había enviado un equipo de investiadores a esta provincia?.

Después de investigar la situación me enteré que don Manuel Alvar había recopilado algunos romances en Aragón en los años sesenta, cuyos detalles nunca habían sido publicados. En diciembre de 1973, Diego Catalán, Antonio Sánchez-Romeralo y unos estudiantes de la Universidad de California, San Diego, dedicaron unos pocos días en Teruel y Castellón, en busca de romances, sin muchos éxito. Decidí irme a Teruel a pasar catorce días buscando romances. Allí visité 28 pueblos. Fue muy difícil entrevistar a los aragoneses, pero tuve éxito en recopilar 128 versiones de 33 motivos romancísticos de 50 informantes. Al ver las riquezas escondidas en este terreno, me propuse regresar con el propòsito de recolectar un Romancero para Aragón. No pude regresar en 1986, pero, gracias a una generosa subvención de la American Philosóphical Society en Philadelphia, emprenderé de nuevo la etapa final de recoleción de romances aragoneses en Huesca y Zaragoza este verano.

En Teruel la mayoría de mis informantes fueron mujeres. Al principio pensé que tenía más éxito con ellas sencillamente por ser yo mujer. Pero pronto me di cuenta de que, aunque el terreno de Teruel es montañoso, hay mucho prado donde se cultivan principalmente el trigo y otros granos. Todo el proceso de cultivar y cosechar está ahora mecanizado. Los agricultores lo hacen todo con tractores. Con el ruido de la máquina, el hombre que trabaja, ni siquiera pude pensar. ¿Cómo va a oírse cantar? Ellos mismos me dijeron que llegaban cansadísimos del campo, y sólo querían cenar, mirar la televisión, y acostarse temprano. Con cincuenta por ciento de la población adulta olvidándose de la tradición oral, y los jóvenes algo avergonzados de la música de antaño, la única parte de la población que guarda la tradición es la femenina, y con ellas, sólo de las edades de 35 años en adelante. La ancianas guardan los romances religiosos, como «La fé del ciego», «Por que no cantáis la bella», «La Virgen del Carmen» y «San Antonio».

Gracias al trabajo del grupo de 1973, había podido favorecerme de algunos de los informantes localizados. En los papeles que recibieron, se puede hacer algunas comparaciones. He incluído tres motivos romancísticos: los de «Blancaflor y Filomena», «La Cautiva», y «Las señas del marido». En cada motivo romancístico se ofrece versiones de Castilla y León para comparar. Los dos con un lapso de doce años entre entrevistas. El tercer motivo, aunque no está comparado con sí mismo, viene acompañado de una melodía que puede ser apreciada. Ya los que recopilan esta clase de versos sabrán cuán difícil es poder extraer la melodía de la mayoría de los informantes.

La comparación de «Blancaflor y Filomena» entre León y Aragón se ve muy fácilmente. Ambas versiones preservan más de 40 versos octosílabos. La versión leonesa ocurre en León, y el Turco de otras regiones, tiene simplemente el nombre de Tranquino. En las versión más reciente de Aragón, recitada por una doña María Tena, de 77 años, se ve la distorsión del nombre de Filomena a Felomena, tanto como la Filumena leonesa. Ambas versiones preservan las dos atrocidades textuales; la de cortarle la lengua a Filomena; y la de hacerle al turco en Aragón o a Tranquino en León, que coma una rica cena. La versión leonesa describe esta cena mientras que la aragonesa la llama «cabecita de cordero, asadita en cazuela». En la versión leonesa, es Blancaflor que recibe la noticia de un pájaro, después de haber sido escrita por el pastorcito. En cambio, en la versión aragonesa, es el mismo pastorcito que lleva la nota a la madre de Filomena. Ambas versiones ofrecen al final, el consejo para las madres, que no les dejen a sus hijas que se casen con extranjeros.

La diferencia entre las versiones argonesas es, en realidad, mínima, después de doce años. Se ve sólo un poquito de fragmentación; verso 28b y lo específico de las puñaladas que le dió Blancaflor al Turquillo entre versos 42 y 44. Este detalle no sobrevive en la versión leonesa.

El segundo motivo romancístico se llama «La Cautiva» o «La Hermana Cautiva». Las dos versiones de Teruel son de la misma informante, doña Joaquina Moliner, de la edad de 69 años en 1973, y 81 años en 1985 cuando la entrevisté. La únicas diferencias son pequeñas: en verso 3b vemos la diferencia entre el uso del imperfecto y el pretérito del verbo «llevar». Existe la misma fragmentación después de 7b y 9a. En verso 18a de 1973, o 19a de 1985, se ve el cambio de «la silla» a «la grupa» como preferencia. Este cambio no parece tener gran significado. Se ve la pérdida de los detalles a partir del verso 24 de la versión de

1973. Se pierde las circunstacias del cautiverio y en realidad ayudan a establecer el origen de la protagonista.

Las versiones de la «Hermana cautiva» de León publicada por Suzanne Peterson (A.I.E.R.), varían mucho entre sí. Nos ofrece 18 que poseen entre 3 y 45 versos. Todos tienen la parte de los paños o pañuelos que lava la cautiva. Pero los nombres de familia y los pueblos mencionados difieren. Lo más interesante es que en cada versión de León y Castilla, la muchacha está cantando, mientras las versiones de Aragón la tienen llorando.

El tercer motivo romancístico que les ofrezco es muy común aún en Latinoamérica. Se conoce como «Las señas del esposo», o «Las señas del marido», o aún más, «El soldadito». La versión que he incluido de Teruel es cantada, y he podido transcribir la música. Una versión de León con que comparo la mía es cantada, la otra es recitada. Estas dos versiones describen al esposo como «alto... y aragonés». Coincide esto con la versión aragonesa. La versión de Pontedo (León), coincide con la de Calamocha (Teruel), con «la punta de las espada» y la de Cabornera (León), concuerda con que «lo mataron en Francia». La de Pontedo dice que tiene tres hijas, igual a la de Calamocha, pero al fin tuerce el sentido con el oficio de la menor; en vez de ayudarle a ella, como dice la versión de Pontedo, va a hacerle a la niña que sirva a la madre viuda.

Mis intenciones en esta ponencia han sido tres: establecer la existencia de una tradición bien fuerte en Aragón que merece el rescate de investigadores; convencerles que esta tradición, aunque más difícil de extraer de los aragoneses, es tan importante como las de Castilla y León; e informarles que con un poco más de buena suerte, intento, por los menos, aumentar la colección aragonesa con mis encuestas este verano.

Pueblos de Teruel visitados

Ciudad de Teruel	Albarracín
Gea de Albarracín	La puebla de Valverde
Valbona	Mora de Rubielos
Rubielos de Mora	Formiche Alto
Formiche Bajo	Alcalá de la Selva
Cedrilla	El Pobo
Ababuj	Aliaga
Pitarque	Villarluengo
Cantavieja	La Iglesuela del Cid
Castellote	Alcañiz
Montalbán	Barrachina
Cutanda	Navarrete
Lechago	El Pobo
Calamocha	Cabra de Mora.

Motivos romancísticos para Teruel (Aragón)

Mambrú	La fé del ciego
¿Por qué no cantáis la bella?	Nacimiento de Cristo

Huída a Egipto	Alfonso XII
San Antonio	Manolo Manuel Rodríguez
La adúltera	La pastorcilla
Gerineldo	Conde Olinos
El piojo y la pulga	La Virgen del Carmen
Cristo crucificado	La blancaniña
Don Gato	Arrullos
Delgadina	Silvana
La vuelta del marido	La Magdalena
La cautiva	El Robo de Elena
El hermano incestuoso	La viudita del Conde Laurel
En España está doña Alda	Abenámar
Blancaflor y Filomena	Romances de la Virgen
La Santa Catalina	Marinero al agua
La bastarda y el segador	

Versión de Calamocha, Teruel (Aragón), cantada por Felisa Blasco, 42 años, el 24 de julio de 1985.

- Soldadito, soldadito ¿de dónde ha venido vd.?
- Señorita, de la guerra; ¿qué se le ha ofrecido vd.?
- ¿Y ha visto vd. a mi marido con la guerra una vez?
- No señora, no lo he visto, ni se ve qué seña es.
- Mi marido es alto, rubio; buen señor aragonés.

Que en la punta de la espada lleva señas de marqués.

- Y es ese señor que vd. dice; ya lo mataron hace un mes.

Ya lo mataron en Francia en las puertas de un cuardel.
Y en el testamento dijo que me case con vd.

- Eso sí que yo no hago eso sí que no haré.

Siete años he esperado y otros siete esperaré.
Si a los catorce no viene monjita me meteré.
Monjita de esas que llaman, monjita de Santa Inés.
Y las tres hijas que tengo y a servirme se las pondré.
La una en casa con un conde; la otra en casa con un marqués;
y la más chirriquitita para mí me la pondré,
para que me paile el ave y me dé bien de comer.

8b cuardel (*sic.*) cuartel.

BLANCAFLOR Y FILOMENA

Versión de María Tena, 65 años, de Cantavieja (Teruel, Aragón) recitada el 8 de Diciembre de 1973. Anotada por Ileana Rodríguez e Irene Catalán, recogida con la colaboración de Teresa Meléndez Hayes, Robert Nelson y Diego Catalán en el «Teleclub».

Por la puerta de una aldea se paseaba una aldeana
con su dos queridas hijas Blancaflor y Filomena.
Por ahí pasó un turco destemplando una vihuela.
- ¿Cómo no te casas, turco, no vayas de esa manera?
- Bien me casaría yo si me diera a Filomena.
- Filomena no la damos, porque es muchacha y pequeña;
cásate con Blancaflor que es más alta y más bella.
Se casaron, se esposaron y se la llevo a su tierra.
Al cabo de ocho meses la engaño como un traidor:
dijo que se iba a la guerra y se fue a casa 'e la suegra.
Y la suegra que lo supo, a recibirlo saliera:
- ¿Cómo se halla Blancaflor? -Blancaflor se halla muy bella,
ocho meses embrazada y a los nueve da la cuenta.
Vengo pa(ra) que si pue(de) venir para que padrina sea.
Si no pue(de) venir usted que venga Filomena.
- Filomena no puede ir porque es muchacha y pequeña.
- No tenga miedo, mi suegra
que en las manos del turquillo como si hermanita fuera.
Ya la monta en el caballo ya su mano blanca apreta.
- Trato, trato, a mi cuñado o es el demonio que tenta.
- Si tenta o no te tenta, al barranco será la cuenta.
Y ha llegado en el barranco y al punto la tira a tierra
Ya la empieza a deshonrar ya le ha quitado la lengua.
Con los llantos que ella hacía un pastor se aparecía.
Aunque era jovencito, hombre de buena manera.
Con el seno le decía: papel y tinta tuviera.
- Tinta no tengo, señora, papel todo lo que quiera.
Con la sangre de su lengua dos letras a su madre le escribiera.
Su madre que supo esto cayo desmayada en tierra.
Blancaflor tuvo un niño más blanco que una azucena,
y mando a los criados que lo echaron a la cena.
Y dijiendo estas palabras llega el marido a la puerta.
- Sube (sube), marido a cenar que tenemos rica cena:
cabecita de cordero asadita en cazuela.
Al primer bocado que echó, dijo:
- ¡Jesús, qué carne tan dulce, Jesús, qué carne tan tierna!
- Más dulces son los abrazos de mi hermana Filomena;
la has dejado en un barranco deshonradita y sin lengua.
- ¡Malhaya sean los pastores que te han traído la nueva!
No tengas que malhaír que Dios nuestro señor era.
Tres puñaladitas le dió; muerto lo dejó en la mesa.
- Una va por blancaflor y otra va por Filomena,
y otra va por tu hijo que te has comido en la cena.
- Madres las que tengáis hijas, casarlas en vuestra tierra
no te pase lo que a mí y a mi hermana Filomena.

13a embrazada (*sic.*)
14b padrina (*sic.*)
19b apreta (*sic.*)
32a dijiendo (*sic.*)

Versión de María Tena, 77 años, recopiladda por Michèle S. de Cruz-Sáenz, el 17 de julio de 1985 en Cantavieja (Teruel, Aragón).

Por la puerta de una aldea se paseaba una aldeana
con sus dos queridas hijas Blancaflor y Felomena.
Y por allí pasó un turco destemplando una vihuela.
- Turco, como no te casas, no vayas de esa manera.
- Bien me casaría yo, señora, si me diera a Felomena.
- Felomena no la damos, porque es muchacha y pequeña.
Cásate con Blancaflor que es más alta y más bella.
Se casaron, se esposaron, y se la llevo a su tierra.
Y al cabo de ocho meses la engañó como un traidor.
Dijo que se iba a la guerra y se fue a casa 'e la suegra.
Y la suegra que lo supo, a recibirlo saliera.
- ¿Cómo se halla Blancaflor? - Blancaflor se halla muy bella;
ocho meses embrazada y a los nueve da la cuenta.
Vengo a' ver si puede venir Felomena para que padrina sea.
Felomena no puede ir porque es muchacha y pequeña.
... - No tenga miedo, mi suegra,
que en las manos del turquillo como si hermanita fuera.
Ya la monta en el caballo ya su mano blanca aprieta.
- Trato, trato a mi cuñado o es el demonio que tenta.
- Si te tenta o no te tenta, al barranco será la cuenta.
Y ha llegado en el barranco y al punto la tira a tierra.
Ya la empieza a deshonrar ya le ha quitado la lengua.
Con los llantos que ella hacía un pastor se apareciera.
Aunque no era pequeñito hombre de buena manera.
Con el seño le decía: -papel y tienta tuviera.
- Tienta no tengo, señora, papel todo lo que quiera.
Con la sangre de su lengua dos letras a Blancaflor;
dos a su madre escribiera ...
Su madré, que supo esto cayó desmayada en tierra.
Blancaflor tuvo un niño más blanco que una azucena,
y mandó a las criadas que lo echaran a la cena.
Y dijiendo estas palabras llega el marido a la puerta.
- Sube, sube, mando a cenar que tenemos rica cena:
cabecita de cordero asadita en cazuela.
Al primer bocado que echó dijo:
-¡Jesús, qué carne tan dulce, Jesús, qué carne tan tierna!
- Más dulces son los abrazos de mi hermana Felomena,
que la has dejado en un barranco deshonradita y sin lengua.

- Malhaya sean los pastores que te han traido la nueva!
- No tengas que malhaír que de Nuestro Señor era.
Tres puñaladitas le dió; y muerto lo dejó en la mesa.
- Madres, las que tengáis hijas, casarlas en vuestra tierra;
no te pase lo que a mí y a mi hermana Felomena.

13a embrazada (*sic.*)
14b padrina (*sic.*)
31a dijiendo (*sic.*)
25b, 26a tienta (*sic.*)

LA CAUTIVA

Versión de Joaquina Moliner, la de Miguelito, «La Pipaluca», 69 años, de Pitarque, Teruel, (Aragón), el 8 de diciembre de 1973. Anotada por Ileana Rodríguez e Irene Catalán; recogida con la colaboración de Teresa Meléndez Hayes, Robert Nelson y Diego Catalán.

En el canto de Algurgur una morita lloraba
en ver que los españoles a los moritos mataban.
La cogieron prisionera y al palacio la llevaban.
La reina que te la vió tan colorada y tan fría,
- Quitármela, por mi Dios, quitármela, por mi vida,
que si el rey moro la viera de ella se enamoraría,
... y a mi me olvidaría
- ¿A qué oficio la pondremos? ...
- La pondremos a lavar los paños a la marina.
contra más paños lavaba más colorada y más fina.
Estando lavando paños un caballero pasaba.
- Buenos días, caballero, - Buenos días, mora linda.
Si quieres venir, venir, si quieres venir, lo digas.
- Y los paños que yo lavo, ¿y a dónde los echaría?
- Los que sean de oro fino, échalos a la mesilla,
y los que sean de plata tíralos a la marina.
- ¿En dónde quieres montar, a la grupa o a la silla?
- Montaremos en la silla con licencia suya y mía.
andaron siete jornadas sin hablar palabra ni una.
Al entrar en la ciudad la mora linda se ría.
- ¿O te ríes del caballo, o te ríes de la silla?
- Ni me río del caballo, ni me río de la silla;
me río del caballero que es de la ciudad de Oliva.
Me cautivaron los moros una mañanita fría,
cogiendo rosas y flores en el jardin de mi tía.
- Ya que ha dicho de qué pueblo, diga pues de qué familia.
- Mi padre le llaman Juan y a mi madre Catalina,
y un hermano que yo tengo don Melchor que le decían.
- Madre, baje a abrir la puerta, con licencia suya y mía,

30 que en cuenta en traerle una mora le traiga una hija suya.
- Hijo, si fuera verdad, corona de rey te haría,
32 y si la trajeras santa, otro tanto te pondría.
- Santa se la traigo, madre, como el día que nació.
34 Y al oír estas palabras la madre se desmayó.

4a te (*sic.*) se

Versión de Joaquina Moliner, la de Miguelito, «La Pipaluca» 81 años, de Pitarque, Teruel (Aragón), el 17 de julio de 1985. Recopilado por Michèle S. de Cruz-Sáenz.

En el canto de Algurgur una morita lloraba
2 en ver que los españoles a los moritos mataban.
La cogieron prisionera y al palacio la llevaron
4 a que la viera la reina. ...
La reina que te la vió tan colorada y tan fina,
6 - Quitármela, por mi Dios, quitármela, por mi vida,
que si el rey moro la viera de ella se enamoraría
8 ... y a mi me olvidaría
- ¿A qué oficio la pondremos? ...
10 - La pondremos a lavar los paños a la marina.
Contra más paños lavaba más colorada y más fina.
12 Estando lavando paños un caballero pasaba.
- Buenos días, caballero. - Buenos días, morita linda.
14 - Si quieres venir, venir; si quieres venir, lo digas.
- Y los paños que yo lavo ¿y a dónde los echaría?
16 - Los que sean de oro fino échalos a la mesilla,
y los que sean de plata tíralos a la marina.
18 ¿En dónde quieres montar, a la grupa o a la silla?
- Montaremos en la grupa con licencia suya y mía.
20 Andaron siete jornadas sin hablar palabra ni una.
Y al ver a la ciudad la mora linda se ría.
22 Al entrar (llegar) en la ciudad la mora linda se ría.
Al hablar siete palabras sin hablar palabra ni una;
24 - ¿Te ríes del caballero, o te ríes de la silla?
¿O te ríes de la espada que la llevo mal curtida?
26 - ... Ni me río del caballero que me da la ciudad de Oliva.
- Ya que ha dicho de qué pueblo, diga pues de qué familia.
28 - Mi padre le llaman Juan y a mi madre Catalina,
y un hermano que yo tengo don Melchor que le decían.
30 - Madre, baje a abrir la puerta, con licencia suya y mía,
- Hijo, si fuera verdad, corona de rey te haría,
32 y si la trajeras santa, otro tanto te pondría.
- Santa se la traigo, madre, como el día que nació.
34 Y al oír estas palabras la madre se desmayó.

LA HERMANA CAUTIVA

Versión de Espinosa de la Ribera (P.j. Ri/oseco de Tapia, p.j. León, *León*), recitada por Eliria García Fons, de unos 69 años, con ayuda de Salomé Fernández, de 53 años.

Recogida por J. Antonio Cid, Thomas Lewis, Madeline Sutherland y Ana Valenciano, el 17 de julio de 1977.

Se paseaba León por la marina serena,
se paseaba León, Blancaflor y Filumena.
Pasó por allí Tranquino, se enamoró de una de ellas;
se enamoró de Blancaflor, no olvidando a Filumina.
Ya celebraron las bodas, ya se marchan pa su tierra,
y a eso de los nueve meses Tranquino volvió a la tierra.
- ¿Qué tal quedo Blancaflor? - Blancaflor quedó muy buena;
lo que me ha encargado mucho, que llevase a Filumena,'
para cuando sea el bautizo fuera la madrina ella.
- Tú a mi hija no la llevas porque es muy chica y doncella.
- Sea doncella o no lo sea, yo cuidaré bien de ella.
- Sube, Filumena, arriba, y ponte la ropa nueva,
que para ir de viaje se necesita ir compuesta.-
Monta Tranquino en el potro, y en la yegua Filumena,
vestida de azul y blanco, que parecía una estrella.
- Adiós, vecinita, adiós, que mi madre me destierra.
- Yo no te destierro, no, que tu cuñado te lleva.-
Anduvieron siete leguas sin hablar palabra cierta,
y a la entrada de un jaral, allí logró lo que intenta.
Allí logró lo que quiso, allí logro lo que intenta,
y para mayor dolor le ha atarazado la lengua.
- Si viniera un pastorcito por lo alto de la sierrra,
¡trajera papel y pluma para escribir una esquela!-
Ya ve venir el pastorcito por lo alto de la sierra;
con la cabeza le llama, con las manos le hace señas
si trae papel y pluma para escribir una esquela.
- Pluma, pluma traigo yo, que la he encontrado en la sierra,
y a la punta de mi espada yo te escribiré una esquela.-
Tiró la espada a volar y un pájaro la cogió,
y adonde vino a caer, a los pies de Blancaflor.
A eso de la medianoche Tranquino picó a la puerta.
- Sube, maridiño, sube, que te tengo rica cena:
la cabeza de un cabrito, la lengua de un a cordera.-
A la primera tajada: - ¡Qué carne más dulce es esta!
- Más dulce sería el honor de mi hermana Filumena.
- ¡Eres mujer o eres bruja! ¿Quién te ha traido la nueva?
- Un pastorcito volando que cayó sobre mis piernas.-
La cogió por los cabellos, la arrastró por la escalera.
¡(Y) madres que tengáis hijas, no las caséis forasteras,
que mi madre tenía dos y sin ninguna se queda,
que una se murió en Pamplona, la otra murió en Sierra Morena!

Variantes aportadas por Salomé: -3a y 14a Tarquino; -5b se c. la boda, / Tarquino volvió a su tierra; -6b volvió a ver a su suegra; -8b q. le lleve a F.; -9a q. pa cuando; -9b sea l.m.e.; -10ab la mi h.n.l.ll. / p.e. doncella y muy tierna; -14b y F. en la yegua; -16a A.v. mía; -16b distierra; -17a y . n.t. distierro, h.; -19a y al llegar a unos barrancos; -19b logra.

Versión de Bulza de Gordón (ay. La Pola de Gordón, p. j. La Vecilla, *León)*, recitada por Carmen Alfonso García, de 89 años. Aprendió los romances al oírlos a sus compañeras o al leerlos en libros. Fue entrevistada a principios de siglo por Josefina Sela.

Recogida por J. Antonio Cid, Thomas Lewis, Madeline Sutherland y Ana Valenciano, el 17 de julio de 1977.

Vamos a cantar, señores, estos cuplés de la niña
que han cautivado los moros en los riscos de Melilla.
Un dia salí de casa, a cazar como solía,
y oí cantar una mora al pie de una fuente fría.
Por las corrientes del agua subía ver donde estaría,
y la encontré, la más hermosa que la luz del día:
- Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
que va a beber mi caballo de esa agua tan cristalina.
Apártate, mora bella, hija de una gran judía.
-No soy mora, caballero, ni soy hija de judía,
soy hija de una cristiana y soy una mora cautiva.
- Si eres hija de cristiana, nombre de cristiano tendrías.
- Allá en casa de mis padres me llamaban Rosalía,
y aquí con casa de los moros, sólo me llaman María.
- ¿Quieres venirte conmigo para mi caballeriza?
- Y estos pañuelos que lavo, ¿dónde yo los dejaría?
- Los de seda y los de hilo para mi caballeriza,
y los que no valgan nada por la corriente se irían.
- Y mi honra, caballero, ¿dónde yo la dejaría?
- En la punta de mi espada y en mi corazón cautiva.-
La cogió entre sus brazos y la puso en la caballería,
y al llegar a la montaña, la morita ya suspira:
- ¿Por quién suspiras, mi alma, por quién suspiras, mi vida?
- ¡Cómo no he' suspirar!, si es aqui donde venía
con mi hermano l'Aguileño y yo el agua les traía.-
(Y dijo el hermano cuando llegó a su casa:)
- ¡Válgame Dios de los cielos, válgame Santa María,
creí de traer una novia y traigo una hermana mía!-
- Ábrame las puertas, padre, ventanas y celosías,
aquí les traigo el tesoro que lloraba noche y día.-
Mis padres me recibieron con muchísima alegría
y luego me preguntaron con los moritos qué hacía.
- Padres míos, los moritos a mí mucho me querían,
sólo estaba pa guardar los pavos y las gallinas;

34 locos me andarán buscando por aquellas cercanías
porque, padre, los moritos a mí mucho me querían.
36 El moro que me robó le llaman el Mortifica,
y la mora que me crió le llama la Martinica.
38 Los moritos son muy ricos y tienen muchas haciendas,
en un cortijo cercano trabajan más de cincuenta.
40 Padres, vamos a escribirles a los moros una carta,
que yo sé muy bien las señas: «Cortijo de Casablanca».-
42 La carta ya se escribió, y ya hubo contestación:
que si nos vamos con ellos, nos regalan un millón,
44 un cortijo con tres huertas y seis bueyes de labor,
si se casa la cautiva, y si no se casa, no.

Notas: Tras 25 comentó: «Y dijo el hermano cuando llegó a su casa:».
Recitó los versos 29 a 31 después de 38; recitó 43 a 44 antes del 39.

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é)

Versión de Fontecha de la Peña (ay. Respenda de la Peña, p.j. Cervera de Pisuerga, *Palencia*), recitada por Peregrina García, de unos 60 años.

Recogida pr J. Antonio Cid, Flor Salazar y Ana Valenciano, el 13 de julio de 1977.

Estaba la capitana a la puerta del cuartel,
2 esperando a ver si salía el teniente coronel.
Sale el teniente y la dice: - ¿qué es lo que deseaba usted?
4 - Deseaba a mi marido, que en la guerra está también.
- Su marido, ¿cómo era, cómo era...?
6 - Mi marido era alto y rubio, alto y rubio como usted.
- Según las señas que da, su marido muerto es.
8 Murió en el frente de Asturias en el año treinta y tres:
y el capitán a mi me manda que me case con usted.
10 - He esperado siete años, otros siete esperaré;
y si a los siete no vengo monjita me meteré.
12 Y un hijo que teníamos, le echaré a servir al rey:
como murió su padre, es preciso muera él.

Versión de Pontedo (ay. Cármenes, p.j. La Vecilla, *León*), cantada por Visitación Alvarez, de 64 años. Recogida por Teresa Catarella, Ana Valenciano y Jane Yokoyama, el 16 de julio de 1977.
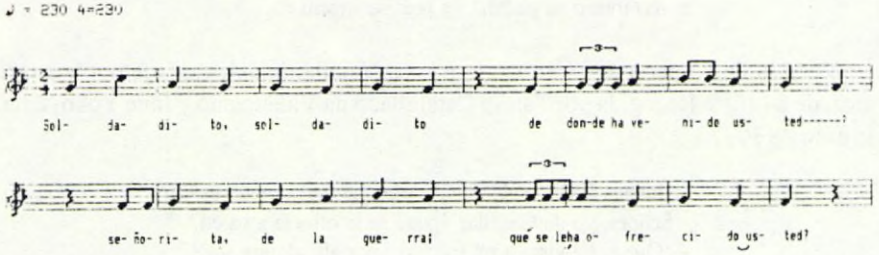
- Buenas tardes, soldadito, ¿de qué tierra viene usted?
2 - Señora, yo de Castilla; ¿qué se le ofrecía a usted?
- ¿Que si ha visto a mi marido por allí alguna vez?
4 - No señora, no le he visto, ni tampoco sé quién es.
- Mi marido es un buen mozo, alto, guapo, aragonés;
6 en la punta de su espada lleva un pañuelo bordés,

y otro que le estoy bordando, ¡cuántos pañuelos bordé!
Siete años aquí le espero y otros siete esperaré;
si a los catorce no viene, yo monja me meteré;
y a las tres hijas que tengo, ¿adónde las llevaré?
Una en casa doña Juana, u otra en casa doña Inés;
la más chiquitina de ellas, conmigo la llevaré,
para vestirla y calzarla, para darla de comer.

Notas: Al final dijo: «Ya no sé más». Repite todos los hemistiquios.

Versión de Cabornera (ay. La Pola de Gordón, p.j. La Vecilla, *León*), recitada por una mujer. Recogida por J. Antonio Cid y Thomas Lewis, el 16 de julio de 1977.

Estando una señorita a la puerta del cuartel,
sale el teniente y le dice: - ¿Qué hace aquí, buena mujer?
....
- No señora, no le he visto, déme usté unas señas de él.
- Mi marido es un buen mozo, alto, rubio, aragonés;
en la punta de la espada lleva un pañuelo bordés,
y otro que le estoy bordando y otro que le bordaré.
- Por las señas que usted da, su marido muerto es,
que lo mataron en Francia a la puerta de un francés;
y en es testamento deja me case yo con usted.
- No lo querrá Dios del cielo, ni tampoco yo lo haré.
Siete años llevo esperando, otros siete esperaré;
si a los catorce no viene, monjita me meteré;
una hija moza que tengo, conmigo la llevaré;
y un hijo mozo que tengo, que vaya a servir al rey,
que adónde murió su padre, que muera el hijo también.
- Calla, Isabelita, calla, calla, calla, Isabel,
que soy tu lindo marido y tú, mi linda mujer.



Balada de tradición oral en Bizkaia. Situación de recogida

Adolfo Arejita

Mi propósito, a través de esta comunicación, es informar sobre los trabajos que hemos venido realizando en Bizkaia durante estos últimos años en la recuperación de materiales de transmisión oral, en el género baladístico, abordando a la vez las posibilidades y limitaciones que puede tener esta tarea. Al tratarse de un campo de estudio mucho más reducido que el del romancero hispánico por ejemplo, es por ello más fácil de acotarlo.

Para el género de las baladas vascas contamos actualmente con una obra monográfica, confeccionada por miembros del seminario «María Goyri» de Gasteiz, titulada *Euskal Baladak*. Dicha obra aborda, por un parte, el estudio de la balada vasca: el lenguaje, los recursos estilísticos, estructura, clasificación temática, etapas históricas de la recogida de los textos baladísticos, extensión y distribución dialectal de las baladas, etc. Y, en su segunda parte, muestra una antología de las versiones más representativas de todos los temas considerados como del género baladístico por los autores y recopilados hasta el presente.

El seminario «Mikel Zarate» del Instituto Labayru, y al que represento mediante esta comunicación, comenzó con este programa algo más tarde que «María Goyri», concretamente en el curso 1982-83, organizándo un primer grupo de trabajo sobre literatura oral, que, siguiendo una rudimentaria encuesta, sale hacia diversas comarcas vascófonas de Bizkaia en busca de materiales orales. Posteriormente, y gracias al contacto mantenido con Jon Juaristi y más tarde con Antonio Cid, se ha perfeccionado la metodología y sistematizado mejor el trabajo. En la recogida nos hemos ceñido a encuestar a informantes vascófonos nativos, extendiendo la encuesta, no sólo a la balada, sino a toda clase de canciones, versos, coplas, leyendas, cuentos e incluso refranes, aun prestando una especial atención al género de la balada. Más abajo explicaremos la razón de una encuesta abierta.

Motivos iniciales del trabajo

El interés inicial suscitado por las baladas, leyendas o canciones de transmisión oral se debía a una doble razón: 1.- Dentro del propio Instituto Labayru funcionaba desde hacía bastantes años un Departamento de Etnografía, creado en torno al grupo Etniker de Bizkaia, el cual, en colaboración con los restantes grupos de las otras regiones vascas, y bajo la dirección de D. José Miguel de Barandiaran, trabaja en la elaboración de un Atlas Etnográfico del País Vasco. La investigación sobre aspectos de la sociedad tradicional, como la alimentación, ritos y creencias, profesiones y modos de vida, la casa, el vestido, etc., invitaba a ocuparse de manera preferencial del aspecto lingüístico y literario de las comunidades de habla. 2.- Siempre ha existido cierta creencia de que la literatura popular vasca era rica, o por lo menos comparable a la de otras comunidades lingüísticas, en contraposición con la literatura culta, tardía y poco diversificada genéricamente. Quizás la no confesada intención de equilibrar las deficiencias de la literatura culta haya impulsado a nuestros vascófilos a estudiar más intensamente la literatura popular. Tanto R.M. de Azkue, con su *Euskalerriaren Yakintza y su Cancionero Popular,* como otros que con anterioridad han trabajado en el País Vasco continental, hayan podido tener motivaciones de esta índole. Nosotros, de ninguna manera pensamos que una hipotética literatura oral rica y abundante podría suplantar el desarrollo de una literatura culta que abarque los campos de cualquier otra literatura. Por otra parte, tampoco somos tan optimistas sobre la posibilidad de descubrir grandes terrenos aun inexplorados; creemos que los folkloristas que nos han precedido han recogido ya la mayor parte del caudal popular que pudo ser posible en su tiempo, pero seguimos valorando de manera particular la literatura de transmisión oral: por una parte, porque no todo lo posible está recogido, y por otra, porque al ser una literatura cambiante, nos interesa saber qué es lo que tenemos hoy y aquí. Si echamos un vistazo a lo anterior, no es arriesgado pensar que gran parte de la tradición oral que se ha forjado en tiempos lejanos haya desaparecido para siempre sin dejar rastro alguno, y que lo que hoy nos queda por recuperar sean restos fragmentarios de lo verdaderamente tradicional y muchos materiales, de tradición muy cercana.

Desgraciadamente no hemos tenido recopiladores de nuestra tradición hasta tiempos muy recientes. Exceptuando algunas crónicas de historiadores de los siglos XVI y XVII, en los que se han conservado algunas composiciones populares referentes a hechos históricos bastante anteriores, puede afirmarse que prácticamente hasta el siglo XIX no hay recolección escrita de textos orales, y en lo referente al País Vasco peninsular, hay que esperar hasta el siglo XX, que es cuando emergen las colecciones de R.M. de Azkue y Padre Donostia. Después de la guerra civil, fundamentalmente se han realizado recogidas muy parciales, cuando no aisladas. Sin embargo, las generaciones de escritores y cantores posteriores a los años sesenta han demostrado una sensibilidad especial hacia los temas de tradición popular. Así grupos musicales como Ez dok Amairu, Oskorri, Ganbara... cantantes como Benito Lertxundi, Imanol... o escritores como Gabriel Aresti, Atxaga, Sarrionaindia, etc.

Recogida de baladas: su repertorio y pervivencia

Siguiendo las pautas marcadas por Azkue, el Padre Donostia, Manuel de Lekuona...

hemos abordado en la recogida no exclusivamente las baladas y composiciones de carácter narrativo, sino también canciones líricas y amorosas, coplas de romería y de ronda, canciones festivas y humorísticas, textos recitados, composiciones de versos, canciones de danza, religiosas, etc..., y también por otro lado, leyendas y cuentos populares.

Las razones de una encuesta abierta son evidentes: la literatura de tradición oral no es tan abundante y variada como cabría esperar y como se ha venido afirmando durante largo tiempo entre los vascófilos. Se trata de un territorio pequeño, con una población vascoparlante no muy numerosa actualmente, y tradicionalmente un país poco poblado. Si nos limitáramos exclusivamente a las baladas, tendríamos un campo de trabajo muy reducido, y esto ocurriría con cualquier género tradicional que eligiéramos como acotado monográfico. Sin embargo, el extender la encuesta a los distintos géneros, tanto en verso como en prosa, aunque exiga un mayor esfuerzo posterior de clasificación, permite acumular un corpus de materiales sobre literatura tradicional más rico y abierto a múltiples estudios posteriores, tanto desde el punto de vista literario como filológico.

Este material se recoge generalmente mediante grabación, viniendo despues los procesos de transcripción, clasificación y archivo. Está aún pendiente el tratamiento informático del corpus.

Los materiales baladísticos recogidos hasta el presente permiten concluir que el repertorio que aún pervive en la memoria popular es muy restringido: los temas diferenciados no son abundantes; las versiones sobre cada tema, tampoco y la extensión geográfica de las baladas, aunque difiere según la balada, en la mayoría de los casos es reducida. Se puede afirmar que un considerable número de temas, que forman parte de nuestra bibliografía baladística, son en la actualidad prácticamente imposibles de encontrar. Así podríamos citar baladas como *Aldaztorrea* y *Alostorrea, Ahetzeko anderea, Bereterretxeko kantoria, Errege Jaun, Hirur kapitainak, Jaun barua, Juan de Flores, Musde Sarri, Urrutiako anderea, Urtsua*, etc. Y la consideración hecha más arriba sobre la supuesta pérdida de la literatura oral, puede hacerse de manera especial al género baladístico. Creemos que los diferentes temas de los que tenemos conocimiento son el reducto al que hemos tenido acceso, pero que otros muchos temas de época medieval o posteriores, habrán desaparecido de forma irrecuperable.

Otra especificidad de la balada vasca, es el emplazamiento reducido de muchos de los temas. En cuanto a su distribución geográfica, puede afirmarse que prácticamente no existen baladas que se den en todas las áreas dialectales, y en la mayoría de los casos cada tema no se extiende más allá de dos o tres dialectos. De todas maneras, parece que la barrera divisoria fundamental la constituyen los Pirineos, siendo la zona del dialecto alto-navarro el punto de confluencia de temas provenientes de ambas áreas: la occidental, que se extiende por Bizkaia, Alava y Gipuzkoa, y la oriental, que principalmente es la ultrapirenaica.

Esta fragmentación y compartimentación en gran parte puede deberse a que la balada, actualmente, es un género absolutamente marginal en la literatura popular vasca. Las diversas áreas vascófonas, que han mantenido pocos vínculos de relación social y cultural en euskera en las últimas décadas, han permanecido mucho más aisladas y desde mucho tiempo atrás en lo que a la balada se refiere. La función social de las baladas ha desaparecido totalmente en nuestro caso. Creemos que desapareció desde hace bastante

tiempo. La transmisión de la balada, actualmente, creemos que se da en comarcas concretas del País (no se puede hablar de regiones o áreas dialectales) y en municipios, aldeas y hasta en familias determinadas. Al haberse replegado socialmente la balada, tal como ocurre en otros aspectos de la cultura tradicional, el refugio de la misma son individuos y familias concretas. La transmisión familiar, en la medida en la que se da actualmente, creemos que es más abundante e importante la de abuelos a nietos; creo que la transmisión de padres a hijos se ha reducido, pues los padres jóvenes son muchas veces desconocedores de la cultura tradicional. En la mayor parte de los casos, se trata de un género que ha permanecido durante largas décadas semiolvidado en la memoria de los informantes, y tanto el encuestador como el encuestado a veces han de hacer esfuerzos ímprobos para rescatar estas composiciones en estado latente, ensayándolo una y otra vez, para recuperar lo que aún es posible. La consecuencia es evidente; muchas de las versiones recogidas son fragmentarias, sin que los informantes puedan darnos razón del argumento de la balada. No debe olvidarse que los procesos de industrialización, extendidos a casi todas las zonas del País (especialmente en Bizkaia y Gipuzkoa), y los medios de difusión actuales no propician la pervivencia de este tipo de literatura.

El corpus de temas y versiones algo diferenciadas es, en conclusión, reducido. Centrémonos en los temas más conocidos y en la distribución geográfica de los mismos en el momento actual. Nos centraremos fundamentalmente en las recogidas realizadas por el seminario «Mikel Zarate» del Instituto Labayru.

Configuración de la geografía baladística

En toda la geografía vasca, la zona vasca continental o vasco-francesa parece ser la más abundante en temas y versiones de baladas. Particularmente la región de Zuborea (Soule), que con su reducida extensión y pequeño número de habitantes, ha proporcionado unos once temas baladísticos distintos. La zona navarra de dialecto alto-navarro, donde la situación del euskera actualemte es crítica, ha conservado hasta trece temas de baladas, siendo unos de tradición occidental y otros de la oriental. Esta zona combina en su repertorio temas de tradición continental y peninsular. Gipuzkoa, que es la región com mayor vigencia social del euskera, es a la vez la que en menor grado ha conservado el género baladístico. Su estructura de poblamiento urbano, su nivel de industrialización y la divulgación del versolarismo pueden explicar esta ausencia. Y, en el extremo occidental del País, Bizkaia ha guardado al menos una docena de temas baladísticos: un número considerable si tenemos en cuenta que nunca ha emergido la zona vizcaína como relevante en el tema de las canciones tradicionales. Las comarcas más aisladas y conservadoras parecen ser los núcleos de permanencia de la balada.

Temas de balada en Bizkaia

Bizkaia constituye el extremo occidental del área de habla vasca. Por lo tanto, junto con Zuberoa (antiguo condado de Soule, en los Pirineos occidentales), ha guardado mejor formas arcaizantes de la lengua y la cultura. Por otra parte, la zona vascófona ha sido eminentemente rural o marinera, contado con pocos núcleos urbanos importantes en su interior, siendo Bilbao el gran foco de atracción e irradiación. El euskera, en consecuencia,

ha sido más un vehículo de conservación que portador de las innovaciones o de la nueva cultura en un gran sector de la población vascoparlante.

Este factor conservador ha sido más acentuado en unas comarcas que en otras. Así, las villas de la costa, como Bermeo, Lekeitio u Ondarroa, generalmente no han guardado tantos temas de balada. En cambio, comarcas rurales como Arratia han conservado en mucha mayor proporción la tradición oral. Y, asimismo, el Txorierri (valle de Asua), pese a su cercanía a Bilbao y su fuerte influencia desde el siglo pasado, ha guardado de forma insospechada temas de literatura oral. Las comarcas del Duranguesado y Lea-Artibai (Markina, Ondarroa, Aulestia...) han tenido una fuerte influencia del versolarismo proveniente de Gipuzkoa, por lo que la balada ha tenido dificultades para sobrevivir. Sin embargo, las zonas rurales de cualquier comarca vascófona vizcaína pueden ofrecer aún agradables sorpresas en el género de la balada, por lo que no se puede excluir de entrada ninguna zona geográfica para una posible encuesta.

Veamos algunos de los temas más conocidos de la recogida actual:

La balada *Frantzie-Kortekoa o Frantziako anderea* [La dama de Francia], tema de la «mala suegra», está extendida por todo el área vascófona peninsular, y en nuestras encuestas por Bizkaia hemos encontrado versiones en diversas comarcas: de Arratia proceden la mayor parte, aunque también son relativamente numerosas las de otras comarcas de la parte occidental vizcaína como Amorebieta y Txorierri (valle de Asua); e incluso, aunque sean más raras, algunas versiones de las zonas de Gernika, Markina y Oñate (municipio guipuzcoano de habla vizcaína).

Las únicas versiones que hemos podido recoger de la balada *Ana Juanita* proceden de Arratia (dos) y, sorprendentemente, de Bermeo (una). Azkue había recogido versiones fragmentarias en Amorebieta y Motriko, siendo la versión más completa la procedente de Ondarroa y recogida por Manuel Lekuona en su *Litertura oral vasca.*

De la balada que algunos denominan *Testamentuarena* [El Testamento] son raras las versiones que se pueden recoger actualmente. Parece que todas provienen de la parte occidental de la Bizkaia vascoparlante. Nosotros tenemos las versiones provenientes de Fruniz (zona de Munguia), Derio (Txorierri) y Zeberio (colindante con Arratia). Azkue recogió dos versiones: en Gabika (zona de Gernika) y Amorebieta.

Sobre el tema del marinero raptor, contamos en la zona vasca con la balada que hoy denominan *Neska ontziratua* [La doncella embarcada], que presenta dos composiciones absolutamente distintas, una en la zona occidental y otra en la parte continental. Hemos recogido versiones de la misma en Arratia (2 versiones) y en Derio (Txorierri) (una), a la que habría que añadir la recogida por Azkue en Forua (zona de Gernika) y publicada íntegramente en *Euskal Baladak* por el seminario «María Goyri». Es pues, un tema raro en Bizkaia, y difícil ya de recoger.

Sobre la balada dialogada *Lesibatxo,* relacionada con el tema de «La señas del esposo» hemos recogido varias versiones, fundamentalmente en la zona de Gernika. Azkue recogió varias versiones vizcaínas y alguna navarra (Otsagabia), y encuestas más recientes de «María Goyri» han dado nuevos frutos. Es, por lo tanto, un tema bastante accesible para el folklorista actual.

Sobre *Alostorrea* [La torre de Alós] y *Aldaztorrea* [La torre de Aldatz] puede decirse que las únicas composiciones extensas que conocemos son anteriores a la guerra. Nosotros únicamente hemos podido recoger de los tres únicos informantes que nos lo han cantado (dos de Markina y uno de Durango), la copla inicial:

Alostorria bai, Alostorria Alostorreko zulubi luzia
Alostorrian nenguanian goruetan
bela baltza kua kua kua kua leioetan.
[Alostorrea, sí, Alostorrea Qué escalinata más larga la de Alostorrea!
Cuando estaba en Alostorrea hilando
el negro cuervo, cua cua cua cua en las ventanas]

Del *Peru gurea* [Nuestro Peru] —tema estudiado con profundidad por Antonio Cid y publicado en el Anuario «Julio de Urquijo»— hemos recogido una narración en prosa con versos intercalados, que viene a coincidir fundamentalmente con la recogida por «María Goyri» en Markina, ya que se trata del mismo informante.

Del tema de *Egun bereko alarguntsa* [La enviudada el día de su matrimonio], cuyo tema coincide con el de «La enamorada del muerto», tenemos una composición de la zona vizcaína mucho más breve y totalmente diferente a la vasco-francesa «Goizian goizik jeiki ninduzun». Comienza de la siguiente manera: «Bart amarretan dontzella nintzan» [Ayer a la noche, a las diez, era aún doncella]. Versiones muy cortas de ésta hemos localizado en Arratia, Markina y Urduliz (zona de Munguia). Azkue la había recogido ya en Aramayona (Alava).

La balada *Estudiante Kondenatua* [El estudiante condenado] ha sido recogida con versiones muy similares por nuestro seminario «Mikel Zarate» en Arratia (dos versiones), Orozko y Amorebieta.

Por úlitmo, podríamos aludir a las baladas «a lo divino». Como ocurre en otras zonas, en la vasca este tipo de baladas tienen comparativamente mayor vigencia social que las restantes, y en nuestro caso están relacionadas con la Virgen (su aparición a un pastorcito en Aranzazu, la aparición de San Gabriel a la Virgen, etc), con Cristo camino del Calvario, etc. Así de la balada mariana *Orbelak airez aire* [Las hojas por el aire] hemos recogido versiones menos extensas que la recogida por Azkue en su CPV, en localidades como Zeanuri (Arratia) y Orozko (zona del Alto Nervión). De *Errodrigotxo Baltzategiko* [Rodrigo de Balzategi] sobre la aparición de la Virgen en Aranzazu tenemos versiones de Bedia (Arratia), Markina y algunas otras. Azkue, en su CPV, muestra una amplia selección de baladas religiosas. Los mismo frailes franciscanos, en revistas como *Aranzazu* y otras publicaciones, han recopilado anteriormente abundantes versiones sobre temas relacionados con Aranzazu.

Versos y baladas vulgares

Tanto Jon Juaristi como Juan Mari Lekuona y otros investigadores vienen afirmando, seguramente con razón, que allá donde el versolarismo se ha desarrollado y arraigado fuertemente, la poesía narrativa tradicional, tanto del tipo de balada como de otros géneros, ha retrocedido, e incluso desaparecido.

La estructura de poblamiento de algunas regiones como Gipuzkoa, salpicada de pequeñas villas, tampoco parece haber propiciado la supervivencia de este género.

Sea como fuere, el versolarismo ha calado hondo en toda la geografía vascófona, teniendo Bizkaia una fuerte influencia de Gipuzkoa, que puede considerarse la cuna del versolarismo. Composiciones como *Markesarer, alaba* [La hija del marqués], *Juana Bixenta Olabe, Amairu eriotzena* o *Lapur famatua* [Las trece muertes], *Billaroko hilketa* [El asesinato de Villaro] y una larga serie de composiciones versolarísticas sobre asesinatos, naufragios, etc., están muy extendidos en la geografía rural vasca, y fundamentalmente son esos temas dramáticos (asesinatos horribles, suicidios, etc) los que más hondamente han calado en la sensibiliad popular. Sería interesante un estudio detenido sobre el nivel de tradicionalización de estas composiciones, que muchas de ellas son de la última mitad del siglo pasado y primera de éste, y la mayoría de autor conocido.

Conclusión

Para concluir este informe, hemos de confesar que cuando comenzamos con las primeras encuestas no teníamos excesiva fe en conseguir algo de ellas; sin embargo, después de haber acumulado un pequeño pero estimable corpus, pensamos seguir con todo entusiasmo en esta tarea, y ofrecer próximamente una recolección antológica de las baladas recogidas en los últimos años en la zona vizcaína.

Mito y ritual en la conservación de romances (El «Tres hermanicas eran. . .» de la tradición sefardí)

José Luis Alonso Hernández

La elección del romance sefardí que empieza «Tres hermanicas eran, tres hermanicas son»[1] como ejemplo mínimo para estudiar un problema tan amplio como es el de la función que mitos y ritos tienen en la conservación de los romances, procede del hecho de que, como ya he apuntado en otro lugar[2], este romance es sistemática, y erróneamente a mi parecer, clasificado como romance de *Hero y Leandro* y que este podría ser un buen momento para analizar algunas causas acerca de esa impropia clasificación.

Pienso que ya el final diametralmente opuesto entre el feliz sefardí y el trágico del Hero griego tendría que haber alertado contra esta clasificación ¿Cómo es posible que la leyenda griega, que termina con un Leandro ahogado en el mar al apagarse la luz que le servía de guía hacia Hero y el suicidio de ésta al comprobar lo ocurrido, haya podido transformarse en la tradición sefardí en el final feliz de unos anónimos amantes que, después de superar algunas contrariedades amorosas, se puede identificar con el «fueron felices y comieron perdices» que corona los cuentos infantiles de príncipes y princesas que terminan así?[3]. Aparte de esto ¿cómo no se ha tenido en cuenta el desequilibrio entre la amplia difusión de la leyenda griega en toda Europa salvo raros casos en la Península y además tardía

[1] Los ejemplos de este romance y algunos más están tomados de : 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-Indice de romances y canciones)*. 3 tomos, Madrid, 1976. M. Menéndez Pelayo, "Romances castellanos tradicionales entre los judíos de Levante", *Antología de poetas líricos castellanos*, t. IX, ed. nac. XXV, Santander, 1945. Rina Benmayor, *Romances judeo-españoles de Oriente. Nueva recolección*. Madrid, 1979.

[2] *Aki Yerushalayim* (nº 24-25) Jerusalén, 1985.

[3] Efectivamente sólo un texto publicado por Moya, "Romances judeo-españoles en Buenos Aires", *Romancero de Ismael Moya*, II, Buenos Aires, 1941, registra un fin relativamente trágico, de amenaza de los amantes de suicidarse por la espada caso de no poder realizar sus deseos.

y literariamente, y que, en cambio se habría conservado tan bien en la tradicion folklórica sefardí?. Ya la observación de este hecho por M. Pelayo le hace dudar 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 apliamente difundido en sus manifestaciones folklóricas, tomado por la civilización griega[4].

Planteada así la cuestión veamos qué es lo que hace que la leyenda griega y el romance sefardí hayan podido considerarse como procedentes de un tronco común que habría evolucionado de manera tan dispar.

Probablemente menos conocido para la generalidad, el romance sefardí reducido a su estructura de base que tiene en cuenta todas las versiones conocidas, podría, temáticamente, resumirse así:

I - Un padre tiene tres hijas,

II - de las que dos están casadas:

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 medio del mar donde la encierra // (b) el padre, para evitar la perdición de la hija soltera, construye una torre, etc.

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 - sigue un lavamiento de pies y manos del joven por parte de la joven

VIII - que a continuación le sirve un banquete a veces suntuoso.

IX - Se dan las manos y son felices; es decir, el correspondiente folklórico del «se casaron y fueron felices» de los cuentos tradicionales infantiles o folklóricos.

Algunas de estas secuencias pueden faltar o estar reducidas a su mínima expresión sea por olvido, sea por concentración a lo esencial de las mismas.

Algunas observaciones:

a) Las secuencias de I a IV no coinciden en absoluto con las correspondientes de la leyenda griega si seguimos la versión más completa del asunto, la de Museo, traducida y ampliada por Boscán hacia 1537 y que señala que Hero, virgen del templo de Venus recluida en una torre de Sesto, se enamora de Leandro y viceversa; no se trata, pues, de una cuestión familiar sino religiosa[5].

b) La secuencia V muestra una coincidencia entre ambos temas; efectivamente en uno y otro se trata de un enamorado que trata de reunirse con su enamorada.

c) A partir de aquí faltan las correspondencias con la leyenda griega según la cual Hero enciende una luz para servir de guía, orientar a Leandro; la luz se apaga; Leandro se ahoga; Hero al descubrir la tragedia, se suicida arrojándose desde la torre en que se encuentra.

---

[4] M. Pelayo, *Antología etc.*, pp. 296-300.

[5] M. Pelayo, ibid.; G. de la Vega y J. Boscán, *Obras completas*. Aguilar, Madrid, 1961, pp. 429-522. ¿Alguien se ha planteado lo que de irónico pudiera tener esta "traducción" de Boscán que M. Pelayo desprecia tanto?

d) El romance sefardí nos dice, en cambio, que el joven (hipotético Leandro) llega realmente al pie de la torre desde la que Hero descuelga sus trenzas para que pueda subir por ellas lo que hace con facilidad; como recompensa y recepción al joven es objeto de un lavatorio de pies y manos; es invitado a un banquete; da las manos a la joven como símbolo de reconocimiento amoroso que culmina en que se van, felices, a la cama.

e) A señalar que a partir de la secuencia VIII, la del banquete y a veces en medio de él, el romance sefardí ofrece frecuentemente variantes que desembocan en una contaminación-desviación con el, también sefardí, romance de la *La malcasa del pastor* -olvidando, muy relativamente, la versión facticia anunciada ya que el final, también aquí, es feliz- en el que la mujer, solicitada para servir agua a su marido y al no haberla en la casa sale a buscarla, se duerme junto a la fuente y es despertada por un misterioso pasajero que le da tres besos; en unos casos resulta que se trata del propio marido disfrazado y todo termina bien; en otros de un verdadero enamorado que se la lleva con él librándola así de su situación de malcasada, que finalmente, encuentra el amor.

Así, de toda la arquitectura comparativa, lo único que nos queda en pie es el detalle del encerramiento de la joven en un lugar aislado y casi siempre rodeado de un medio acuático, el mar.

¿Cómo se presenta este lugar?

1. En cuanto a la motivación de su construcción es la consecuencia de una transgresión-castigo, o prevención ante esa transgresión, de tipo amoroso: el padre, que teme que su hija se pierda o para castigarla por haberse perdido moralmente ya, depende de las versiones, decide encerrarla en una habitáculo aislado.

2. Si en la mayoría de los casos como ya hemos dicho este aislamiento tiene un entorno acuático hay versiones donde ésto no es nada explícito aunque acaso hay que atribuirlo a que se trata de versiones muy estragadas; así, en la segunda versión de Isaac Levy se dice «Por allí pasó el mancevo» y en la versión 4b de R. Benmayor «Por allí pasó un pasajero, tres besicos le dio», lo que, en este caso, podría atribuirse ya a la contaminación-irrupción de *La malcasada del Pastor*.

3. Con frecuencia se indica cómo el habitáculo es construido: «con piedricas menudas, con cal alrededor, con xexico menudas y perlas alrededor, etc.»

4. Más importante es que «sin puertas ni ventanas» con objeto de que no suba varón. Vemos, de paso, que esta indicación imposibilita la actuación de una Hero poniendo una luz a una explícita ventana que no existe.

5.- Por último se trata de una construcción en altura.

Hasta aquí el romance de las «Tres hermanicas...» Veamos ahora otros romances donde aparecen rasgos similares. En *La choza del desesperado*[6] el personaje, muy probablemente femenino, debido a una frustración amorosa y autodestructiva decide:

> «En medio di aquellos campos, una choza yo mi fraguaré
> Por diento cal y cali, y por fuera yo la 'ntiznaré
> Todo hombri que es pasajeru, adentro yo lo entraré».

[6] Cf. R. Benmayor, op. cit., pp. 121-126.

A señalar:

a) Aislamiento «en medio de aquellos campos» y no «aguas o mares».

b) Vacilación, según las versiones, entre «choza», «castillo» y «misa» (ermita).

c) En lo que respecta a la construcción en sí, Benmayor, que registra varias versiones indicando que la choza es encalada por fuera, lo corrige en la versión facticia indicando que se trata de «entiznar»; lo que me parece acertado y que puede dar resultados como en el romance *Gritando va un caballero* atribuido a Don Juan Manuel en el que la cal es negra:

> «Hizo casa de tristurar qu'es dolor de la nombrar
> (...)
> paredes de canto negro y también negra la cal»

d) También en la versión facticia se indica que el personaje sube a los pasajeros, «arriba lo subiré» y ello a pesar de tratarse de una choza.

En un romance mucho más moderno, de cantar de ciego y como simple ejemplo de conservación de este encerramiento, se nos cuentan las desventuras de Julia Rodrigo[7] que por desobedecer al padre en la elección de marido es encerrada por aquél «en un cuarto muy oscuro donde guardan el carbón» donde finalmente muere de inanición. Similar a este aunque con el añadido de la tentativa de incesto es el romance de *Delgadina* que, por conocidísimo, renuncio a analizar.

Para resumir, la problemática del encerramiento sigue siempre, y en romances muy alejados entre sí, los siguientes pasos:

1. Procede de una transgresión, o para evitarla, al mandato paterno y en una cuestión de tipo amoroso con independencia de que el mandato sea justo o no: basta que proceda del padre.

2. Exige un castigo o prevención que consiste en el aislamiento de la víctima en un castillo, choza, ermita o galera «cárcel de mujeres» en germanía.

3. Este aislamiento ha de ser total, sin puertas ni ventanas, y casi siempre en altura.

4. La construcción y el aislamiento viene señalados, además de lo dicho, por la aparición de la negrura en sentido absoluto como frontera eficaz frente a la claridad-libertad.

En cualquier circunstancia en que se dé el punto 1º son susceptibles de aparecer los otros y, probablemente, de forma obligatoria.

En relación con el encerramiento veíamos que en el caso de las «Tres hermanicas eran...» aparecían algunas secuencias encaminadas al final feliz del mismo.

1. A pesar de las dificultades, y con la ayuda de las trenzas de la muchacha, el enamorado logra subir al edificio (VI).

2. Es recibido muy bien: lavado e invitado a comer (VII-VIII).

3. Por último la culminación feliz de la realización amorosa (IX).

Ya el hecho de que la moza aporte sus trenzas para la escalada indica el fin de la aventura, y así, el lavado y la comida actuarían como simples rituales destinados a frenar,

---

[7] J. Díaz, etc. *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid, Romances tradiconales*, v. II. Romance 83, Valladolid, 1979.

suspender, el tiempo de la acción. En parte es cierto y en parte no. Todo depende de cómo sea el final ya que podemos afirmar que:

a) Este ritual es propio de relaciones amorosas conflictivas.

b) Si el conflicto se resuelve favorablemente para los amantes, anunciada pronto esta solución en el caso de «Tres hermanicas», efectivamente su elaboración suele demorarse en los detalles.

c) Pero puede ocurrir que el conflicto se resuelva negativametne, caso de adulterio descubierto por ejemplo. Aquí la mayor tensión dramática hace que el ritual, siempre presente, pierda en amplitud enumerativa.

Cuestión ésta de amplitud siempre relativa y que, sujeta, a las deficiencias de la transmisión oral, es más teórica que otra cosa.

Ejemplos concretos:

De los tres pasos del ritual señalados, lavado, comida, cama, el romance de las «Tres hermanicas» suele conservarlos todos a veces muy desarrollados:

- lavado:

«Ya le lava pies y manos con agua y xavón
Ya le limpia pies y manos con cevri di klavidón (bis)

de la variante 4f de la recopilación de Rina Benmayor.

- comida, completísima de Attías en su *Romancero sefardí*:

«Ya le meten comeres pesico con limón,
el pese le hué dulce el limón l'agreó.
Ya le traen las cenas prunicas con arroz,
el arroz le hué dulce la pruna l'agreó.
Ya le traen beberes vino de trenta y dos.
Ya le traen mezetes manzanicas d'amor."

- cama, también de la versión de Attías:

"Ya le hacen las camas de pluma y algodón.
Ya le hacen las colchas de sirma y clavedón.»

En el caso del romance de *La malcasada del pastor*[8] hacia el que ya hemos dicho es frecuente se desvíe el de las «Tres hermanicas», el ritual de la comida y la cama se desarrolla en términos comparativos desfavorables para la malcasada:

«El como el pixcadico, las espinicas yo.
El come la franzelica, los mendrugos yo.
El beve el vino puro, y l'agüita yo.
El s'echa en cama alta, en la esterica yo.
A la fin de medianoche agua le demandó»
(Benmayor 16b)

[8] Cf. R. Benmayor, op. cit., pp. 127-132.

Este último verso es el que irrumpe en las «Tres hermanicas» desviándolo hacia *La malcasada* y ello es posible porque para los informantes las enumeraciones que anteceden en ambos romances son sentidas como similares o idénticas: se trata de un mismo y único ritual amoroso.

Incluso en un romance como el de *Tarquino y Lucrecia* donde la situación amorosa sólo es compartida por Tarquino el ritual es el mismo:

«Ya lo tomó de la mano, se lo llevó a su sala.
Ya lo sentó en silla d'oro, onde el rey susasentade.
Ya le lavó pies y manos con agua de turonjales.
Ya l'hizo cama de oro, colcha de sirma lavrada».
(Benmayor 5a)

Todo termina mal porque Lucrecia, desgraciadamente, es casta pero su comportamiento ambiguo ha engañado ciertamente a Tarquino.

Y ya en los casos claros de adulterio descubierto donde los amores terminan mal el ritual amoroso no deja por ello de desarrollarse incluso con una gran morosidad que tiene por objeto la confirmacion del adulterio y la justificación del castigo subsiguiente. Así, en el *Bernal Francés*[9] el marido disfrazado de peregrino o huyendo de un fingido peligro llama a la puerta de la adúltera que va a abrir con un candil pensando que es el amante; el candil se apaga o es apagado por el falso peregrino, la mujer le hace subir arriba, le lava pies y manos, le pone una mesa de oro, le peina con un peine de marfil, le prepara una cama de plumas y rosas y... termina con la cabeza cortada. Observaremos que todo el ritual se lleva a cabo a oscuras lo que no deja de presentar alguna dificultad; sin duda a causa de eso el *Don Francisco* del *Cancionero segoviano* y que procede del *Bernal*, suprime la comida, pero no el lavatorio ni la preparación de la cama con sábanas de holanda y colcha carmesí[10].

También en versiones modernas de *La boda estorbada* se conserva con ligeras variantes el mismo ritual, por ejemplo en el cancionero de Madrid[11], la estorbadora, mujer de don Waldo que piensa casarse con otra mujer, dice a ésta ante los preparativos de la boda y una vez descubierta su identidad:

«La carne que habéis matado / la puedes echar en sal,
el vino que hayas traído, / lo puedes entabernar,
el pan que hayáis cocido / a los pobres se los das.
Se cogieron de la mano, / se han echado a caminar.»
(los verdaderos esposos).

Está claro que la comida prevista como preludio a la realización amorosa de las bodas ya no tiene sentido por el estorbo inesperado de la antigua y verdadera mujer.

---

[9] S. G. Armistead, op. cit., T. II. pp. 74-76.

[10] A. Marazuela, *Cancionero segoviano*, Segovia, 1964. p. 393.

[11] M. García Matos, *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. III vol., Barcelona- Madrid, 1951. (Vol. I, pp. 42-43).

Muchos más ejemplos semejantes podríamos aducir pero creemos llegado el momento de justificar el por qué de la denuncia y rechazo de *Hero y Leandro* como título para el «Tres hermanicas era...» sefardí.

Resumiendo, dos son los puntos en que hemos fijado nuestra atención al comentar este romance:

1. El que trata del encerramiento en lugar aislado del personaje femenino que, en parte, coincide con la problemática de Hero.

2. El que trata de los rituales amorosos que nada tienen que ver con Hero.

Hemos observado que estos dos puntos aparecen también, y con mucha frecuencia, en otros textos que nadie relacionaría con la leyenda griega de *Hero y Leandro*. Así, de lo que ahora se trata es de analizar qué es lo que esas situaciones de encerramiento y ritual amoroso pueden tener de fondo común y base para poder incrustarse en temáticas a veces muy diversas.

En primer término, llama la atención la coincidencia global del tema de las «Tres hermanicas» con uno de los modelos propuestos por Propp para analizar la estructura del cuento folklórico[12]:

a) Una situación de estabilidad inicial basada con mucha frecuencia en el estereotipo de que un padre o rey tiene tres hijos, en nuestro caso hijas.

b) Una ruptura o peligro de ruptura de la estabilidad procedente generalmente de el más pequeño: «Las dos eran casadas, la chica se deperdió o en perdición» según las versiones.

c) Una serie de peripecias orientadas a encontrar una reparación de esa ruptura.

d) Recuperación de la estabilidad pero ya a un nivel diferente del inicial, privativo del padre o de la madre, del poder en suma, en favor de una nueva forma de poder; el de lo nuevo, hijo o hija, que desplaza a lo viejo; para empezar de nuevo en un círculo sin fin.

Notemos que Propp señala que la ruptura o el temor de la misma procede de los padres en su intento de proteger a sus hijos o, y es nuestra idea, lo que es lo mismo, protegerse a sí mismos impidiendo cualquier evolución hacia etapas o situaciones que supondrían toda pérdida de control del poder. Así, temor por sus hijos, miedo por la pérdida de su propio status. Es lo nuevo, literalmente, lo llamado a reemplazar a lo viejo y no una situación intermedia, la de las otras dos hijas y ya casadas. Aunque Propp insiste únicamente en el temor de los padres ante la amenaza del peligro que pueden correr sus hijos, por mi parte pienso, e insisto en ello, que la protección represiva, como en nuestro caso, es provocada también por el temor ante una independencia que pone en peligro y hace vacilar lo intangible del poder establecido. En el plano político el comportamiento de las diversas dictaduras son un buen ejemplo de ello: se dicta para que el dictado no se equivoque, no se pierda en sus fantasmas.

El encerramiento, según Propp y ampliamente justificado en las narraciones folklóricas de todos conocidas, se practica así:

«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

[12] V. Propp, *Morphologie du conte*. Seuil, Paris, 1970.

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...»[13].

Del mito del poder como forma establecida, absoluta e intangible, a los ritos tendentes a mantener ese absoluto. En *La rama de oro* describe Frazer[14] algunas de las medidas que los reyes utilizaban en el encerramiento de sus hijos:

a) Que el encerrado, absolutamente aislado, ni siquiera viera la luz del sol; lo que viene indicado en nuesto romance por la ausencia de puertas y ventanas y, simbólicamente, en los otros que tratan del encerramiento, en el «entiznar» las paredes o utilizar «cal negra».

b) Cuando se aplicaba a muchachas el encerramiento se practicaba como medida purificadora durante la menstruación en sentido literal pero también traducción simbólica de la pubertad hasta el momento de contraer matrimonio. Por eso la presentación de las dos hijas casadas, fuera de peligro, y de la pequeña soltera, consecuentemente en peligro.

c) También la prohibición de cortarse el cabello donde se consideraba que estaba la sed del alma pero también arraigadísima si tenemos en cuenta ejemplos recientes[15]. Por eso nuestra heroína tiene unas trenzas tan largas que por ellas puede trepar el enamorado.

d) Al encerrado o encerrada se le facilitaba una cuantiosa cantidad de alimentos que, si no, debían pasársele por un ventanuco sin que pudiera ver a sus servidores. Propp, en uno de los cuentos aducidos (p. 49) cuenta de un rey que «hizo poner provisones para cinco años». Bien se puede, en estas circunstancias, preparar un banquete, aún mayor, al visitante de las versiones sefardíes.

Y llegamos así, enhebrando datos y buscando equivalencias en el romance sefardí, a la conclusión: de *Hero y Leandro*, nada; sino más bien restos de un antiguo ritual de iniciación mediante el que la doncella se incorpora a la sociedad de los adultos; casada, como sus hermanas y sin correr peligro alguno ya que la versión sefardí, no lo olvidemos, termina de manera feliz, todolo contrario del trágico de *Hero y Leandro*. Pero final feliz que impone a la vez una superación de la prueba de iniciación, la incorporación a un nuevo estado de vida y anuncia, implícitamente, el reino de lo nuevo sobre lo viejo. El cuento, el romance, la leyenda, la historia de la humanidad en suma, no tienen nada más que volver a empezar. Todo lo contrario del final sin perspectiva de los pobres de Hero y Leandro o en la perspectiva alambicada, en la que yo no creo, de que los amantes se transformen en plantas enlazadas en el aire o en aves que se siguen y persiguen amorosa y bélicamente unidos que cuentan otros romances, o que terminen sus eternos días en un pobre y tardío paraíso. Esta vez sí bajo la faz implacable, perpetua y aburrida de un poder absoluto y eterno.

---

[13] V. Propp, *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1979, p. 47.

[14] J. G. Frazer, *The golden Bough*, Londres, 1911, pp. 1-25.

[15] Cf. J. M. Fraile Gil, *El pelo en Madrid y zona Centro*. En *Revista de Folklore*, nº 73. Valladolid, 1987.

Los nombres propios en el romancero sefardí de Marruecos

Paloma Díaz Mas

El objeto de la presente comunicación no es desarrollar un tema, defender una tesis o plantear una hipótesis. Se trata más bien de una desiderata, de la exposición de un proyecto de investigación que comenzó a interesarme por primera vez en 1984, al que he venido dedicando mi atención -con mayor o menor dedicación, según las temporadas- desde esa fecha hasta hoy y que preveo que acaparará buena parte de mis horas a partir de este momento.

Se trata de abordar -creo que por primera vez de modo sistemático- el estudio de la función que cumplen los nombres propios (topónimos y antropónimos) en el Romancero[1]. Función que cuando inicié el trabajo intuía que no se limitaba a la más evidente (indicar el lugar donde se desarrolla la acción o identificar meramente a los personajes que intervienen en ella), sino que se extendía a otros aspectos mucho más complejos, más allá de la simple función deíctica, en relación con los recursos expresivos del lenguaje romanceril. Esta hipótesis de partida se ha ido viendo confirmada a medida que avanzaba el trabajo.

Naturalmente, lo primero que se imponía antes de iniciarlo era delimitar el corpus al que iba a aplicarse. Deseché, desde luego, por inabarcable, la posibilidad de tratar de amplicarlo a todas las versiones de todos los romances conocidos de todas las tradiciones geográficas, y preferí centrarme en un corpus pequeño, abarcable y que pudiera sevir de

[1] Hay diversos trabajos sobre la aparición de determinados topónimos en el Romancero en general: así, el de Manuel Alvar López "Granada en el Romancero", *El Romancero: Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970, pp. 139-159; y el de Alfredo Hermenegildo, *Burgos en el Romancero y el teatro de los siglos de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1958. Sobre determinados nombres concretos de personajes se han hecho también observaciones en distintos estudios, no monográficos sobre antroponimia: vid. por ejemplo las observaciones sobre el antropónimo *Marquillos* en J. A. Cid, "Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: *El traidor Marquillos*, cuatro siglos de vida latente", *El Romancero hoy: Nuevas fronteras*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979, pp. 281-359.: pp. 285-288. Sin embargo hasta ahora no se ha abordado, que yo sepa, un estudio sistemático de la función de topónimos y antropónimos en el Romancero, y su uso en el lenguaje romancístico como recurso de valor connotativo.

muestra. Elegí las versiones publicadas del Romancero sefardí de Marruecos[2], por varias razones: la primera, que se trataba de una tradición bien conocida por mí, debido a trabajos anteriores, que me habían dado la oportunidad de entrar en contacto tanto con el Romancero sefardí en general como con el marroquí en particular[3]; la segunda, que es una tradición bastante bien explorada y sobre la cual contamos con unos cuantos buenos estudios[4]; y, la tercera, que me parecía un corpus especialmente adecuado para detectar fenómenos que pudieran haberse producido por un cruce de diversas influencias: el hecho de ser una tra-

---

[2] Los romances están incluidos en las publicaciones siguientes: Africano Fernández, *España en Africa y el peligro judío: Apuntes de un testigo desde 1915 a 1918*, Santiago, 1918; M. Alvar, *Cantos de boda judeo-españoles*, Madrid, CSIC, 1971; M. Alvar, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México, Porrúa, 1966 (sólo los texos primarios); M. Alvar, *Textos hispánicos dialectales: Antología histórica*, 2 ts., Madrid, CSIC, 1960: t. II pp. 729-792; O. Anahory Librowicz, *Florilegio de romances sefardíes de la diáspora (Una colección malagueña)*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1980; S. G. Armistead et al., "Antología" en t. III de *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, 3 ts, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978; S. G. Armistead y J. H. Silverman, *En torno al Romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeoespañola)*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1982; M. J. Benardete (col.), *Judeo-Spanish Ballads from New York*. ed. S. G. Armistead y J. H. Silverman, Berkeley-Los Angeles-London, Univ. of California, 1981 [abrev. infra Benardete]; P. Bénichou, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia, 1968 [abrev. infra Bénichou]; J. Benoliel, «Dialecto judeo-hispano-marroquí o Hakitía», *Boletín de la Real Academia Española* XIV (1927), pp. 137-168, 196-234, 357-373 y 566-580; P. Díaz Mas, *Temas y tópicos en la poesía luctuosa sefardí*, Madrid, Univ. Complutense, 1982 [abrev. infra *Tópicos*]; A. de Larrea Palacín *Cancionero judío del Norte de Marruecos: Canciones rituales hispano-judías*, Madrid, CSIC, 1954; A. de Larrea Palacín, *Cancionero judío del Norte de Marruecos: Romances de Tetuán*, 2 ts., Madrid, CSIC, 1952 [abrev. infra Larrea *Romances*]; J. Martínez Ruiz, «Poesía sefardí de carácter tradicional (Alcazarquivir)», *Archivum* XIII (1963), pp. 79-215 [abrev. infra Mz. Ruiz]; Z. Nahón (col.), *Romances judeo-españoles de Tánger*, ed. S. G. Armistead y J. H. Silverman, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1977 [abrev. infra Nahón]; y M. L. Ortega, *Los hebreos en Marruecos*, reimpr. de la 2ª ed., Madrid, 1934. A estas habrá que añadir ahora la recientemente aparecida de Samuel G. Armistead, Joseph H. Silverman e Israel J. Katz, *Folk Literature of the Sephardic Jews* II *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition*: I *Epic Ballads*, Berkeley-Los Angeles-London, Univ. of California, 1986.

[3] Para empezar, con los romances utilizados para endechar, a través de mi tesina de licenciatura *Poesía luctuosa judeoespañola: Clasificación*, Madrid, Univ. Complutense, 1977; y de mi tesis doctoral *Temas y tópicos en la poesía luctuosa sefardí*, Madrid, Univ. Complutense, 1982, donde editaba varias versiones de romances marroquíes, entre otros textos. Las conclusiones referentes al Romancero luctuoso se plasmaron en «Romances sefardíes de endechar», *Actas* de las Jornadas de Estudios Sefardíes de Cáceres de 1980. Cáceres, Univ., 1981, pp. 99-105. Otros trabajos que he realizado sobre el Romancero marroquí han sido: «El romance del *Hermano infame* en Valladolid y en Tetuán», *Revista de Folklore* II. 16 (1982), pp. 107-109; "Los romances tetuaníes del manuscrito de Luna Bennaim", comunicación presentada al III Coloquio Internacional sobre el Romancero (Madrid, diciembre 1982); y "El cuaderno de cantares de Tetuán de Luna Bennaim: Descripción", en prensa para *Sefarad*. En la actualidad preparo la edición con estudio de una selección de romances marroquíes recogidos en Israel por la musicóloga (de la Fonoteca de la Jewish National University Library de Jerusalén) Susana Weich-Shahak. Proyecto también la edición de los más de doscientos textos contenidos en el manuscrito de Luna Bennaim. A esto añádanse los trabajos citados en nota 5.

[4] Además de las colecciones de textos citadas en nota 2, muchas de las cuales llevan importantes estudios (así las de Bénichou, Nahón, Anahory, etc), es fundamental el catálogo de S. G. Armistead *et al.*, *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1978, 3 ts, que constituye un repertorio imprescindible como instrumento de trabajo para el estudio del Romancero sefardí en general.

dición relativamente aislada, pero que en los últimos tiempos (desde la segunda mitad del siglo XIX) ha recibido una intensa influencia peninsular -y, más especialmente, andaluza- la hacía idónea para estudiar el uso de nombres propios en romances conservados en Marruecos desde antiguo con estructuras muy arcaizantes, junto a otros de muy moderna importación peninsular; una cuarta razón fue que, por los motivos antes expuestos, las conclusiones que se sacasen de ese estudio podrían ser más factiblemente extrapolables a otras tradiciones que si contemplaba una que se hubiese desarrollado en condiciones de mayor aislamiento o sometida a influencias extrahispánicas (como es el caso de la sefardí de Oriente).

A. Los topónimos

En una primera fase del trabajo, me centré en el despojo sistemático de todas las versiones publicadas de romances marroquíes, en busca de los topónimos que contenían. Considerando como tales

a) no sólo los nombres de lugar reales (peninsulares o extrapeninsulares: *Madrid, Aragón, Francia, Vélez de la Gomera, etc.*),

b) sino también los nombres de lugares no identificables con una realidad concreta y los topónimos fantásticos (*Burlos, Ciudad de Encina, Alevante*, etc);

c) incluyendo también las expresiones que, sean o no entendidas como topónimos en el contexto, provienen de la deformación, la reinterpretación o la recreación de un topónimo: así, el *veres de una romera* que, por deformación de *Jerez de la Frontera* aparece en versiones de *El cautivo del renegado* (Larrea *Romances* 64, Nahón 17);

«la ciudad de *Orlando*» que, por extensión del nombre del protagonista, aparece en una versión de *El sueño de doña Alda* (Nahón 4); o la madición «Mal haya» que, por deformación del nombre de la ciudad de *Málaga* encontramos en algún texto de *Melchor y Laurencia* (Nahón 18, y similar en Larrea *Romances* 61).

d) Tuve en cuenta, asimismo, los microtopónimos del estilo *Puertas del Perdón, Punta del Carnero*, etc. Pero no los que son tan poco definidos como *Plaza Mayor o Calle nueva.*

Una vez establecido el corpus y fichados los topónimos en sus respectivos contextos, procedí a considerar distintos aspectos posibles para orientar la investigación. Entre ellos

---

[5] Una panorámica general sobre cuestiones de toponimia la presenté en "Topónimos en el Romancero sefardí de Marruecos", comunicación al Second International Congress for the Study of Sephardi and Oriental Jewry, y publicada en las Actas de dicho Congreso: *Misgav Yerushalayim Studies in Jewish Literature*, Jerusalén, Misgav Yerushalayim, 1987, pp. IX-XL. La cuestión de la presencia de determinados topónimos considerada en conexión con la incorporación de un tema a la tradición está ejemplificada en «Madrid en el Romancero sefardí de Marruecos», *Actas* de las Primeras Jornadas sobre Madrid Tradicional, San Sebastián de los Reyes, Univ. Popular, 1985, pp. 11-15. Del uso de algunos topónimos con valor ponderativo es buen ejemplo el caso de *Granada*, que expuse en «La mención de Granada en los romances sefardíes de Marruecos», *Actas* del Congreso Internacional sobre Lengua y Literatura en Epoca de los Reyes Católicos, Madrid, Edi-6 (en prensa). Y el plan de trabajo para el estudio de la antroponimia acabo de presentarlo en «Antropónimos en el Romancero sefardí de Marruecos", comunicación para la Conference on Sephardic Studies organizada por la State University of New York en Binghamton (abril 1987) y en prensa para las *Actas*.

se cuentan los siguientes (algunos de los cuales han dado ya su fruto en alguna publicación)[5]:

1) Aspectos estadísticos: número total de topónimos (61 distintos con 471 ocurrencias en total), número versiones romancísticas con topónimos (298 de un total del corpus de 650), temas romancísticos que presentan topónimos (298 textos, pertenecientes a 95 romances distintos), etc.

2) Origen de los topónimos y su relación con la realidad geográfica:

2.a.) Peninsulares, y su relación con el tipo de romance (épico, fronterizo, morisco, histórico, novelesco o vulgar).

2.b.) Extrapeninsulares, y entre ellos los provinientes de 2.b.1.) romances de tipo histórico, épico, carolingio o novelesco de origen hispánico; 2.b.2) bíblicos; 2.b.3) del entorno geográfico magrebí en que viven los informantes. Consideramos estos dos últimos como sendas categorías aparte porque evidentemente su presencia en romances remite a una realidad más cercana y conocida para los cantores que en el caso de otros, en los bíblicos por cercanía cultural, y en los magrebíes por cercanía geográfica.

2.c) no identificables con una realidad geográfica existente (topónimos imaginarios).

3) Conservación, deformación y reinterpretación de los topónimos, y su posible relación con factores socioculturales de los transmisores y en especial con la cercanía o lejanía (geográfica o mental) con respecto a la realidad referida: es evidente que, como señalábamos antes, determinados nombres de lugar aparecerán conservados con mayor fidelidad con respecto a las versiones antiguas (si las hay) o la realidad geográfica a la que se refieren que otros, y que a ese mantenimiento habrá contribuído el que los cantores los consideren «lugares» cercanos no ya a su entorno físico, sino a su universo mental.

Así, nada tiene de extrañar que la deformación y reinterpretación de topónimos se dé con menor intensidad en los romances bíblicos: por una parte, se refieren a una realidad no me atrevo a decir que geográfica: seguramente simplemente mítica- muy cercana mentalmente para un judío; y por otra, su carácter de textos semisagrados[6] propicia que los cantores sean más cuidadosos en no deformar los nombres propios (sean de lugar o de persona) que integran la historia bíblica. Así encontramos bastante bien conservados nombres hebreos, como en el siguiente texto de *La consagración de Moisés*:

Mosé salió de *Misraim*
huyendo del rey *Parhó*
se fue derecho a *Midiayim*
y se encontró con *Yitró*
.....
Mosé espaciendo el ganado
al monte Horén llegó
(Larrea *Rituales* 87)

[6] En cierto modo, pesa -o pesaba- sobre ellos el mismo tabú que sobre los cuentos que tienen como protagonistas a personajes bíblicos: que contarlos imcompletos o defectuosamente es pecado.

Mientras que en otras ocasiones en que no haya operado una fuerza especial que favoreciese el mantenimiento de un topónimo, éste habrá sido deformado, olvidado, malentendido o reinterpretado, dando lugar a veces a formas por otra parte muy creativas. Buen ejemplo puede ser el tema épico *Por las almenas de Toro*, algunas versiones del cual conservan con fidelidad el nombre del lugar zamorano:

> Por las almenas de *Toro*
> se pasea un doncella,
> blanca, rubia y colorada;
> su cara como una estrella.
> (Larrea *Romances* 214)

mientras que en otras no se ha entendido y la tradición oral ha recurrido a sustituciones no por insensatas menos sugestivas:

> Por las *anjibas del mundo*
> habitaba una doncella.
> (Larrea *Romances* 215)

En *La muerte del príncipe don Juan* el nombre de *Burgos*, seguramente exótico para un judio marroquí, se ha convertido en alguna ocasión en una especie de nombre parlante que no sabemos ya si es entendido como nombre de lugar:

> De *Burlos* partió ese rey,
> de *burlón* a *Salamanca*
> (*Tópicos* 9A)

4) Lo mismo nos proponemos estudiar en relación con la transmisión del romance y su época de incorporación en la tradición marroquí.

No es mi intención extenderme aquí con muchos ejemplos: baste de momento remitir a mi artículo (citado en nota 5) sobre la aparición de *Madrid* en romances marroquíes: de los nueve romances (con veinticinco versiones en total) en los que aparece el topónimo, cuatro son temas vulgares modernos recientemente importados de la península, uno (*Dónde vas Alfonso XII*) es recreación modernísima (y no hay que decir que española) de un tema antiguo, otra ocurrencia sólo se da en una versión vulgata peninsular de un venerable romance (*Rico Franco*) y otros dos (*Diego León y Bernal Francés*) sólo lo presentan en sendas versiones de evidente influencia penisular meridional. Es decir: en todos los casos menos en uno, el nombre de *Madrid* -sin abolengo en el romancero antiguo, pero presente en romances de creación moderna de otras tradiciones- aparece dentro de romances o de versiones romancísticas de muy reciente incorporación a la tradición marroquí.

5) Función de los topónimos en la narración romancística: se trata de analizar qué papel desempeñan los nombres de lugar, considerando su inserción como un recurso expresivo del lenguaje del Romancero.

5.a.) Valor adverbial: lo denominamos así cuando la función del topónimo es meramente indicar el lugar donde tiene lugar la acción, sin más connotaciones.

Caso típico es el del romancero vulgar tardío, que suele abundar en precisiones más o menos geográficas (como abunda en detalles como la edad de los protagonistas, el número de hermanos de una familia, fechas exactas en que se supone que ocurrió un hecho, etc), en un intento de conferir mayor impresión de verismo noticioso a la acción que se narra; como en este texto del *Atentado contra Alfonso XII:*

> Y un día quinze d'enero y en *Madrid* se presentó
> y un joven de quinze años natural de *Moriyón*
> (Mz. Ruiz CXVII)

No olvidemos, por otra parte, que el topónimo viene a tener en la mayoría de los casos un significado equivalente a «allí» (por oposición al «aquí» en que se colocan el narrador y los oyentes), y por lo general para los transmisores no se presenta vinculado a un lugar de la geografía real, sino de una especie de geografía de lo imaginario: *París, Antequera* o *Valencia* no suelen sentirse como remisiones a esos lugares en la realidad -lugares que, por otra parte, el cantor casi siempre desconoce, y más en el caso del cantor sefardí, para el cual la geografía hispánica y europea no son realidades cercanas- sino como lugar tan imaginario como puedan serlo los *Campos de Oliva, Almedina o Almuidare*. De ahí que rara vez se haga distición entre ciudades, países y naciones, y así se nos habla de «la ciudad de *Aragón*», «el reino de *Sevilla*» (en romances que nada tienen de fronterizos), *Francia y París* como dos «ciudades», etc.

5.b) Valor adjetival: usamos ese término cuando el topónimo no sirve tanto para localizar la acción cuanto para añadir un rasgo definitorio a un personaje que protagoniza una acción.

Con frecuencia los personajes -sobre todo cuando carecen de antropónimo propio- nos vienen definidos por un nombre común y un topónimo: así las «tres hermanitas / hijas del rey de *Aragón*» en una versión de *Los malos oficios* (Larrea *Romances* 268); o la caracterización de la hermana de don Bueso como cautiva al decir «no soy mora, caballero, que soy de *Francia* nacida» (Larrea *Romances* 60).

5.c) Valor ponderativo: ha sido esta observación quizás una de las más inesperadas que ha arrojado nuestro estudio: la posibilidad de que un nombre de lugar pueda utilizarse con valor connotativo, para ponderar:

5.c.1) Un objeto o una realidad, indicando que es la mejor de un lugar: el vino con el que agasaja *Juan Lorenzo* a su rey es «el mejor de *Portugal*», los doctores que atienden al moribundo en *La muerte del príncipe don Juan* se suponen los mejores porque son «doctores de toda *España*», la «hija doncella» perdida por *El Alcaide de Alhama* es «la flor de *Granada*», la mora seductora en *Leonisio de Salamanca* autopondera su belleza y su atractivo femenino diciendo:

Bien sabes que soy linda,
tan discreta y tan tirana
que pocas habrán de mí
ni en *Portugal* ni en *España*
(Larrea *romances* 226)

y así podrían ponerse múltiples ejemplos.

5.c.2) Como indicativo de la alta alcurnia de un personaje: es el caso del *Conde Arnaldos* cuando se identifica diciendo «hijo soy del rey de *Francia* / nieto del de *Portugal*» (Bénichou p. 207) con la intención de impedir que lo rapte el marinero; o de la doncella que revela su alta alcurnia al *Caballero burlado* -cuando ya pasó el peligro- identificándose como «hija del rey de *Francia* / nieta del rey de *Castilla*» (Nahón 54 A), etc.

5.c.3) Para poner de relieve el alto valor o precio de una posesión o regalo. Como -por poner un ejemplo- cuando en *La partida del esposo* el marido que va a la guerra enumera los bienes que deja a su mujer

Si no te abondare esto
te daré media ciudad,
te daré ciudad de *Roma*
la flor de la Cristiandad.
(Larrea *Romances* 194)

6) Estudiamos también la aparente especialización de determinados topónimos en usos concretos, para indicar de forma igualmente connotativa:

6.a) Un lugar lejano: un caso especialmente significativo parece ser el de *Francia*, que en diversos romances aparece como sinónimo de un lugar muy lejano, frecuente objeto de un viaje, de una separación o de una partida por cualquier motivo. O, en contextos de partida para la caza o la guerra, destaca la aparición relativamente frecuente de *León o Aragón*. También *Granada* se esgrime a veces como lugar de especial lejanía. Etc.

6.b) Un lugar destacado por su esplendor. En este uso parecen haberse especializado, entre otros topónimos, precisamente dos andaluces: *Sevilla* y *Granada*, ciudades que con frecuencia se mencionan con ese valor ponderativo que señalabámos antes. Por eso, cuando el rey de *Sancho y Urraca* quiere ofrecer un espléndido regalo para contentar a su hermana, le ofrece varias «ciudades» entre las que, en algunas versiones, se encuentra *Sevilla*:

- ¿Si queréis *Francia* o *Sevilla* o *Toledo* o *Aragón*?
(Nahón 2)

Y cuando la madre quiere premiar a Don Bueso por haber rescatado a su propia hermana en *Don Bueso y su hermana*, le promete

- Darte yo, mi hijo, *Sevilla y Granada*
(Benardete 20 b)

6.c) Un lugar maravilloso de connotaciones mágicas, uso en el que destaca asimismo y sobre todo, *Granada*: como si de significar un lugar maravilloso por su esplendor hubiera pasado a ser un lugar de ensueño, donde todo lo sobrenatual tiene cabida. Así lo he señalado en el artículo sobre *Granada* en el Romancero de Marruecos mencionado en nota 5; recordemos ahora como ejemplo el caso de la *Fuente fecundante*:

> - ¿Quién se va a bañar su cuerpo y en la fuente de *Granada*?
> Siete chorros de agua cae
> Cuatro caen de agua dulce y tres de agua salada.
> Mujer que de aquella agua bebe y luego queda preñada.
> (Nahón 29)

7) Y, por último, un aspecto apenas esbozado en nuestros estudios hasta la fecha, y que me propongo abordar, es el papel desempeñado por los topónimos en secuencias claves, de inicios y finales, de la narración romancística. Si aceptamos que toda narración folklórica parte de una situación de carencia o transgresión de un personaje protagonista, y acaba en la restauración o el castigo de ese personaje, nos daremos cuenta de que

7.a) En no pocas ocasiones la carencia inicial se basa en una precisión de lugar, en la que suele intervenir un topónimo. Así

7.a.1) A veces la carencia estriba en la separación del personaje de su entorno habitual (por un simple viaje, por un destierro, por la partida hacia la caza o hacia la guerra), lo cual le deja indefenso ante una agresión exterior. Ejemplo arquetípico es *El caballero burlado* donde es precisamente la salida de la niña de su entono habitual («de *Francia*») para emprender un viaje lo que la pone a merced del presunto seducto.

Pero también sucede en las *Hermanas reina y cautiva*, donde esta última puede ser cautivada precisamente porque se encuentra con el conde Flores en un entorno peligroso, objeto de las razias de la morisma de *Almería*; o de *Catalina*, seducida y abandonada tras haber emprendido un viaje «a la tierra de *Aragón*»; o del *Conde Claros*, obligado a pedigüeñear ante el Emperador porque se encuentra «desterrado de mis tierras, / el reino de *Portugal*» (Nahón 5), etc.

Caso especial sería el del viaje de mal agüero, que aparece en diversos romances, con obligada mención de topónimos; como en *La aparición*:

> Yo me partiera de *Francia*, de *Francia* para *París*
> En meatad de aquel camino, una sombra encontrí
> (Nahón 8)

7.a.2) En otras ocasiones la carencia está motivada por el alejamiento de un protector, como en *La infanticida*, donde el crimen de la madre adúltera puede cometerse gracias a que se aleja el marido, protector del niño delator:

El padre no hizo caso
de lo que el hijo contara;
armara un grande viaje
de *Francia* para *Granada*
(Bénichou p. 250)

Y quizás el más socorrido caso de carencia por ausencia del protector sea el de la mujer que queda sola mientras el marido va a la guerra, situación que en muchos casos se expresa por medio de topónimos.

7.b) En diversos romances encontramos también topónimos en contextos de transgresión.

7.b.1) Se trata, por lo general, de situaciones en que un alejamiento del vigilante que vela por el orden establecido propicia el cumplimineto de esta transgresión. De esa forma sucede en *Blancaniña,* donde es el alejamiento del marido para la caza o la guerra lo que permite que se pueda cometer el adulterio.

7.b.2) Aunque otras veces es el transgresor el que se desplaza para cometer sus fechorías... o la transgresión consiste precisamente en el desplazamiento, como sucede en *La pérdida del rey don Sebastián*, donde los cristianos son castigados con la derrota por haberse atrevido a ir «a *Berbería*» con intención de invadirla y saquearla.

7.c) Del mismo modo, a veces la restauración de un personaje a su anterior estado se plantea por medio de un regreso al entorno protector, y ese entorno se define por el económico y sintético recurso de mencionar topónimos. Tal es el caso de los romances de cautivos en general, cuando tienen final feliz (el regreso del cautivo a su tierra).

De manera especialmente bella está utilizado el recurso del topónimo como indicio de una carencia o una resturación en *Flérida*, donde hasta el último momento la protagonista (y nosotros con ella) duda de si el viaje emprendido la lleva a nuevas desventuras o a un final feliz:

Que no sé dónde me lleva
ni menos donde iría,
si me lleva para *Francia*
o para *Andalucía,*
o para *Inglaterra*
donde yo irme quería.
- Para *Inglaterra*, señora,
donde tú irte querías

(Larrea *Romances* 157)

B. Los antropónimos

Caso distinto, objeto de un estudio aparte, es el de los antroponimos o nombres de persona, cuyo proceso de despojo en el corpus acabo de iniciar, tomando en consideración los de los siguientes tipos:

1) Los de persona que identifican a los actantes de la fábula romancística.

2) Los que puedan aparecer en exordios o invocaciones.

3) Los incluidos en los parlamentos de los personajes, aunque no se refieran a actantes de la fábula.

No se toman en consideración, sin embargo, los nombres propios utilizados en precisiones temporales (como la «Mañanita de *San Juan*», que es inicio tópico de varios romances).

Varios son los puntos que pueden estudiarse con respecto a estos antropónimos. Como esta fase del trabajo está en sus inicios, nos limitamos a señalar ahora los principales puntos que pensamos abordar:

1) Aspectos «estadísticos»:

1.a) presencia y ausencia de nombres propios de persona tanto en temas romancísticos como en versiones concretas de un romance.

1.b) posible vinculación entre el contenido de la narración romancística y la presencia o ausencia de antropónimos: en ese sentido, se observa por ejemplo que en los romances de tema histórico, épico o religioso rara vez faltan antropónimos; lo cual es muy explicable si tenemos en cuenta que, en su orígenes, esos romances tenían por finalidad exaltar los hechos de personajes concretos cuyo nombre importaba mencionar.

2) Los antropónimos de las versiones actuales con respecto a los de versiones antiguas:

2.a) pervivencia de antropónimos originales;

2.b) sustituciones de un antropónimo por otro;

2.c) deformaciones, reinterpretaciones, creación de «nombres parlantes» (del tipo de *Altamares* y *Hablón* por los dos nombres de los protagonistas de *Tamar y Amnón*).

3) Vinculanción entre la presencia o ausencia de antropónimos o su conservación, deformación o reinterpretación y

3.a) los tipos de romances;

3.b) la época de incorporación del romance (o de la versión) a la tradición marroquí.

4) Antropónimos que no son nombres de persona:

4.a) nombres comunes o adjetivos utlizados como nombre propio (ejemplo, el «moro *Galane*», que aparece en versiones de *Moriana y Galván*).

4.b) nombres resultantes de unir un título a un topónimo (del tipo *Conde de Almería, rey de Francia*, etc.).

5) Relación nombre-personaje y posibles funciones de los antropónimos en la narración romancística:

5.a) movilidad e inestabilidad de la antroponimia (varios nombres para un solo personaje, varios personajes con el mismo nombre en un mismo romance, etc.).

5.b) nombres itinerantes y comodines antroponímicos (ejemplo de lo cual pueden ser *Alda, Bueso* o *Blancaniña*, que aparecen como nombre de personaje en diversos romances de muy diferente carácter y origen).

5.c) posible especialización de antropónimos en usos determinados, hecho que en parte deriva de lo considerado en el punto anterior: si determinados nombres se repiten de un romance a otro, y se aplican a personajes que tienen unas características similares, ¿se habrán cargado -como sucedía con los topónimos- algunos antropónimos de valor connotativo, de forma que mencionar un determinado nombre defina en cierto modo el personaje al que se aplica? Nada podemos aventurar hasta que no esté finalizado el estudio en curso.

Estos son algunos de los puntos que quería someter a su consideración. Espero, ahora, observaciones y sugerencias que puedan abrir nuevos caminos o matizar aspectos de este trabajo, sólo en pequeña parte realizado.

El romancero sefardí en Quebec: nuevas exploraciones

Oro Anahory-Librowicz

En el *III Coloquio Internacional sobre el Romancero*, celebrado en Madrid en diciembre de 1982, se presentó una comunicación sobre «La supervivencia del romancero sefardí en Canadá»[1], fruto de una primera encuesta romancística en ese país, llevada a cabo en los primeros meses del año 1982.

La presente ponencia es una continuación lógica de la anterior. Se trata de un informe global sobre una investigación realizada durante el pasado año (junio 1986 - mayo 1987) en Montreal, gracias a una beca del gobierno de Quebec[2]. El objetivo básico era recoger los restos de poesía oral tradicional, que sobreviven en la comunidad sefardí de la provincia de Quebec, concentrada principalmente en la zona urbana de Montreal.

Se dará aquí un bosquejo rápido de los temas recogidos y se destacarán los objetivos de la encuesta y los métodos de análisis que se han utilizado. Por fin, se reproducirá un texto raro de un manuscrito de origen tetuaní.

I. Bosquejo de los temas recogidos y valoración del contenido

La comunidad sefardí hispano-hablante de Montreal, muy reducida -unas 300 personas- es oriunda principalmente del Norte de Marruecos (Tetuán, Tánger, Alcazarquivir, Larache)[3].

En vista de que el patrimonio sefardí, tanto poético como ritual, desparece con inexorable rapidez, no se limita una a la búsqueda de romances sino que se recogen todos los

[1] El artículo está en prensa en *Las Actas del III Coloquio Internacional sobre el Romancero*, que se publicarán en Madrid.

[2] Que conste aquí mi sincero agradecimiento al Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, programa ACSAIR, cuya generosa beca me permitió llevar a cabo este proyecto y participar en el presente coloquio.

[3] Para más destalles sobre la comunidad sefardí hispano-hablante de Montreal y Toronto, véase el artículo citado en n. 1 y Judith R. Cohen, "La vida institucional sefardí en Canadá", *Sefárdica*, Buenos Aires, Año 2, Núm. 3 (ag. 1985), pp. 43-45.

géneros tradicionales que salen al paso, tales los cantares de boda, las canciones para-litúrgicas y las coplas. O sea que, a pesar de que el interés principal sigue siendo el romancero, no se desechan los géneros populares que forman igualmente parte del acervo poético popular de los sefardíes.

Durante el pasado año, se pudieron recoger un centenar de canciones y 86 textos en un manuscrito que proviene de Tetuán y fue escrito alrededor del año 1926[4]. De la cosecha de canciones recogidas por vía oral, no se puede aún dar cùenta cabal, ya que la encuesta no ha finalizado aún. La mayoría son romances, algunos muy estropeados y fragmentarios, otros bien conservados. Los temas no difieren de encuestas anteriores realizadas en otras comunidades sefardíes de origen marroquí radicadas hoy en Israel, España y Venezuela. No se perciben rasgos distintivamente canadienses en el repertorio, que presenta las mismas características que las versiones marroquíes recogidas en los últimos años en los países mencionados más arriba: pervivencia de temas arcaicos junto a la incorporación de versiones peninsulares de fecha relativamente reciente, o sea conservadurismo y modernidad. La emigración de las comunidades sefardíes ha tenido como consecuencia la pérdida del canto tradicional y la deteriorización de las versiones, pero no una modificación profunda de éstas. Este fenómeno se explica fácilmente: Por una parte, el lapso de tiempo pasado en la nueva diáspora es relativamente corto (unos 30 años), luego insuficiente para acarrear cambios notables en un repertorio tradicional; por otra parte, el canto de romances ya no forma parte hoy de la cultura viva de las comunidades sefardíes. De activo y vital, el repertorio de cantes tradicionales se ha transformado en algo pasivo, que vive en la memoria de los informantes, viniendo a constituir lo que los antropólogos llaman en inglés *memory culture*. Esto queda confirmado por los propios informantes, que aseguran no haber cantado espontáneamente romaces durante 20 o 30 años.

El manuscrito, en cambio, está ya inventariado y editado[5]. Se hallan romances popularísimos, tales como *Gerineldo, Diego León, Raquel lastimosa, Landarico, Fray Pedro*

[4] El manuscrito pertenece a Perla Boaknín de Benitah, de 70 años de edad, nacida en Tetuán y residente en Montreal. La señora Benitah me informa que su madre, Luna Benaim de Boaknín, les dictaba las canciones a ella y sus hermanas -de unos 8 a 11 años de edad- que transcribían así la letra en el cuaderno. También añadió que la Sra Benaim tenía otro cuaderno, que se perdió al emigrar la familia de Marruecos. Este dato resulta ser sumamente interesante, ya que efectivamente el Dr Iacob Hassán del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid tiene en su poder un copioso cuaderno de romaces de Luna Benaim, que no es sino la madre de mi informante. Conseguí consultar el manuscrito del CSIC gracias a la amabilidad del Dr Hassán y los textos de ambos cuadernos parecen duplicarse. Un cotejo más detallado permitiría averiguar si las versiones son idénticas o si se observan variaciones notables.

[5] Véase *Cancionero séphardi Québec*, recueilli et édité par Oro Anahory-Librowicz, Presses du Collège du Vieux Montréal, Montréal, 1988.

A continuación va el inventario de los textos del manuscrito, exceptuando 22 canciones cuya coincidencia casi puntual con los romances editados por Manuel Ortega, *Los hebreos en Marruecos*, la ed., Madrid, 1919, revelan una procedencia "dudosa". Entre paréntesis se da el código del texto en *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, S. G. Armistead, con la colaboración de Selma Margaretten, Paloma Montero y Ana Valenciano, CSMP, Madrid, 1978: *Las quejas de Ximena (á-e)* (A3), *El destierro del Cid (á-o)* (A9), *El sueño de doña Alda (á-e)* (B6), *Melisenda insomne (á-e)* (B17), *El nacimiento de Montesinos (á-e)* (B19), *Juan Lorenzo (á)* (C2), *Isabel de Liar (á)* (C3), *El atentado contra Alfonso XII* (polias.) (C21). *El sacrificio de Isaac (á-o)* (E5), *El nacimiento de Moisés* (estróf.) (E8), *La consagración de Moisés (ó)*

y *La consagración de Moisés*, junto a otros rarísimos: *La calumnia de la reina, La condesa traidora, El sueño de doña Alda* y *El juicio de Paris*, del cual se da a conocer aquí la única versión marroquí publicada hasta la fecha. Los romances carolingios de *Melisenda insomne* y *El nacimiento de Montesinos* geminado con *El hijo vengador* se consideran como textos raros tanto como *Flérida*. Difíciles de encontrar son también los romances bíblicos de *El sacrificio de Isaac* y *La entrega de la Ley* y los épicos de *El destierro del Cid* + *Las quejas de Ximena*.

II. Objetivos y métodos de análisis

Recoger canciones y algo más. La investigación llevada a cabo el año pasado (1986-1987) refleja una orientación y unos objetivos algo distintos de los de la encuesta de campo realizada cuatro años antes (1982), en cuanto a lo que una se propone recoger (esto ya quedó dicho más arriba) y en lo que atañe a la metodología utilizada.

La escasez de informantes, su edad avanzada (65 años y más) y la pasividad de su repertorio, en general nunca cantado en Canadá antes del momento de la encuesta, auguran el ocaso de la cultura tradicional sefardí en lengua española. Por eso, nuestro interés actual radica no ya únicamente en la recolección de canciones, sino también en la reconstrución y comprensión del contexto socio-cultural de esta poesía cantada, lo que llaman en inglés el *performance practice*.

Para cumplir este objetivo, se utiliza un cuestionario (siempre usado oralmente y con discreción), que permite establecer el contexto social de la informante, sus relaciones con los cantares que recuerda, el nombre que les da, las ocasiones en que los canta(ba), la fuente de sus conocimientos (familiares, vecinos, discos, cassettes...), su opinión sobre los personajes de ficción de las canciones, la fecha en que ella sitúa los hechos que relata, la veracidad de estos hechos y otros detalles que completan la mera recitación del cantar.

Un punto de vista folclorista. Se pretende orientar así el trabajo hacia la perspectiva más integrada del investigador de folclore, que se interesa igualmente por el contenido de la canción, la música de ésta y el contexto humano en que nace, crece, evoluciona y se transmite la poesía tradicional.

Rina Benmayor asienta bases teóricas muy interesantes para este enfoque[6]. Diego Catalán y Beatriz Mariscal de Rhett estudian el proceso de transmisión oral en relación con los valores ético-culturales, lingüísticos y estéticos del grupo portador de la tradición.

(E12), *La entrega de la Ley* (estrof.), *El juicio de Paris* (í-a) (F4), *El robo de Elena* (á, á-o) (F5), *El hijo vengador (á-e)* (G2), *Don Bueso y su hermana (í-a)* (H3), *Las tres cautivas (í-a)* (H4), *El prisionero (ó-e)* (H18), *La partida del esposo (á)* (I6), *El conde Sol (á)* (I7), *El conde Niño (á)* (J1), *¿Por qué no cantáis, la bella? (é-a)* (J4), *Diego León (á-a)* (J5), *La calumnia de la reina (á-a)* (L6), *Sufrir callando (í-o)* (L7),*La casada arrepentida* (estrof.) (L15), *La adúltera (í-a)* (M4), *Raquel lastimosa (ó)* (M7), *Landarico (á-o)* (M8), *La infanticida (á-a)* (M10), *La condesa traidora (í-o)* (M12), *La fraticida por amor (í-a)* (N4), *La calumnia (á-a)* (N5), *Los soldados forzadores (í-a)* (O6), *Gerineldo (í-o)* (Q1), *Fray Pedro (ó)* (Q7), *La infanta parida (í-a, á-a)* (R3), *La Celestina* (estrof.) (R11), *Flérida (í-a)* (S2), *Requiebros (é-a)* (S8), *El marido disfrazado* (estrof.) (T3), *El caballero burlado (í-a)* (T6), *Santa Irene (á-a)* (U10), *Vos labraré un pendón (ó)* (X3), *El polo (í-a)* (X7).

[6] Véase su artículo "Social Determinants in Poetic Transmission or Wide-Angle Lens for *Romancero* Scholarship", *El Romancero hoy: Historia y comparatismo, bibliografía crítica*, vol. iv, 2º Coloquio internacional sobre el Romancero, Madrid, SMP, 1972, pp. 153-165.

Creo que merece la pena desarrollar a fondo este acercamiento crítico y extenderlo al cancionero sefardí en su totalidad. Esto cumpliría un doble propósito:

1) El de diversificar los métodos de estudio de la poesía popular.

2) El de enfocar el cancionero sefardí como un campo de estudios algo más autónomo de lo que se le ha considerado hasta la hecha. Al analizar el contexto socio-cultural de las canciones, se llegarían a observar rasgos específicamente judíos de esta poesía y no sólo su componente hispánico. Conviene mencionar que Bénichou[7], Benmayor[8] y Armistead y Silverman[9] ya han abierto el terreno a este tipo de enfoque. Al situar el romancero sefardí dentro del contexto cultural y geográfico local -balcánico y marroquí respectivamente- estos eruditos desmitifican la creencia generalizada que el romancero sefardí es una copia fiel del peninsular y una especie de fósil que se habría conservado intacto desde 1492 hasta nuestros días y destacan el carácter multicultural de la poesía sefardí. Por otra parte, se orientan también hacia una perspectiva global del romancero, que emprenden con ejemplaridad gracias a su vasta erudición y su conocimiento profundo de ésta y otras formas de tradiciones narrativas europeas.

El estudio de los temas. Otro aspecto de nuestra investigación que aporta una visión más sintética del romancero y del cancionero es el estudio temático, que hasta ahora ha ocupado poco lugar en la crítica. Dos de los temas centrales que nos ocupan son el amor y la mujer, de amplia difusión en el romancero. Se exploran así la expresión de la sensualidad femenina en sus manifestaciones visuales, verbales y gestuales, la gama variada de sentimientos amorosos y la imagen de la mujer que se perfila en los relatos de damas seductoras[10]. Se estudia la honra femenina en 71 romances de mujeres no-castas (consentidoras, seductoras, adúlteras); virtuosas (sometidas a prueba de fidelidad, engañadas, cautivas, seducidas o violadas) y malmaridadas[11], tratando de analizar el código del honor masculino frente al

---

[7] Véase *El Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia, 1968, pp. 313-328 (sobre el proceso de descristianización del romancero en el ámbito judío).

[8] *Romances judeo-españoles de Oriente: Nueva recolección*, Madrid, SMP, 1979. Véase, en particular, la introducción y elementos dispersos en el comentario a cada romance.

[9] *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*. Con un estudio etnomusicológico de Israel J. Katz. Traducción parcial de Iacob M. Hassán y Selma Margaretten, vol. vii, Madrid, FERS, 1982.

Este libro es fundamental para el conocimiento de las influencias poéticas balcánicas y orientales en el romancero sefardí. El cap. 15 sobre el cantar de bodas *Vivardueña* se destaca como un perfecto ejemplo de estudio con amplitud folclórica. Proporciona datos valiosos sobre el baile ritual antiquísimo que acompaña el cantar, el simbolismo erótico que le dan los sefardíes en las bodas y su inestimable valor como documento histórico que evidencia la actividad agrícola, a menudo desconocida de los judíos españoles en la Edad Media. El cap. 18 analiza de manera magistral los elementos cristianos del romancero sefardí. Los autores describen con erudición y fineza el proceso de descristianización de los romances sefardíes con referencia a factores religiosos e histórico-culturales.

[10] Véase nuestro artículo en prensa: "La sensualidad femenina en el romancero judeo-marroquí", *Actas del I Congreso Internacional sobre lengua y literatura hispánicas de la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*, Madrid.

[11] Véase nuestro artículo en prensa: "La honra femenina en el romancero sefardí", *Homenaje a Erich Von Richthofen*, Madrid.

femenino y los orígenes literarios y culturales de éste[12]. Se estudian igualmente las modalidades expresivas en los cantares de boda sefardíes: lirismo erótico, tonalida poética, ejemplaridad, tono desenfadado, vulgaridad[13]. Así aplicamos un enfoque sintético a textos ampliamente documentados y con estudios monográficos que agotan las posibilidades de estudio dentro del marco crítico que se ha utilizado en los veinte últimos años.

Nos parece que se integra bien esta visión sintética con los trabajos indispensables y ya clásicos de los grandes estudiosos del Romancero, que dejan establecidos el origen y las fuentes de los textos, su entronque con la épica medieval, la existencia de textos afines en las demás ramas del folclore europeo, la transmisión oral de las canciones, las variantes de la época moderna y varios aspectos absolutamente fundamentales para el estudio histórico-literario de la poesía oral. El enfoque analítico y monográfico de cada romance se enriquece con trabajos de índole más global y esto, en cualquier rama del Romancero.

Las nuevas orientaciones críticas elaboradas y ya puestas en práctica con mucho éxito por el equipo del Seminario Menéndez Pidal, bajo la dirección de Diego Catalán, constituyen por supuesto bases metodológicas sumamente importantes para los estudiosos del romancero[14]. El análisis electrónico permite una compilación masiva de datos que proporcionan una base amplia y objetiva para el estudio léxico, estructural y sintáctico del Romancero y para la observación de su proceso de transmisión y variabilidad. Este método encierra una multitud de posibilidades pero requiere una maestría técnica (la computadora) y el manejo de un número muy extenso de versiones, no siempre asequibles a nivel individual. Se revela excelente para un trabajo de equipo y, sin duda alguna, el más acertado para un enfoque que aspira a sacar conclusiones de conjunto sobre la tradición pan-hispánica.

En el caso concreto de nuesto trabajo, se realizó un objetivo básico del marco teórico descrito, que es recobrar y recrear el cancionero sefardí dentro de su contexto generativo, por medio de una producción audio-visual. El conjunto musical GERINELDO que dirijo, especializado en las canciones tradicionales sefardíes, interpretó una producción teatral y musical, escrita por Solly Levy en judeo-español especialmente para el grupo. Se trata de una obra que refleja las costumbres, la lengua y el folclore sefardíes a través del ciclo vital de una familia típica de sefardíes de Marruecos.

La interpretación de la música tradicional presenta riesgos evidentes. El mayor es que, una vez que se le da un ropaje artístico, pueda perder su autenticidad. Considerando que el patrimonio popular sefardí en lengua española se diluye y desaparece velozmente entre otras culturas europeas o norteamericanas, en un medio urbano enemigo de la vida tradicional, la alternativa es el olvido completo. Se pretende entonces tratar de fijar con la mayor fidelidad posible un modo de vida, una lengua y una cultura que forman ya parte del

---

[12] Véase nuestro artículo en prensa "Las mujeres no-castas en el romancero: un caso de honra", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlín.

[13] Véase nuestro artículo: (con Judith Cohen) "Modalidades expresivas en los cantares de boda judeo-españoles", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XLI, 1986, pp. 189-201.

[14] Para la exposición de esta metodología, véase Diego Catalán "Análisis electrónico de la creación poética oral", Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, SMP, 1984, 3 vols. Con la colaboración de J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson.

pasado. *Yahasrá* (que significa en *haketía*[15] ¡Qué tiempos aquellos!) aspira a ser un documental de este tipo. Durante el *Coloquio*, se presentó un fragmento de este programa. En la versión escrita de nuestra comunicación, se sustituye esta secuencia por el texto inédito de *El juicio de Paris*. Se conserva la ortografía del manuscrito, alterando sólo la puntuación.

El juicio de Paris (*í-a*)

(MP 42/CMP F4)

Un rio estaba en las cortes, un rio a las maravillas.
Tresientos molinos tiene, que molen de noche y dia;
los cientos molian clavo, los ciento canela fina;
los cientos molen simientes para mantener la via.
Todos son del conde Paris, Dios guarde su señorio.
Durmiendo estaba el conde Paris, durmiendo en su cama fria,
en su cabesera tiene una huerta muy florida.
Durmiendo soñaba un sueño, no pensando que dormia,
que saliera tres hermana por donde se perderia.
Ya la pared se le pone desnudita y en camisa.
de allí habló la primera; de esta manera desia:
- Paris, si tú me alabare, una jolla te daria.
Darte yo los cien molinos, que molan de noche y dia.-
Y de allí habló la segunda; de esta manera desia:
- Darte yo los cien nabios para tratar por la via;
darte yo anillo de mi dedo, solo una ciudad valia.
El oro no vale nada, la piedra mucho valia.
De allí habló la chiquita; y de esta manera desia:
- Pari, si tu me alabares, eso y mas yo te daria;
darte yo fortuna en arma y dicha en caballeria.
Y Pari, entre los reyes, donde fueres, mejor bibas.-
De allí habló el conde Pari; de esta manera desia:
- Dios guarde a la chiquita, que me parece mas linda.-
como eso ollera las otras, una piedra le volvia.
Y su hermana la infanta, la que de luca y leia,
con la pluma y el tintero à su hermano levantaria.
Mas no durmio el conde Pari en su huerta tan florida.

Transcrito por Luna Benaim de Boaknín.

Marruecos: En el Seminario Menéndez Pidal, se hallan 7 versiones inéditas, 6 recogidas por Manrique de Lara y 1 por Diego Catalán.

Oriente: Attias 5; Coello II (reproducido en *Antología de poetas líricos castellanos*, IX, 402-403), Menéndez Pidal 42.

[15] El dialecto judeo-español de Marruecos.

IV. ROMANCERO ANDALUZ

PONENCIA

El romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales

Pedro M. Piñero
Virtudes Atero

La era moderna en los estudios del romancero de tradición oral se inicia en los primeros decenios del siglo XIX con destacadas aportaciones andaluzas, como todos los historiadores han reconocido. Los primeros informantes con nombre propio, recordados en cualquier panorama de los estudios romancísticos —Curro el Moreno, Pepe Sánchez, El Planeta. . .—, son andaluces. La afición de los románticos, viajeros incansables por los caminos polvorientos y desolados de la Península, nos dejó testimonios de romances que se cantaban en las tierras del Sur. Había comenzado en España, como ustedes saben, la recolección de las primeras muestras del romancero oral, que iba a rescatar, de un estado de silencio, este género tan rico y esplendoroso en otro tiempo. Años después, los pioneros del folklorismo español daban a conocer un buen número de romances recogidos directamente en estas tierras meridionales.

En las primeras colecciones romancísticas que fueron apareciendo en la segunda parte del siglo XIX, en las que tímidamente se mostraban ya algunos textos de la tradición oral, las aportaciones andaluzas estaban igualadas, cuando no las superaban, a las de otras zonas peninsulares. La sorpresa, por cierto mayúscula, de estos primeros y venerables recolectores fue que los textos iniciales, que venían a mostrar que el romancero seguía vivo en la memoria popular, aparecían en las zonas periféricas, de modo más llamativo en Cataluña, Asturias y Andalucía, y no en Castilla, la cuna indiscutible del género. La marcha posterior de la investigación del romancero vino a desmontar la sorpresa y dejar las cosas en su sitio: Castilla reclamaba su lugar en un género que era al principio suyo, como demostraron los múltiples textos recolectados allí desde comienzos del siglo XX.

No cabe duda de que en estos principios demorados a lo largo de todo el Ochocientos. Andalucía tuvo un tratamiento, y unos resultados, similares a los del resto de la Península, con la excepción de la zona catalana que contó con uno de los grandes iniciadores de la investigación moderna: Milá y Fontanals.

Las cosas han sido bien distintas en nuestra centuria. El espectacular empuje de los estudios romancísticos dado por el maestro don Ramón Menéndez Pidal llegó también a estas tierras, pues aquí vinieron, con su orientación, hombres tan prestigiosos como Manrique de Lara, Juan Marqués Merchán, Gloria Giner de los Ríos, J. Tamayo y Francisco, y Aurelio M. Espinosa, entre otros. Fue en ese tiempo cuando apareció la figura de Juan José Niño, uno de los más excepcionales informantes de la era moderna, con el que se tropezó en Sevilla Manrique de Lara. Este gitano suponía el gran eslabón en la cadena de la tradición romancística de la minoría gitana, que se había iniciado con los primeros informantes citados y que se continuaría con Antonio Mairena, José de los Reyes, el Negro, y otros nombres, y que nos darían un repertorio verdaderamente excepcional y sorprendente, como se va a estudiar en una de las áreas de este Coloquio. Pero no es éste el romancero que caracteriza la tradición andaluza, que se alimenta de las modalidades generales de la Península, ni es éste el romancero que corresponde estudiar en este área.

Hasta este momento, las investigaciones en Andalucía progresaban a la par que las de las otras zonas, y los resultados de estas primeras labores del siglo XX, abundantes y ricos en temas y versiones, se conservan, en la mayoría de los casos, en los archivos del Seminario pidaliano, cuando no han ido saliendo formando parte del magno *corpus* del *Romancero Tradicional*. Es a partir de este momento, nos referimos al decenio de 1930, cuando se trunca la línea densa de las recolecciones meridionales y Andalucía comienza a ser sobrepasada por las otras zonas, cuyos textos se van recogiendo en numerosas publicaciones en las que se da a conocer su riqueza romancística. Andalucía entra en una época de letargo y semiolvido, sólo paliado de modo esporádico por trabajos y publicaciones muy parciales, cuya reseña es bien breve y sus logros desiguales. En la década de los cuarenta hay que señalar las exploraciones de Magdalena Rodríguez Mata, depediente del recién creado Instituto Español de Musicología, con sede en Barcelona y dirigido por Higinio Anglés, realizadas en las provincias de Sevilla, Cádiz y Huelva. En 1948 el profesor Diego Catalán llevaba a cabo las primeras pesquisas romancísticas por estas tierras. Textos de uno y otro investigador se han publicado en los tomos correspondientes del *Romancero Tradicional*. Dentro de esta misma década están los trabajos muy constreñidos a enclaves locales de Pedro Pérez Clotet[1] y de Petit Caro[2], plasmados en pequeños volúmenes de exiguo contenido y corta difusión.

Recuerdo especial merece la labor del profesor Manuel Alvar que comienza a finales de este decenio. En efecto, a partir de 1948, Alvar, con un grupo de investigadores malagueños, iniciaba la recolección del romancero de Andalucía oriental, de modo más sistemático y con unos planteamientos metodológicos más rigurosos, trabajo que alargaría durante veinte años. El resultado de este esfuerzo ha visto parcialmente la luz sobre todo en su *Romancero viejo y tradicional* de 1971. Entre sus discípulos, hay que destacar a Juan

---

[1] «Romances de Delgadina y Gerineldo», *Revista del Ateneo de Jerez de la Frontera, 10*, 65 (1933), pp. 72-73: "Canciones: Romances". *Escuelas de España*, 2, 1 (enero 1934) pp. 28-34; y en colaboración con G. Beigbeder: *Romances de la Sierra de Cádiz*. Larache, Sociedad de Estudios históricos jerezanos, 1940.

[2] *Quince romances andaluces*, Sevilla, Librería Hispalense, 1946.

Martínez Ruiz, que a sus estudios sobre el romancero marroquí, sumó el de Güejar Sierra, Granada, aparecido en 1956.

Nada digno de reseñar en las décadas de los cincuenta y los sesenta, y poco más en los años siguientes. En 1972 Dolores de Torres editaba su *Cancionero popular de Jaén*, que reúne algunos temas romancísticos en un *corpus* más amplio de canciones líricas y villancicos. Es una de estas publicaciones propiciadas por el peculiarísimo afán de recogida de la poesía popular que tuvo el sello de la Sección Femenina. Tan pobre es el panorama de estos años, que el historiador meticuloso debe inventariar incluso algunos trabajos de licenciatura todavía inéditos. Entre ellos destaca la tesina de Mª Antonia Vázquez León, *El Romancero de Fernán Núñez* (Córdoba), dirigida por el profesor Francisco López Estrada, leída en Sevilla en 1977. Algunos de sus textos se han incluido también en el *Romancero Tradicional*.

En la relación desalentadora de los trabajos de estos años sobresale la corta estancia de los miembros del Seminario Menéndez Pidal en tierras de la Sierra de Cazorla y Segura, donde encuestaron algunos enclaves de Jaén y Granada. Por las noticias de estos investigadores, los resultados de esta encuesta fueron esperanzadores, pero aún no han sido publicados.

En la década actual sólo han aparecido resultados de esfuerzos aislados: de 1980 es la bella colección malagueña de romances sefardíes de Oro A. Librowicz[3], que se cita aquí sólo para recordar este notable trabajo que, como es obvio, cae fuera del repertorio propio del romancero andaluz. En 1982 José Blas Vega daba a la estampa los corridos o romances andaluces como parte de su libro *Magna Antología del cante flamenco*[4], que es un repertorio, aunque pequeño, lleno de interés en el campo del romancero de los gitanos. Antes de esta fecha, en 1971, Luis Suárez adelantaba algunas de estas versiones como muestra de sus trabajos recolectores en este campo[5]. Ha sido en este decenio también en el que, en diferentes publicaciones, el profesor López Estrada ha ido dando cuenta de sus fondos antequeranos[6].

Mª de Carmen Tizón y Francisco Vegara, miembros ya de nuestro equipo de investigación, colaboraban en el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la provincia de Cádiz*, 1985, con un trabajo donde reseñan en pocas páginas el romancero de la provincia, indicando con sus *incipit* algunos de los temas más extendidos.

Fue en el curso 1982-1983 cuando comenzamos nuestros trabajos y formamos el equipo que ahora componemos. La reflexión crítica de este zigzagueante panorama que hemos expuesto de modo muy sucinto, nos llevó a plantear la investigación sistemática del romancero en Andalucía. Proyecto ambicioso, como ustedes pueden suponer, que nos ha embarcado en una larga labor. Hemos comenzado por la Andalucía occidental, y hasta ahora

---

[3] *Florilegio de romances sefardíes de la diáspara (Una colección malagueña)*, Madrid, CSMP, 1980.

[4] *Los Corridos o romances andaluces*, Madrid. Imp. Hidalgo, 1982.

[5] «Corridos recogidos en 1971 en El Puerto de Santa María», en *Fiesta del cante de los Puertos*, (Cartel). El Puerto de Santa María, Guadalgráficas, 1971.

[6] «El romance de *Tamar* y la canción *La dama y el pastor* en el Cancionero folklórico de Antequera», en *Serta Philológica. Homenaje a Fernando Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 293-301.

se ha cubierto toda la provincia de Cádiz y una buena parte de las de Sevilla y Huelva. De todo esto se dará cuenta pormenorizada en las distintas comunicaciones que van a presentar nuestros compañeros de equipo. Lo que nosotros vamos ahora a exponer aquí está también basado en los trabajos que venimos haciendo.

A la vista de esta situación, y con los datos que tenemos delante después de estos años de recolección y estudio, queremos hacer un análisis y valoración del romancero conservado en Andalucía para, si es posible, indicar sus rasgos caracterizadores frente a los del resto del romancero hispánico.

Nuestro repertorio está formado por romances de muy distinta procedencia. En primer lugar, romances tradicionales, entre los que los hallamos procedentes de la tradición antigua y que fueron publicados en los grandes cancioneros de los Siglos de Oro (*La aparición, Alba Niña, Las señas del esposo*), o que circularon en esos años en forma de pliegos sueltos (*Gerineldo, La dama y el pastor*); otros, sin duda también viejos, que no fueron recogidos en las colecciones de esta época por diversas razones (*Blancaflor y Filomena*). Contamos con otro grupo, también muy antiguo, pero que no fue publicado, aunque de alguna manera ha dejado huellas de su existencia en los siglos XVI y XVII (*Me casó mi madre*).

Junto a esta primera clase de romances encontramos otros vulgares, narraciones tardías que han aportado nuevos temas y asuntos; los más de ellos proceden de los modernos pliegos de cordel que se han adaptado a los moldes tradicionales, simplificando la historia originaria y utilizando los recursos estilísticos propios del género romancístico tradicional, incluso algunos proceden de poemas de un autor concreto (*Lux Aeterna*).

Abundan, por otro lado, los romances de ciego con los qué el encuestador se encuentra con suma frecuencia por los pueblos andaluces. Este abundante grupo de textos, memorizados invariablemente por los transmisores, no serán atendidos por nosotros, como es obvio, por tratarse de poemas cerrados y por tanto no susceptibles a los cambios y a la recreación de la colectividad, y por mostrar, además, un lenguaje, una estructura y una ideología muy diferentes a las tradicionales[7]. Sólo, pues, vamos a considerar aquí los otros dos grupos de romances que sí se configuran como poesía abierta, utilizando la terminología de D. Catalán, sujeta por tanto a las dos fuerzas que rigen la transmisión tradicional: la conservación y la innovación, con capacidad de adaptarse al tiempo y al ambiente en que se reproducen y se recrean.

En realidad esta variada procedencia no es en modo alguno una peculiaridad del romancero andaluz, ya que la misma se registra en los repertorios romancísticos de cualquier comunidad hispánica.

Se confirma, como ya Menéndez Pelayo apuntaba en el S. XIX[8], la ausencia de temas épico-históricos contemporáneos (*Mariana Pineda, Prim, Guerra de Marruecos*, etc.). Lo

---

[7] Vid. estas ideas en Diego Catalán, «El Romancero hoy», *Boletín de la Fundación March*, 133, (1983), pp. 3-14, la referencia concreta en pp. 10-11.

[8] «Apéndice y Suplemento a la *Primavera y Flor de Romances* de Wolf y Hofmann», en *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. IX, XXV de la Ed. Nac. de las *Obras Completas* de Menéndez Pelayo, Santander, 1945, página 274.

que le interesa a los andaluces, en lo que atañe a la fábula, son los temas novelescos, cuyas historias intemporales ofrecen un código de actuación y unas actitudes ante determinadas situaciones, con comportamientos paradigmáticos que se sancionan dentro de una moral popular: historias de adulterio, incestos, violaciones, abandono de la parturienta, soledad de la joven casada, comportamientos ante la variedad de casos amorosos, etc., temas todos, por lo demás, llenos de motivos folklóricos universales. En este sentido, hacemos omisión consciente de los residuos épico-históricos antiguos conservados en algunos repertorios de transmisores gitanos andaluces, que como ya se ha dicho anteriormente, no los consideramos dentro del romancero propio de Andalucía, y que, por otro lado, tendrán su tratamiento en otra sesión de este Congreso.

Frente a la carencia de estos temas históricos antiguos, el romancero que se canta en Andalucía es bien rico en asuntos religiosos, sobre todo referentes a la Navidad. Es precisamente en la Navidad— y esto lo decimos como un dato más que puede ser caracterizador de la función y de las formas de conservación de la tradición romancística en Andalucía- cuando el romance surge espontáneo entre los cantes propios de la fecha. Efectivamente, en algunos enclaves gaditanos (Arcos, Jerez, Bornos, Medina Sidonia, etc.), al llegar estas fiestas, pequeños grupos de vecinos se reúnen alrededor de una buena lumbre, en un patio de una casa o en una plazuela del barrio, para cantar sus canciones acompañados con la música de instrumentos rudimentarios y caseros. Son las zambombas. Es entonces cuando entre villancicos y coplas surgen tonadas y romances que, desde el punto de vista temático, en muchos casos no tienen nada que ver con la Navidad. Junto a una *Dama y el pastor* se oye un *Mozo arriero*, junto a *La bastarda y el segador* se escucha *La adúltera del cebollero*. En este rico y variado repertorio navideño, sobre todo en los coros de predominio femenino, es muy frecuente que se canten algunos temas vulgares o historietas erótico-festivas; las mujeres vocean estos romances con fruición no disimulada. En estos momentos, alejados como están de los hombres, el canto es una diversión relajada. Entre ellas el romancero forma parte del amplio *corpus* de canciones que llena su largo ocio en los anochereces apacibles de estos pueblos del sur.

Estando San Pedro sentaíto al sol,
en calzones blancos y afuera el cordón,
la madre 'badesa que lo recoció:
-¿Qué haces, San Pedro, sentaíto al sol
con calzones blancos y afuera el cordón?[9]

En ciertos enclaves de la zona atlántica gaditana, de modo especial en los puntos almadrabeños (Conil, Barbate, Zahara de los Atunes, Bolonia, etc.) no era extraño oír, no hace mucho tiempo, un *Gerineldo* con ritmo de saloma o una *Loba parda* con la melodía de cantiña o talla: aquí el romance ayudaba a aligerar las faenas del mar. Son costumbres

[9] Versión cantada por Remedios Perdigones, de 62 años, en Arcos de la Frontera (Cádiz) en enero de 1983. Recolectada y publicada por nosotros en *Romancerillo de Arcos de la Frontera*, Cádiz, Fundación Machado-Diputación Provincial de Cádiz, 1986, p. 124.

ya extinguidas sobre las que nos hablarán dos miembros de nuestro equipo que son naturales de aquella zona.

Por todo lo expuesto, se constata que, a pesar de la notable ausencia de romances épico-históricos antiguos, el repertorio andaluz es tan rico y variado como el de la mayor parte de las otras regiones peninsulares.

Pero no es precisamente en los temas en lo que este romancero andaluz se muestra original, la peculiaridad se halla más bien en la forma en que éstos se actualizan. Efectivamente, como dijo en su día don Ramón Menéndez Pidal[10], las versiones andaluzas se presentan, hoy como entonces, más innovadoras, más alejadas de sus orginales primeros que las norteñas. De los muchos ejemplos que podrían citarse, ya que esta caracterítica es la más definidora del romancero andaluz, hemos escogido nuestra versión de *La bella en misa*, oída en Barbate (Cádiz) por nuestra compañera Soledad Bonet en 1985, y que, aparte de otras consideraciones que de su lectura puedan hacerse, nos interesa en este momento sólo para verificar de qué manera y hasta qué punto los textos andaluces se han alejado de los originarios; por otro lado, lo presentamos aquí por tratarse de un tema raro en el repertorio meridional.

Juanillo vente a mi tierra
y verás las calles sembradas de huevos, de bizcotelas.
Las paredes son de azúcar y las tejas de turrón;
donde van las mujeres a misa y también van al sermón.
También va doña María, mujer del corregidor;
lleva sus zapatos blancos y su chapín de color.
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 «Dominu ubisco»: -¡Malhaya sea el amor,
que por una blanca pierna todo esto sucedió![11]

Las más de las veces estas formas innovadoras conllevan la simplificación de los textos, simplificación que es, sin duda, otro de los rasgos más definidores de la peculiaridad romancística de Andalucía. Lo frecuente es encontrar en la zona los temas muy reducidos, en los que las secuencias de la intriga son estrictamente las necesarias para la comprensión de la fábula; se seleccionan motivos y situaciones, y se comprimen en grado extremo los diálogos, de modo que la pormenorización de algunas escenas, que conforman las más

[10] *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 402-403. Todas las referencias siguientes a Menéndez Pidal se refieren a esta obra, concretamente a las pp. 391-403.

[11] Publicado por Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, *Romancero andaluz de tradición oral*, Sevilla, Ed. Andaluzas Unidas, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 53, 1986, p. 211.

largas versiones norteñas, se considera superflua en la tradición del sur. Esta simplificación se da en distintos grados y produce en nuestros textos unas consecuencias que perfilan con mayor nitidez las peculiaridades de este romancero. A nuestro modo de ver, éstas son las más destacadas:

1ª. La reducción condensa el poema y despoja a sus secuencias de referencias circunstanciales que retarden el desarrollo de la fábula, presentando una historia atemporal en la que se ha perdido el carácter localista, o ha pasado a muy segundo plano, para resaltar lo arquetípico, con lo que se potencia una más larga vida del romance y una mayor eficacia de sus mensajes. Esto se demuestra con claridad en varias versiones de *La Serrana de la Vera* recogidas en Tarifa. De ellas, escogemos ésta grabada por Carmen Tizón y Francisco Vegara en 1981:

Allá en Barranca la Olla, orillita de Pacencia,
se pasea una serrana alta, rubia, muy morena,
con su escopetita al hombro guardando la suya cueva.
Vio de venir a un galán alto, rubio como ella;
lo ha agarrado de la mano, lo lleva a la suya cueva.
-¿Para qué son tantas cruces, tantos montones de piedra?
-Nueve hombres he matado dentro de la mía cueva;
contigo ha de ser lo mismo si tu amor no me contempla.
Aviaron de cenar
tres perdices y un conejo y otras cosillas más buenas.
Cuando la pilló dormida, el galán cogió la puerta.
En el pueblo más cercano ha dado parte de ella:
cuatro miembros de justicia vienen a reconocerla;
el galán iba delante abriendo campo y verea.
La vio subida en un pino peinándose las melenas,
se echó el trabuco a la cara y un trabucazo le pega.
De la cintura pa arriba de persona humana era,
de la cintura pa abajo era estatura de yegua[12].

La reducción opera aquí como un mecanismo esencializador de la historia, consiguiendo, a nuestro entender, un texto de grandes logros literarios. En primer lugar, su reducción ha conducido a una condensación de los recursos poéticos utilizados: la rápida enumeración, con precisas pinceladas, en las descripciones de los personajes impresionan más fuertemente al lector; la imagen de la serrana subida en el pino, con los cabellos al viento, que opera como un fotograma de película impresionista, además de la condensación simbólica que supone, deja grabada la figura de la seductora en la memoria del receptor con gran eficacia poética; la terminación de esta versión, con dos versos formulaicos organizados de modo paralelístico, con correlación y antítesis, confirman, del mismo modo, la altura poética de este texto.

Este ritmo acelerado en que se cuenta la historia hace que las secuencias prescindan de todo aquello que se considera superfluo y circunstanciado. El texto sólo dice lo esencial

[12] *Ibid*, p. 111.

pero de modo condensado. Los diálogos que se encuentran en otras versiones peninsulares se reducen aquí a una sola pregunta en la que se vuelca toda la sorpresa y espanto del caballero, y si este brevísimo diálogo no ha desaparecido también de nuestro texto es precisamente porque en la transmisión andaluza se considera motivo fundamental de la fábula, anunciador de la maldad sin límites de la serrana.

El poema así reducido y condensado no ha conservado el más mínimo residuo de una historia no ya local, sino ni siquiera temporal. Lo que nuestra versión, como las varias que poseemos del mismo tema, ofrece es la presentación de un arquetipo, en este caso actuando dentro de una historia de origen mítico, y como tal atemporal y universal. Es una historia en la que la mujer seductora atrapa con su amor a los hombres a los que sacrifica después de gozarlos[13].

El mismo resultado se consigue en este otro texto de *La infanticida* documentado en Torre Alháquime, también de Cádiz, en 1982.

Esto era un pobre manchego casado con una dama;
la dama tenía un hijo que todo lo declaraba.
El padre ha echado un viaje a vender paños de lana.
Mientras el padre venía, la madre lo degollaba.
La carne la echó en adobo y los huesos los salaba;
con la asadura del niño hizo una gran cazolada.
-Siéntate, marido, y come que el niño en la escuela anda,
como es chiquito y pequeño en todas partes se halla.
Al proba(r) el primer bocado la carne en el plato habla:
-Detente, padre, y no comas, que comes de tus entrañas,
que esa mujer que tú tienes es menester degollarla.
El demonio es tan astuto, detrás de la puerta estaba,
la ha agarrado por los pelos, la ha arrastrado por la sala.

En este caso también el poema resalta lo fundamental de la historia y se despreocupa de la mayor parte de los elementos que en las versiones peninsulares, por lo común, exornan las escenas, llegando incluso a prescindir de algunas de ellas. Todos ustedes recordarán el desarrollo completo de la fábula que queda esquematizada en la siguiente forma:

1. Localización de los hechos.
2. Presentación de los personajes.
3. El niño descubre al padre el adulterio que su madre comete con un alférez. El padre no le hace caso.
4. El marido marcha de viaje. La madre mata al niño y guisa su carne.
5. Regresa el marido y pregunta por su hijo, la mujer justifica su ausencia. El padre se sienta a comer.
6. En el momento de empezar a comer, la voz del niño pide al padre que no coma de su propia carne, acusando a la madre del horrible crimen.

[13] Vid. Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, «El romance de *La Serrana de la Vera*. La pervivencia de un mito en la tradición del sur», en *Homenaje a Francisco López Estrada* (en prensa).

7. Castigo de la infanticida.

Como se puede comprobar, el texto andaluz ha aligerado notablemente el romance. Y toda la historia del adulterio, que es la razón del monstruoso crimen y posterior castigo de la infanticida, ha quedado poéticamente reducida en el hemistiquio: «que todo lo declaraba». Es evidente que el pueblo andaluz, como la informante nos confesaba, sabe qué es lo que el niño declaraba a su padre[14].

A este mismo resultado del proceso reductor se llega en otros muchos textos andaluces que podríamos haber citado como ejemplo: *La bastarda y el segador, Marinero al agua, La Samaritana, La pastora y la Virgen, Jesucristo y el incrédulo*, etc.

2ª. En el repertorio andaluz abundan de modo llamativo los romances utilizados como canción de corro o juego de niños. En estos textos se produce lo que Jesús Antonio Cid llama la «ritualizacion» del género, «esto es, cuando la actualización de la balada se debe a un rasgo secundario e irrelevante desde el punto de vista del contenido»[15], de modo que a los niños lo que les importa no es la fábula del romance sino el largo estribillo con que se canta que marca un ritmo propicio para el corro o para el juego, por lo que no debe extrañar oír cantar a los niños romances de historias escabrosas, que desde luego ellos no entienden. Este romancero es común a toda la comunidad hispánica; es evidente que en todo el mundo existen romances empleados como canciones infantiles, pero lo que aquí queremos resaltar, como decimos, es la abundancia de textos que nos han aparecido con esta función en nuestras encuestas: ¿Puede pensarse que esta abundancia sea consecuencia del gusto reductor del romancero meridional?. No podemos afirmarlo, sólo queremos dejar aquí constancia de este hecho que la crítica posterior, con más datos, podrá explicar, pues efectivamente no hay encuesta en la que no hayamos recogido numerosas versiones infantiles —*La viudita del Conde Laurel, Don Gato, Me casó mi madre, La doncella guerrera, Mambrú, Santa Catalina*, etc.— que conviven con las versiones de los mismos en sus formas habituales.

3ª. Esta reducción conduce a una uniformidad de versiones en Andalucía configurando un úñico tipo de la mayoría de los temas, ya que los textos más reducidos y despojados de lo accesorio dificultan la creación de variantes significativas, al tiempo que resisten mejor el paso de los tiempos. Mientras que en el norte, como bien señaló Pidal, el exorno, el detallismo y lo circunstanciado de los textos hacen posible la convivencia simultánea de versiones bien distintas de un mismo tema.

Algunos de estos temas tipo andaluces han alcanzado tal popularidad que han configurado las versiones vulgatas de esos romances, rebasando las fronteras meridionales y extendiéndose con pujanza por regiones del centro y norte de España, e incluso fuera de la

---

[14] Vid. Virtudes Atero, «Dos nuevas versiones de *La infanticida* recogidas en la Sierra de Cádiz». *Archivo Hispalense*, 212 (1987), pp. 161-180.

[15] «Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: El traidor Marquillos, cuatro siglos de vida latente», en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras, 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis*, Eds. Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán y Samuel G. Armistead, Madrid, CSMP-University California-Gredos, 1979, pp. 281-359; la cita en p. 328.

península. Refieriéndose a estas versiones vulgatas dice Diego Catalán: «que, apoyados generalmente en una melodía invariable, esos tipos de moda llegan a ser cantados en todas partes con una extraordinaria fijeza textual». «Estas vulgatas -continúa diciendo el profesor Catalán- muchas veces han tenido en el pasado un área de difusión regional propia, desde la cual han iniciado su expansión supraregional»[16]. Para nosotros, como decimos, en la mayoría de los casos estas vulgatas han tenido su origen en los tipos andaluces. Que esto parece ser así, se confirma en el hecho de que un buen número de los romances andaluces sólo se mantienen en lo que hoy se considera la versión vulgata del tema, lo que no quiere decir que no se encuentren en Andalucía temas en dos realizaciones diferentes, la vulgata y otra más conservadora, de raíces regionales más marcadas. Esta convivencia de las dos formas de actualizarse un tema en la zona la hemos documentado en muchos romances; sirva como ejemplo estas dos versiones de *La doncella guerrera*, ambas recogidas en la provincia de Cádiz.

Versión vulgata de Padro del Rey, grabada en 1982:

En Sevilla, un sevillano siete hijas mandó Dios,
y tuvo tan mala suerte que ninguna fue varón.
La más pequeña de ellas le tiró la inclinación:
-A servir al rey me voy vestidita de varón.-
Y su padre le contesta: -Chiquilla, ¿qué vas a hacer
con esa rama de pelo que te van a conocer?
-Padre, si lo tengo largo, yo me lo recortaré.-
Recorrí toda la España y nadie me conoció
y un día montá a caballo, la espada se me cayó.
-Maldita sea la espada y maldita sea yo.-
Y el rey que estaba delante que de mí se enamoró.
Me quitaron la guerrera, me quitaro (n) el pantalón,
en vez de dejarme en camisa, me dejaro (n) en camisón[17].

Versión regional más conservadora de Ubrique, recogida en 1980:

En Sevilla, un sevillano siete hijas le dio Dios,
y tuvo la mala suerte que ninguna fue varón.
Y a una de las más chicas le tiró la inclinación,
que se quería i (r) a la guerra vestidita de varón.
Y su madre le decía: -Carlota, ¿qué vas a hacer
con ese cutis tan fino, que te van a conocer?
-Madre, si lo tengo fino, madre, déjemelo usted,
con un rayito de sol, madre, me lo quemaré.-
Y su madre le decía: -Carlota, ¿qué vas a hacer
con ese pelo tan largo, que te van a conocer?

[16] *Catálogo General del Romancero pan-hispánico. Teoría General*, 1, Madrid, SMP, 1984, pp. 205-206.

[17] Publicada por Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, *Romancero andaluz de tradición oral*, ob. cit. p. 200.

-Madre, si lo tengo largo madre, córtamelo usted,
que con el pelo cortado un varón pareceré.-
Llamaron al peluquero y el pelo se lo cortó,
y con el pelo cortado ya parecía varón.
Y su madre le decía: -Carlota, ¿que vás a hacer
con ese pecho tan alto, que te van a conocer?
-Madre, si lo tengo alto, madre, déjamelo usted,
dentro de mi corazón, madre, me lo meteré.-
Un día montá a caballo la espada se le cayó,
y en vez de decir: -Pecador.- Dijo: -Pecadora yo.-
Y el hijo de la princesa se está muriendo de amor
que el caballero don Carlos es hembra que no es varón.
-Convídalo tú, hijo mío, a comer contigo un día,
y si acaso mujer fuera, en bajo se sentaría.
-Los tres caballeros, madre, se han sentado en lo más bajo,
y el caballero don Carlos ha buscado lo más alto.
Y el hijo de la princesa se está muriendo de amor
que el caballero don Carlos es hembra que no es varón.
-Convídalo tú, hijo mio, a cazar contigo un día,
y si acaso mujer fuera, arma de fuego no haría.
-Los tres caballeros, madre, ninguno ha matado nada,
y el caballero don Carlos to lo que se presentaba.-
Y el hijo de la princesa se está muriendo de amor
que el caballero don Carlos es hembra que no es varón.
-Convídalo tú, hijo mío, a bañar contigo un día
y si acaso mujer fuera, desnudarse no querría.
-Los tres caballeros, madre, ya se estaban desnudando,
y el caballero don Carlos se ha arrodillado llorando.-
Y el hijo de la princesa se está muriendo de amor
que el caballero don Carlos en sus brazos se rindió.

4ª. Había formulado también Pidal que las formas muy simplificadas y, a veces, esquemáticas que se daban aquí en el Sur habían originado versiones de bastante menor calidad poética que las que habitualmente se encuentran en el Norte. El hizo constar que esto se originaba no sólo por la reducción del poema sino además por su alejamiento de las formas primeras, por su modernidad. La verdad es que después de tantas versiones como llevamos recogidas en nuestras encuestas, aparecen ejemplos de textos en los que la reducción y la modernidad han producido evidentes degradaciones vulgarizadoras. Esto está claro en la versión vulgata de *La doncella guerrera* antes leída o en ésta de *El Prisionero* recogida en Puebla de Guzmán (Huelva) en 1984:

Preso en la cárcel estoy, siento la rueda de un coche,
ya no sé cuándo es de día, para mí siempre es de noche;
tan sólo había un pajarito que habitaba en esta torre,
cuando de día me canta, cuando de noche se esconde,

-Pajarito, tú que vuelas por lo alto de la audencia,
dime si has oído leer, papeles de mi sentencia,
y si las oído leer dímelo sin atención
que yo quiero salir de esta maldita traición.
Cuando salga de la cárcel, que bien prontito ha de ser,
la boquita de mi chacho, la boquita besaré,
la boquita besaré, la boquita he de besar,
en pensar que estoy presa en la cárcel provincial[18].

Como vemos, el viejo romance ha sido alargado con una historia del mismo tema carcelario.

Pero junto a esta familia de versiones degradadas, en la tradición andaluza hemos encontrado otra del mismo tema que conserva, aunque también modernizada, su alto valor poético. Sirva de muestra este texto de Espera, recolectado por Antonio José Pérez Castellano:

Allá por el mes de mayo cuando las recias calores,
cuando los toritos bravos, los caballos corredores;
cuando los enamorados le regalan sus amores.
Unos le regalan lirios, otros le regalan flores,
y yo por triste de mí metida en estas prisiones
sin saber cuándo es de día y menos cuándo es de noche,
sólo por un pajarito que está encima de la torre.
Una era la calandria y el otro, el ruiseñor,
y la otra, la tortolita que anda de terrón en terrón
recogiendo la semilla que derrama el labrador.

Lo que viene a demostrar que la modernización de los textos no conlleva necesariamente su degradación.

5ª. Según nuestros datos, el proceso reductor y la modernización de los textos produce, en otros casos, lo inverso: un aumento de la calidad poética. Para verificar lo que decimos, hemos escogido dos ejemplos. En el primero, que es una versión de uno de los temas más extendidos por Andalucía, *Tamar*, lo que ha sucedido es que este texto, siguiendo la tendencia del fragmentarismo de nuestro romancero, suspende la historia en su momento climático, y el relato siempre desagradable del incesto queda sólo insinuado por medio de una poética imagen metafórica, al tiempo que la fábula así inacabada abre al oyente variadísimas posibilidades de conclusión, consiguiéndose un alto valor lírico. Los informantes daban por acabada la historia.

El rey moro tenía un hijo que Tarquino se llamaba,
dijo que quería ser novio de su propia hermana;
viendo que no podía ser, cayó malito en la cama
con unas calenturitas que le traspasan el alma.

[18] *Ibid*, p. 60.

Su padre ha subido a verlo un domingo de mañana:
-¿Qué tienes, hijo Tarquino, que tienes, hijo del alma?
-Tengo unas calenturias que me traspasan el alma.
-¿Quieres que te mate un ave de esas que vuelan por casa?
-Sí, padre mío, que quiero, que me lo traiga mi hermana.-
Como era en el verano subió en enagüitas blancas.
-Hermano mío, Tarquino, hermano mío del alma,
toma esta taza de caldo que el rey padre te la manda.
La cogió por el cabello, la tiró sobre la cama,
con una cintita verde los ojitos le vendaba,
con una cintita blanca la boquita le tapaba[19].

En el segundo caso, el proceso reductor llevado a sus últimas consecuencias sitúa el texto, a nuestro entender, en las mismas fronteras entre el romance y la canción lírica.

Tras, tras, que a la puerta llaman, tras, tras, yo no puedo abrir.
Tras, tras, si será la muerte, tras, tras, que vendrá por mí.
Al subir las escaleras una negra sombra vi;
me cogieron de la mano, me apagaron el candil,
Mientras más me retiraba, más se acercaba hacia mí;
me cogieron de la mano, me llevaron al jardín,
-¡Ay, Dios mío de mi alma! ¿qué es lo que me pasa a mí?
Tuve sábanas de rosa y almohada de jazmín[20].

Este texto arcense lo hemos considerado como una versión del romance de *Bernal Francés*, pero versión sumamente peculiar que se sitúa, como adelantábamos arriba, en las fronteras del género romancístico -y por tanto narrativo- y el género lírico. Su carácter lírico queda reforzado por varias razones incuestionables: su extremada reducción ha dejado la fábula con los mínimos soportes narrativos, hasta el punto que se hace difícil su conexión con el tema original, conexión imposible de todo punto para quien no conozca dicho tema. Esta ausencia casi completa de lo anecdótico-narrativo de nuestro texto y la reducción que en él se da a un solo personaje garantizan su tono poético, que se ve afianzado por la reconducción del significado del romance al terreno de lo misterioso. La presencia de la «negra sombra», motivo procedente del romance de *La aparición*, que temáticamente está bien cerca de la lectura que hacemos del texto arcense, significa el encuentro del hombre con la muerte o lo desconocido; el halo de lo indefinido que recorre el poema; la narración en primera persona: el desahogo lírico de algunos de sus versos, que rompe el débil hilo narrativo, y la ambigüedad del desenlace de la insondable historia son elementos que coadyuvan a resaltar el tono altamente lírico de esta versión del *Bernal Francés*. A todo esto

[19] Versión cantada por José Mª Capote y Josefa Benot en septiembre de 1982 en Arcos de la Frontera. Recogida y publicada por nosotros en *Romancerillo de Arcos*, ob. cit. p., 43.

[20] Cantado por los mismos informantes, en la misma fecha. Publicada en ibid. p. 68. Sobre esta versión véase nuestro estudio «Bernal Francés: un tema renacentista en la tradición moderna arcense», que aparecerá en el *Homenaje al profesor Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1989.

hay que añadir los aditamentos líricos formales: el comienzo anafórico onomatopéyico y el estribillo con que se canta *-di, diana, / di, diana, di-*, estribillo que implica una determinada melodía y configuración musical del poema, que tiene, además, una clara distribución en cuartetas octosilábicas.

Así las cosas, el texto recogido en Arcos de la Frontera se nos muestra como un excelente ejemplo de hasta qué punto la reducción, llevada a su extremo, conduce el romance al terreno de la canción lírica, al tiempo que ejemplifica también cómo la tendencia transmisora de la selección -por los caminos de la reducción, simplificación, de la eliminación y de la creación- llega a configurar un poema nuevo, completamente distinto del original del que procede.

No se nos escapa que este ejemplo, en la forma en que aquí se presenta, es un caso extremo y desde luego no muy frecuente en el modo de actualizarse un romance en Andalucía, pero es una buena muestra de esta tendencia reductora que llega a sus últimas consecuencias y que evidentemente supone un logro poético señalado, con lo que venimos a demostrar que la reducción no siempre, ni mucho menos, conduce a un proceso empobrecedor, desde el punto de vista poético, del romancero.

Quizá, y sin quizá, este proceso y sus resultados haya que relacionarlo con la esplendorosa lírica de raíz popular de la literatura de todos los tiempos en el Sur. Desde las jarchas hasta el villancico y la canción renacentista, desde el poema del neopopularismo de los poetas andaluces del siglo XX hasta la canción flamenca, sin olvidar la lírica popular que hoy pone freno al desarrollo del romancero en numerosos lugares de Andalucía, este pueblo viene demostrando una marcada tendencia a las formas poéticas reducidas, a los textos líricos comprimidos y esencializados en los que, con sólo un mínimo apoyo argumental, y a veces ni eso, construye su canción.

Anda y no presumas más:
Si t'has e tirá ar poso
¿Pa qué miras er brocá?

Dile á tu mare que caye:
que te tengo tapaita
una fartita mu grande[21]

Un pueblo acostumbrado a esta esencia metafórica, que elabora sus canciones con cuatro sustantivos preñados de significación lírica y de simbolismo quintaesenciadores, no es extraño que tienda a descargar la narración romancística de anécdota y de detallismos que lo único que hacen es embotar la flecha de su imaginación.

No hemos pretendido, como ustedes fácilmente han podido comprobar, presentarles un análisis pormenorizado cuyos resultados sirvan para caracterizar hasta, sus últimas consecuencias, el romancero que se canta en Andalucía. Hemos intentado sólo dar cuenta,

[21] Antonio Machado y Alvarez, *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo*, Sevilla. Imp. y Lit. de El Porvenir, 1881, copla17, p. 5 y copla 96, p. 18.

en primer lugar de la situación de los estudios romancísticos de esta zona del Sur, y en segundo lugar hacer una exposición de aquellos rasgos que nos han parecido más peculiares del repertorio de aquí: la modernización y la reducción, que enlaza nuestro romancero con el más vasto campo de la lírica tradicional en Andalucía. A las notas que en otro tiempo señaló, desde luego por otro camino, el profesor Alvar en una jornada de Coloquios anteriores[22], y sin prescindir de ellas, sumamos ahora nuestra aportación que, como ustedes pueden suponer y dada la situación en que todavía se encuentra la investigación que estamos llevando a cabo, la consideramos aún parcial.

[22] «Una recogida de romances en Andalucía» en *El Romancero en la tradición oral moderna, 1º Coloquio Intenacional*. Eds. Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, CSMP — Univ. de Madrid, 1972, pp. 95-116.

COMUNICACIONES

Una colección inédita de romances andaluces

Francisco Mendoza Díaz-Maroto

Ciertamente, no soy el primero que ha *utilizado* a los alumnos para recoger materiales folklóricos. En el AMP hay versiones uruguayas recogidas por estudiantes -a una de ellas aludiremos luego-, y Sánchez Romeralo cita otro ejemplo de Cuba[1]. Más cerca de nuestros días, y en tierra andaluza, se sitúa la experienca de M. Alvar[2]. Sin embargo, yo desconocía todo esto cuando en septiembre de 1973 llegué a Tarifa como profesor y director de un Centro que luego se convertiría en Instituto de Bachillerato. Mi tiempo libre lo dedicaba a preparar oposiciones, pero trataba de ser un profesor moderno que no se limita a la lección más o menos magistral y al examen escrito, de modo que a mis alumnos les encomendaba pequeños trabajos escolares, sobre todo de recogida de léxico y de materiales folklóricos, sin método y con cierta sabia indolencia andaluza.

Hasta entonces yo no había tenido más contacto con el romancero oral que unas versiones de romances religiosos recogidas en mi pueblo natal -La Villa de don Fadrique (Toledo)- en 1971 y las de *La loba parda* grabadas en Navidades de 1972 en Talavera de la Reina. Pero lo que me entregaban mis alumnos me iba convenciendo de algo muy difícil de creer -y que de hecho casi nadie cree- sin comprobarlo personalmente: «que el romance tradicional existe donde quiera que se le sepa buscar en los vastos territorios en que se habla español, portugués o catalán»[3].

---

[1] Vid. A. Sánchez Romeralo, «El romancero oral ayer y hoy: Breve historia de la recolección moderna (1782-1970)», en *El romancero hoy: Nuevas fronteras. 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis* (Madrid, CSMP-Univ. of California-Gredos, 1979, pp. 15-51), p. 42.

[2] Vid. M. Alvar, «Una recogida de romances en Andalucía (1948-1968)», en *El Romancero en la tradición oral moderna. Primer Coloquio Internacional* (Madrid, CSMP-Univ. de Madrid, 19772), pp. 95-116.

[3] R. Menéndez Pidal, *El romancero español: Conferencias dadas en la Columbia University de New York los días 5 y 7 de abril de 1909*. [New York], The Hispanic Society of America, 1910; utilizo la reimpresión en *Estudios sobre el Romancero* (Obras completas, XI), Madrid, Espasa-calpe, 1973, p.68

El romancero, como se sabe, es esencialmente femenino en cuanto a sus transmisores-creadores[4], y además son las chicas quienes suelen recogerlo cuando uno predica esta *cruzada* a los alumnos. Ellas y ellos recogieron y me llevaron lo que buenamente fue apareciendo: coplas, cuentos, canciones, romances y etnotextos varios. A pesar de que yo no encuesté directamente en Tarifa y de que no disponía de mucho tiempo para dedicárselo al estudio de los materiales aportados por los alumnos, mi primitivo interés universitario por la Dialectología fue cambiando insensiblemente y de un modo bien natural hacia el folklore, más en concreto hacia el romancero -y el cuento-[5] oral.

Terminadas mis oposiciones en enero de 1976, en los meses que siguieron, últimos de mi estancia en Tarifa, ya pude ocuparme un poco más de dirigir la recolección y de poner en limpio los textos. Fui autodidacto a la fuerza y, claro está, cometí varios errores, uno de los cuales consistió en no archivar los originales de los colectores tras haberlos pasado yo a máquina. Pero, eso sí, resistí a la tentación -muy fuerte para un colector novel- de *mejorar* los textos con mis enmiendas. Sin embargo -otro error-, en ocasiones propuse a los informadores, siempre a través de los alumnos, correcciones y añadidos que a veces sirvieron para recordar lo que faltaba o rectificar errores de copia, pero que en otros casos fueron dados por buenos, y cabe pensar si no sería por aquiescencia respetuosa hacia el letrado profesor.

Aunque luego abandoné esta práctica, me parece indudable que la transcripción nunca es totalmente fiel a la recitación, y siempre caben dudas ante los originales de los alumnos, sobre todo si no hay grabación que los respalde; pero hasta años después no empecé a exigir que los muchachos grabaran en casete y transcribieran sólo después de escuchar yo la cinta, para acabar el proceso comprobando yo la transcripción. Tampoco fui muy riguroso -tercer error- a la hora de exigir que anotaran claramente nombre, edad y procedencia de los informantes, si la versión fue cantada, etc.; de ahí que unas cuantas versiones carezcan de alguno o algunos de estos datos.

En otro lugar he dicho que, por falta de un catálogo o antología general del romancero oral, el estudioso ha de pasarse años leyendo romanceros, cancioneros, pliegos sueltos y versiones inéditas del AMP para llegar a manejarse con ciertas soltura en campo tan vasto y tan complejo, donde además existen contaminaciones, refolklorizaciones, etc. Así se explica el que yo tardase un poco en descubrir la fuente de una versión apócrifa que me presentó un alumno avispado: nada menos que *Un hijo tiene el buen conde, un hijo tiene y no más*, nº 7 de los romances judíos del Suplemento a la *Primavera*[6]. En cambio, he identificado de inmediato la fuente de dos apócrifos que me entregó hace un mes -cantados y grabados en casete- una alumna de París: el nº 130 de la *Primavera (Hermanas reina y cautiva)* y el 17 de los romances asturianos del Suplemento (*D. Bueso* hexas.). Son los dos únicos casos que se me han dado en 14 años, y sin duda no han sido más porque todos los

---

[4] Vid. D. Catalán , «La conflictiva descodificación de las fábulas romancísticas», en el vol. colectivo *Culturas Populares* (Madrid, Universidad Complutense, 1986, pp. 93-113), pp. 113 y 108.

[5] Vid. mi artículo «Metodología y cuestionario para la recogida de cuentos folkloricos por los alumnos», en *Trabajos de campo 4, publicaciones de la Nueva Revista de Enseñanzas Medias* (Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1984), pp. 9-17.

años advierto seriamente de las nefastas consecuencias que tendría el intentar darme gato por liebre.

Los tres cursos de Tarifa -el primero, casi improductivo- dieron una cosecha de 92 versiones; los seis de Albacete- también poco aprovechado el primero, pues ni yo acababa de creerme que el sistema funcionara en otro lugar- produjeron unas 1300 versiones (1149 de la provincia), bien es verdad que con más alumnos, pero sobre todo con más método y experiencia por mi parte, lo que me permitió poner en manos de los alumnos primero unas copias de versiones tarifeñas para ver si encontraban algo parecido, y luego ya unas instrucciones escritas y un cuestionario como Dios manda que sirvieron de útil instrumento para la recolección.

Entre los materiales recogidos en Tarifa incluyo algunas versiones que me envió por correo Paco Vegara a raíz de una visita mía en 1978, y no quiero ocultar mi satisfacción ante el hecho de que la semilla del interés por el folklore haya prendido con tanta fuerza en él y en los otros antiguos alumnos miembros del grupo «Almadraba». Ellos han seguido encuestando y han recogido interesantes romances que faltan en mi colección, como *La serrana de la Vera* y *La merienda de las tres comadres*.

Lo recogido en Tarifa era casi todo de ese pueblo o de alguna de sus pedanías, pero, como pasa siempre, tambien se entrevistó a personas que no eran de allí. Por la misma razón, mis alumnos de Albacete recogieron también un total de 27 versiones andaluzas: una de Huéscar (Granada), otra de Málaga y las demás de la provincia de Jaén.

Desde septiembre de 1982 enseño en París a hijos de emigrantes españoles y continúo la recolección indirecta de romances y cuentos. Aunque es muy difícil redactar un cuestionario mínimamente válido y los alumnos son poco estusiastas, mi colección andaluza se ha visto enriquecida con nueve versiones granadinas y doce de Jerez de la Frontera: una prueba más de que los emigrantes españoles, como los portugueses en USA y Canadá entrevistados por Costa Fontes -y, claro está, los sefardíes de la diáspora-, coservan el tesoro folklórico que, a modo de equipaje invisible, sacaron de España.

En total nuestra colección andaluza comprende 140 versiones de 87 temas distintos[7] que se presentan en 85 combinaciones, como se verá en un cuadro posterior. En el que sigue puede observarse la distribución geográfica de las versiones, divididas en cinco categorías que se justifican a continuación.

Seguimos aquí la misma clasificación y ordenación que en nuestra tesis *El romancero oral en la provincia de Albacete*, basada en el sistema del *AIER*[8], que tiene su mejor precedente en *FM*[9] y que fue mejorado por el mismo D. Catalán al editar el *Romancero de*

[6] Vol. X de la *Antología de poetas líricos castellanos* (Madrid, Hernando, 1900), pp. 308-309.

[7] La colección de M. Alvar, según dice él mismo (art. cit., pp. 99-101), en 1967 comprendía 63 temas, de ellos sólo ocho religiosos, si bien no nos da los títulos de todos ni señala el número de versiones; parte de los materiales vieron la luz en su libro *El romancero viejo y tradicional*, México, Porrúa, 1971. El «Romancero de Güéjar Sierra (Granada)», de J. Martínez Ruiz (*RDTP*, 12 [1956], pp. 360-386 y 495-543), consta de 33 tipos -no todos tradicionales- en una cuarentena de versiones.

[8] La sigla corresponde al *Archivo Internacional Electrónico del Romancero. Voces nuevas del Romancero castellano-leonés*, 2 vols., ed. de D. Catalán *et al.*, Madrid, SMP-Gredos, 1982.

[9] Se trata de *La flor de la marañuela: Romancero general de las Islas Canarias*, 2 vols., de D. Catalán *et al.*, Madrid, SMP-Gredos, 1969.

la Isla del Hierro[10]. Sin que sea una clasificación plenamente satisfactoria, resulta sin duda preferible a las de Durán, Wolf-Hofmann, etc., incluyendo la de los fondos manuscritos del AMP, acertadamente criticada por Armistead, que a pesar de todo la sigue, a falta de otra mejor, en su *RJE*[11].

El criterio básico es el de los distintos grados de tradicionalización que presentan los diferentes romances, si bien tropezamos con el problema básico de que aún no se ha definido con precisión qué es un romance. Hay otra gran dificultad: que la tradicionalidad es un *continuum*, como por ejemplo el del color, y, lo mismo que es arriesgado a veces calificar de *pardo* o de *marrón* -pongamos por caso- el color de un determinado objeto, en ocasiones resulta igualmente difícil pronunciarse sobre el grado de tradicionalidad de un romance y ubicarlo en la clase II, III o IV, o bien arrojarlo a las tinieblas exteriores de lo no romancístico. Teniendo en cuenta estas salvedades, veamos lo que da de sí nuestra colección, cuyas cifras básicas resumimos en el cuadro siguiente:

Provincia	Localidad	I	II	III	IV	V	Total
Cádiz	Jerez de la Frontera	4	1	3	3	1	12
	Tarifa	34	11	6	8	2	61
	Facinas (ay. Tarifa)	3					3
	Guadalmesí (ay. Tarifa)	1					1
	Los Lances (ay. Tarifa)				1		1
	Paloma Alta (ay. Tarifa)	2					2
	Vejer de la Frontera	1				1	2
Córdoba	Encinas Reales		2				2
Granada	Alhama de Granada	2	1	1			4
	Granada	6	1	1			8
	Huéscar				1		1
	La Zubia				1		1
Jaén	Baeza	2	2	5	1		10
	Benatae	2	1				3
	La Puerta de Segura			1			1
	Tórres deAlbánchez	3					3
	Hornos (ay. Tranco)	4		1	1		6
	Úbeda	1					1
	Montizón (ay. Venta de los S.)				1		1

[10] Recopilado por M. Trapero, Madrid, SMP-Cabildo Insular del Hierro, 1985.

[11] La sigla corresponde a *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones*), 3 vols., ed. de S. G. Armistead *et al* ., Madrid, CSMP, 1978; vid. I, pp. 30-32 y notas 94-96.

Málaga	Málaga	1		2	2		5
	Vélez-Málaga	3	1		2	1	7
Sin lugar: ¿Andalucía?		4		1			5
Totales		73	20	21	21	5	140

	Versiones		Temas y combinac.		Temas diferentes	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Romances tradicionales	73	52'14	35	41'18	38	43'68
Romances vulgares	20	14'29	14	16'47	13	14'94
Canciones tradicionalizadas	21	15'00	13	15'29	13	14'94
Romances de cordel	21	15'00	18	21'18	18	20'69
Composiciones no romancísticas	5	3'37	5	5'88	5	5'75
Totales	140	100'00	85	100'00	87	100'00

Como vemos, son plenamente tradicionales más de la mitad de nuestras versiones y un porcentaje algo inferior de los temas; la media de versiones por tema es muy superior a la de otros apartados, donde va disminuyendo hasta llegar a la unidad en el último grupo. Si se comparan los porcentajes de los distintos apartados con los de nuestra colección albacetense, se observa que no hay grandes diferencias, excepto en la primera y las dos últimas casillas de la columna derecha; cabe señalar también que en nuestra colección andaluza hay más temas tradicionales diferentes que combinaciones, lo cual se debe a que algunos aparecen sólo en contaminaciones o empalmes: *Conde Claros en hábito de fraile, La enamorada de un muerto, La condesita, El prisionero, La infanta parida, La gloria ganada, Marinero al agua y No me entierren en sagrado.*

I. Romances tradicionales

Son los más antiguos, si bien el critierio de la antigüedad no es único ni siquiera decisivo: lo que verdaderamente caracteriza a un romance tradicional es su estilo, formulario, lo que no se limita a lo puramente verbal.

Los temas épicos y los carolingios faltan completamente en nuestra colección -en el apartado IV daremos cuenta de un fragmento no tradicional-, como en todo el Sur, con la singular excepción del romancero gitano, del que se da cumplida cuenta en este mismo

Coloquio. Añádase el caso de *Lanzarote y el ciervo del pie blanco,* del que se conoce una versión almeriense y otra de Jaén[12].

A) Sobre la mujer en la estructura familiar

Sorprende que aparezca una sola versión de *La doncella guerrera*, que además es vulgata, o sea, breve y sin el episodio de las pruebas a que es sometida por el hijo del rey la doncella vestida de varón.

En las dos versiones tradicionales de *El conde Niño* contaminado por *la enamorada de un muerto* la muchacha pide ayuda a su tío, y en ambas aparece la gradación

Pasa uno, pasan dos, la princesa enferma está;
pasan tres, pasan cuatro, la princesa grave va;
pasan cinco, pasan seis, la princesa muerta está;
pasan siete, pasan ocho, ya la llevan a enterrar.
(Alhama de Granada)

Otras dos versiones derivan de la difundida por la Sección Femenina; ni en ellas ni en las otras hay transformaciones de los amantes.

En una versión de Tarifa *La infanta preñada* (que principia con el motivo de la hierba fecundante)[13] va seguida de *La infanta parida*; al final se produce una transformación mágica:

Cuando vino la justicia ni cuerpo ni alma hallaba,
sólo un pajarito verde que en silla en silla saltaba.

Casada de lejas tierras está representado por dos versiones, una de Jerez y otra de Tarifa; en ésta la suegra desea a la parturienta que tenga un león, y la cuñada le desea que dé a luz un elefante. Del más conocido romance sobre parecido tema, *La mala suegra*, tenemos tres versiones tarifeñas, una de Benatae (Jaén) y otra de Vélez-Málaga: sólo en la jiennense aparece la palabra *puta*, que en la versión malagueña y en dos de Tarifa se sustituye por *bruja*.

Tenemos dos de *La muerte ocultada*, vulgatas y ya publicadas[14]. Sólo contamos otras dos del conocidísimo *La vuelta del marido*, ambas con asonancia *é* y una de ellas, quizá más bonaerense que granadina, con algunos decasílabos.

De *El quintado* (sin *La aparición)* tenemos dos versiones tarifeñas, más una variante de otro cantor: si normalmente es la belleza de la mujer la que lleva al capitán a apiadarse del soldado, en la versión jerezana se ve con claridad que éste se libra de la guerra gracias a

un medallón de oro que al capitán le dio en prenda.

[12] Vid. S. Catalán, «El romancero de tradición oral en el último cuarto del siglo XX» (en *El Romancero hoy* ..., cit., pp. 217-256), pp.229-232.

[13] Vid. D. Devoto, «'Pisó yerba enconada'», en su libro *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición* (Madrid, Gredos, 1974), pp. 11-46.

[14] En el vol. XII del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, que lleva el título del romance, ed. y estudio de B.Mariscal de Rhett (Madrid, SMP-Gredos, 1984-1985), núms. 228 y 285, respectivamente pp. 228-229 y 267.

Nuestras dos versiones, tarifeñas, de *Me casó mi madre* pertenecen a un tipo más desarrollado y tradicional que la vulgata moralizada por la Sección Femenina: la infidelidad empieza *la noche de novios*, y se desarrolla con detalle la amargura de la recién (mal) casada:

Me fui pa mi casa triste y afligida,
me puse a comer, ganas no tenía;
me puse a fregar, plato que rompía;
me acosté a dormir, sueño no tenía;
me asomé al balcón por ver si venia:
todo el que pasaba él me parecía.
(Tarifa a, Francisca Blanco Pinto, 25 años)

En nuestra versión, también tarifeña, de *Monja por fuerza* se da la curiosa transformación *monjita de un monasterio>mocito de ministerio:*

Yo me quería casar con un mocito barbero,
y mi madre no quería mocito de ministerio...
Ya para mí se acabó mocito de ministerio.

En la versión tarifeña de *Albaniña* puede comprobarse la gran apertura del romancero tradicional, sobre todo en los finales: la primera recitación de Elvira Castro Velasco, 74 años, terminaba

La ha cogido de la mano y a su casa la llevó,
y delante de sus padres cuatro tiros le pegó.

En cambio, la segunda recitación de la misma informante finaliza así:

La ha cogido de la mano y a su padre la llevó:
-Aquí tiene usté a su hija, que me ha jugado traición.
-Llevatela tú que es tuya, que la iglesia te la dio.-
La ha agarrado de la mano y al monte se la llevó,
le ha dado siete puñaladas al lado del corazón.

La versión de Guadalmesí (ay. Tarifa) también presenta un final interesante:

La ha agarrado de la mano y a sus padres la llevó:
-Aquí tiene usté a su hija, que me ha jugao una traición.
-Doncella te la llevaste, doncella la quiero yo.-

Veamos, para acabar este apartado, los romances de incesto. Poseemos tres versiones de *Blancaflor y Filomena*, abundantes en repeticiones y paralelismos:

Montó Tarquino en un potro, Filomena en una yegua. [...]
A la entrada de un monte, a la bajada de una cueva[...]
medio cuerpo le enterró y medio le dejó fuera.

Viva le sacó los ojos, viva le sacó la lengua [...]
La lengua le sirvió de pluma, los ojos de tinta negra[...]
-Qué dulce carne está esta, qué dulce carne más buena. [...]
(Tarifa)

Las tres versiones de *Tamar* presentan finales distintos[15]:

-Del cielo baje el castigo que mate a mí y a mi hermana.-
(Tarifa)
Los médicos le decían: -La niña está embarazada.-
(Tranco, ay. Hornos, Jaén)
-Estoy haciendo una cuna para el niño de mi hermana.-
Y al cabo de pocos meses un Tranquilito lloraba.
(Versión s. l., probablemente andaluza)

Sólo tenemos una versión de *Silvana*, en la que, como en otras, aparece el eufemismo *María* por *parida:*

-No soy Silvana, no soy, que soy tres veces María:
primero tuve a don Juan, segundo a doña María,
tercero hija Silvana, la que tienes por querida.-

Del mucho más abundante *Delgadina* peseemos cinco versiones, una de ellas con principio de *Silvana*. Sólo en dos la protagonista lleva el nombre mayoritario: en las otras se llama Algarina[16], Adelina o Carolina. En la tarifeña de Luz Alba está bastante desarrollada la fórmula con que se visualiza la crueldad del castigo:

-Acudir, mozos y criados, y a Delgadina encerrarla;
que si pide de comer, carne de perro salada,
y si pide de beber, agua de la mar salada,
y si pide de dormir, los ladrillos de la sala,
y si pide de lamohada, el brocal de la ventana.-

También permite observar este romance la apertura ideológica del romancero tradicional, pues mientras normalmente las hermanas -o al menos la madre- querrían darle agua a Delgadina pero no se atreven por miedo al padre rey, en la versión de Jerez la madre parece estar de acuerdo con su marido, pues responde a la petición de la muchacha:

-¿Y tú por qué no hiciste lo que padre te mandaba?
Si tú lo hubieras hecho, no te hubiera pasado nada.-

B) La conquista amorosa

Abrimos el apartado con el romance más común en la colección, *La hermana*

[15] Vid. D. Catalán, «La conflictiva descodificación...» cit., pp. 94-97.

[16] Como en una recogida por Rodríguez Marín y publicada en el Suplemento a la *Primavera*, cit., pp. 168-170.

cautiva, del que tenemos cuatro versiones tarifeñas y cinco más de otros lugares. Tres de Tarifa empiezan con el mismo octosílabo que *La mala suegra* (*Carmela se paseaba*), y dos terminan como la vulgata reciente cuyo íncipit suele ser *El día de los torneos*:

Su padre le ha preguntado que ella en el moro qué hacía.
-Me tenían pa guardar los pavos y las gallinas,
y lavarles los pañuelos a los moritos que había.
Cuando tuve quince años ya me quisieron casar
con un morito muy guapo y de mucho capital.-
(Tarifa b, Francisca Triviño Silva, 51 años)

En la versión tarifeña de luz Alba, tras el diálogo referente a los pañuelos viene este otro:

-Caballero, ¿y mi honra, y la gente, qué diría?
-Yo te tengo que llevar en una vaina metida
sin hablarte ni tocarte hasta los montes de Oliva.-

En Alhama de Granada:

-¿Y mi honra,caballero, cuándo la recobraría?
-Juro por fe de esta espada y por la Virgen María
que yo no toco tu cuerpo hasta que no seas mía.-

Sólo tenemos una versión, jiennense, de *Aliarda* -con tres asonancias sucesivas, como es habitual- más *Conde Claros en hábito de fraile*, donde se nos ofrece un ejemplo de delicado paralelismo:

-¿De quién estas preñadita, de quién preñadita estás?

Gerineldo aparece solo en una versión granadina, pero es más frecuente seguido de *La condesita* (Tarifa) y encima contaminando al principio por *El conde Niño* (versión de Baeza, donde además *La condesita* está contaminado por *Delgadina)*, o por *El prisionero* (Tarifa, Francisca Treviño) o por ambos: Tarifa, Juana Román[17]. En esta larga versión hay un pasaje que recuerda los cuentos tradicionales: el vaquero le responde a la condesita:

-Tengo las vacas paridas y becerro que amamantar:
allá arriba hay un pastor que tendrá más lugar.-

Con palabras parecidas, el pastor la remite a un porquero, y este a un cabrero, que finalmente accede -a cambio de una onza de oro- a llevarla al portal del conde Gerineldo.

En la versión de Francisca Triviño parece que el trozo tomado de *El prisionero* ha de ponerse en boca de la infanta:

---

[17] A estas dos últimas aludo en mi articulo «Para el Romancero albacetense, 1: *Gerineldo* y *La condesita*» (*Al-Basit* nº 6 [mayo de 1979], pp. 21-59), pp. 56 y 57, respectivamente.

-Allá por abril y mayo, cuando las recias calores,
cuando los torillos bravos, los caballos corredores,
cuando los enamorados se regalan sus amores
(unos se regalan lirios, otros con bonitas flores),
cuando la cebada se siega y los trigos toman colores,
desgraciadita de mí, que me veo en estas prisiones.-

Tenemos dos hermosas versiones tarifeñas de *La dama y el pastor*. Una de ellas terminaba con la palabra *mano*, pero el informante corrigió luego el eufemismo, al señalarle el colector la falta de rima:

—Si te casaras conmigo
mi padre te diera un coche,
pa que vinieras a verme
¡sí, sí!
los domingos por la noche.
-Y aunque tu padre me dé
el buey cojo y la carreta,
yo no me caso contigo
porque te falta una teta.-

Tengo dos versiones de *La bastarda y el segador*, con las consabidas metáforas sexuales y el juego de palabras -*Sí, niña, que* volveré, *pero será* las espaldas. La versión granadina acaba con un post scriptum[18]:

Y a las once de la noche entregaba a Dios el alma.
Segadores, segadores, no seguéis altas cebadas:
más vale arrancar garbanzos que morir por una dama.

En la misma línea de humor erótico está *El molinero y el cura*, con dos versiones de Tarifa y su término.

C) De contenido religioso

No sabemos por qué, pero es un hecho que los romances sacros abundan en nuestra colección andaluza mucho menos que en la albaceteña. Los dividiremos en dos apartados:

a) Sobre la vida de la Sagrada Familia

Tenemos dos versiones tarifeñas de *La Virgen y el ciego*, más otra jiennense en que éste va precedido de *La Virgen vestida de colorado*. El segundo octosílabo de *Jesucristo y el incrédulo* -normalmente *a cazar como solía* o algo parecido- está alterado en la versión de Vejer de la Frontera, que principia:

Jesucristo fue a cazar con Rosalía.

[18] Vid. el vol. 1A *(Teoría General y Metodología del Romancero Pan-Hispánico*, Madrid, SMP, 1984), pp. 119-121, del *CGR. Catálogo General del Romancero*, por D. Catalán *et al.*, en publicación.

Este apartado se completa con una versión de *El rastro divino,* interesante por tener unos octosílabos de *La gloria ganada* o *Destierro del Cid (¿De dónde venís, el Cid?)* a lo divino, tema bastante raro del que conozco tres versiones publicadas[19]. El AMP guarda dos peninsulares independientes y otras dos uruguayas donde sigue *El monumento de Cristo,* recogidas por alumnas del Liceo de Rocha y enviadas a Menéndez Pidal por Marina López Blanquet en 1948. Veamos la nuestra:

Versión de PALOMA ALTA (ay. Tarifa, p. j. Algeciras, *Cádiz*), recitada por Sebastiana Campos Benítez, de 43 años, que vive en BETIS (ay. Tarifa).

Recogida por Francisco Tejado Campos para la colección de F. Mendoza en 1975.

Camina la Virgen María antes que cantara el gallo,
se ha encontrado tres mujeres todas vestidas de blanco.
Le ha dicho: -Mujer cristiana, ¿ha visto usté a mi Hijo amado?
-Sí señora, que lo he visto que por aquí ha pasado.
Una cruz lleva en sus hombros de madera muy pesada:
la cruz como era nueva a cada paso se arrodillaba.
Él me pidió un pañuelo para limpiarse su cara,
yo le di hasta mi toca que traigo tocada;
si no lo quieres creer, vuelve la cara y repasa:
veréis el rostro de Cristo en mi toca señalada.-
La Virgen como mujer cae al suelo desmayada,
San Juan, como es su señora, la recoge y la levanta:
-Virgen María, levanta,
dicen que ha ganado el cielo; sí señora, lo ha ganado.
-muchos pasos me ha costado,
muchos cilicios y azotes que el cerebro me han pasado.
-Caminemos, caminemos, caminemos al Calvario,
por muy pronto que lleguemos ya lo habrán crucificado.
Ya le hincan las espinas, ya le remachan los clavos,
ya vienen las golondrinas
a quitarle las espinas,
ya vienen los gorriones
a quitarle los cordones,
ya vienen las tres Marías con los tres cáliz dorados
para recoger la sangre que Jesús ha derramado:
quién tomara una poquita para salvar mis pecados.
Quien la sabe y no la dice, quien la oye y no la aprende,
el día del juicio sabrá lo que le conviene.

---

[19] J. Mª Cossío y T. Maza Solano, *Romancero popular de la Montaña...*, 2 vols. (Santander, Sociedad de Menéndez Pelayo, 1933-1934), nº 462; B. Gil,*Cancionero popular de Extremadura* ..., 2 vols. (Badajoz, Diputación, 1961 [2ª ed.] y 1956, citado *CPE* en lo sucesivo), II, nº 315; J. Díaz *et al* ., *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid,* I-II. *«Romances tradicionales»* (Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1978-1979, citado en adelante *RVall*), II, p. 147.

b) Sobre santos y otros temas religiosos

Sólo hay que señalar una versión de *Santa Catalina* más *Marinero al agua* y otra de *Santa Iria* (hexas.), ambas tarifeñas. Llama la atención tratándose de un pueblo marinero, que se haya deformado *navíos* en *nividos*. Es frecuente que el romance termine con una alusión anticlerical[20], aquí bastante inofensiva, quizá por eufemización de la informante:

el pellejo pa los curas que les sirva pa sotana,
para que canten la misa el domingo por la mañana.-

D) Infantiles y otros

Tenemos una versión granadina de *¿Dónde vas , Alfonso XII?* (polias.), y otra, tarifeña, con final pentasílabo:

-Adiós, Mercedes, cara de rosa,
qué poco tiempo fuistes mi esposa
Adiós, Mercedes, cara 'clavel,
qué poco tiempo fuistes mi mujer.-

Tambien es tarifeña nuestra versión de *Don Gato*, y granadino el par de *Las tres hermanas cautivas*, una con final feliz y otra que termina mal:

Que vino el moro de la Inquisición,
hizo una mazmora y allí las metió.

II) Romances vulgares (narraciones tardías tradicionalizadas)

Aunque personalmente preferiría el adjetivo *semitradicionales*, debo reconocer que las connotaciones negativas del término *vulgares* son justas desde el punto de vista estético. El menor grado de tradicionalidad de estos romances, que en parte se debe a su relativa modernidad, se pone de manifiesto en el estilo, que conserva huellas de su origen semiculto o decididamente *plieguístico*.

A) Profanos

Es aquí donde nuestra colección presenta romances menos conocidos, concretamente los humorísticos *El calderero, El soldado desenvuelto* y *El tonto de la alameda*. Del primero publica K. Schindler[21] una versión de Torrejoncillo, y conozco otra de Ciudad Real. Veamos la nuestra:

Versión de GRANADA, recitada por Natalia Rachmanis Davidof, argentina, de 17 años, que lo aprendió de su abuela Isabel, granadina residente en PARIS.

Grabada y manuscrita por Natalia para la colección de F. Mendoza el 22 de mayo de 1985.

---

[20] Vid. S. G. Armistead, «Neo-Individualism and the *Romancero* » (*RPh*, 33: 1 [1979] pp. 172-181), p. 180.

[21] *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal. Música y pesía popular de España y Portugal* (New York, Hispanic Institute, 1941), nº 378.

Cuando me casó mi madre no me supo bien casar.
Me llevaron a la iglesia, me echaron la guisopá;
me sacaron de la iglesia, me llevan a bailar;
me sacaron de bailar, me llevaron a refrescar;
me sacan de refrescar, me llevaron a acostar
y tuve toda la noche calderos que gobernar,
y a otro día por la mañana no podía pasear.

Nota: Tras cada verso va el estribillo «Olé y olá, con el caldelerillo, con el caldelerillo andá».

De *El soldado desenvuelto* sólo conozco la versión, no muy parecida, publicada por B. Gil[22].Veamos una de las dos nuestras (la otra, también tarifeña, es parecida, y añade al final la alusión fálica *con perillas y bigotes y la bayoneta calá):*

Versión de TARIFA *b* (p. Algeciras, *Cádiz*), dicha por Isabel Román Alba, de 44 años.

Recogida por Dolores Moreno Román para la colección de F. Mendoza en los primeros meses de 1976.

-Buenas noches, patroncita. -Buenas noches, militar.
-Dígame usted, patroncita, dónde cuelgo este morral.
-En aquel clavillo viejo que está dentro del corral.
-Qué clavo ni qué demonio, aquí lo voy a colgar.-
Que ella quiso, que no quiso, allí lo hubo de colgar.
-Dígame usted, patroncita, qué tenemos de cenar.
-Unas sopitas de ajo, muy buenas que nos sabrán.
-Qué sopas ni qué demonios, gallinas quiero dorar.
-Las gallinas no son mías, que son de la vecindad.-
Que ella quiso, que no quiso, gallinas comió guisás:
se comió doce gallinas y también al caporal.
-Dígame usted, patroncita, dónde me voy a acostar.
-Allí dentro con mis niños, que son míos natural.
-Qué niños ni qué demonios, con usted me vi a acostar.-
Que ella quiso, que no quiso, con ella se hubo de acostar.
A eso de la media noche se liaron a jugar,
se cayeron de la cama sin poderlo remediar.
Al otro día de mañana se despide el militar:
-Vaya con Dios, patroncita. -Vaya con Dios, militar.
-Vaya con Dios, patroncita, que de mí se ha de acordar.-
A eso de los nueve meses se acordó del militar:
tuvo un niño chiquitito parecido al militar.

[22] *Romances populares de Estremadura*... (Badajoz, Diputación, 1944), nº 159, pp. 145-146, luego en *CPE* II, nº 71, pp. 43-44 de texto y 28 de música.

He bautizado como *El tonto de la alameda* el romance que veremos seguidamente, y que recuerda un poco el de *Pregunté si había cena, me dijeron «Si, señor»*. No conozco ninguna versión publicada, pero sí una inédita -menos detallada-, quizá malagueña, que encontré hace un par de años en el AMP, traspapelada en el cajón de *Delgadina*.

Versión de Tarifa (p. j. Algeciras, Cádiz), cantada por Isabel Román Alba, de 44 años.

Recogida por Dolores Román Alba para la colección de F. Mendoza en los primeros meses de 1976.

Estándome paseando la otra tarde en la alameda
me encontré con tres doncellas, no me parecieron feas.
Las convidé a pan blanco, dicen que blancas son ellas;
las convidé a garbanzos y les dolían las muelas;
las convidé a lechugas, dicen que frescas son ellas;
yo las convidé a peras, dicen que tien una huerta;
yo las convidé a pimientos, dicen que verdes son ellas;
yo las convidé a sandias, eso no querían ellas;
yo las convidé a avellanas, dicen que no tienen gana;
yo las convidé a turrón, eso sí querían ellas:
una pidió cinco libras, otra pidió cinco y media.
Se fueron para su casa, yo me fui detrás de ellas,
se metieron para dentro y a mí me dejaron fuera.
Por debajo de la puerta me metieron una esquela,
en la puerta de un convento yo me puse a leerla;
el primer renglón decía: «Vaya el tonto 'la alameda».
Ya para mí se acabó fiarme de las mozuelas.

En el AMP se guarda al menos una versión, de Ciudad Real, del esquivo romance *Baño en el Jordán* o *La niña que lava en el Jordán* , y coinciden algunos octosílabos con el nº 13 de *RTCN*[23] (*En el río del Jordán está una niña lavando...*) y con una versión aragonesa publicada[24]. La nuestra está un poco estropeada, y se continúa con *No me entierren en sagrado:*

Versión de TARIFA (p. j. Algeciras, *Cádiz*), dicha por Dolores Perea Rondón, de 42 años.

Recogida por Mª Luz Delgado Perea para la colección de F. Mendoza en 1974.

En el río de Jaén había tres niñas lavando:
María la que lavaba, Isabel la que tendía
y Juana entre las flores se iba quedando dormida.
Pasó por allí un galán, le dijo lo que quería
en palabritas callando;

[23] La sigla corresponde a *Romances tradicionales y canciones narrativas existentes en el Folklore español (Incipit y temas)*, Barcelona, CSIC (Instituto Español de Musicología), 1945.

[24] Por J. Gella Iturriaga -tomándola de Arnaudas Larrodé-, *Romancero aragonés* ... (Zaragoza, «El Noticiero», 1972), nº 244, p. 326; empieza *Por las orillas del río vi yo lavar a tres damas*

ella le dijo que sí: -Así que acabe el lavado.-
Y cuando acabó el lavado
su madre la había llamado,
y se ha quedado el galán muy triste y desconsolado.
-Madre, ¿para qué tuviste un hijo tan desgraciado?
Madre, cuando yo me muera no me entierren en sagrado:
me entierren en prado verde donde no pase ganado,
que si ganado pasara, allí seré reventado.
ponerme a la cabecera una piedra de alabastro
con un letrero diciendo: «Aquí murió el mal logrado.
No murió de calentura ni de dolor de costado,
que murió de mal de amores, dolor muy desesperado».-

Se da principalmente en Marruecos[25] el romance de amor *El pájaro verde,* del que tenemos una versión tarifeña además de la que reproducimos a continuación, que conserva restos de estilo semiculto y acaba con un post scriptum en forma de sentencia:

Versión de ALHAMA DE GRANADA (p.j. Loja, *Granada),* dicha por Remedios Cabello Fernández, de 70 años, que vive en TARIFA (p. j. Algeciras, *Cádiz*) desde su juventud. Recogida por Ana Díaz Navarro para la colección de F. Mendoza en 1975.

En la gran ciudad de Cádiz habita una hermosa dama
querida de sus parientes, de sus padres estimada.
Enfrente de ella vive un joven de buena casta:
ellos se quieren los dos y con la vista se hablan.
Un día estando asomado, asomado a su ventana,
le ha dicho:«Prenda querida», le ha dicho: - Prenda adorada,
sabrás que tengo gran pena, también te diré la causa:
como don Pedro te quiere, como don Pedro te ama,
como es hombre de dinero le admitirán en tu casa.
-Primero me viera muerta y en mi sangre revolcada
que casarme con don Pedro, que con don Pedro yo vaya:
con dinero que trajera, con dinero que llevara
nos casaríamos los dos como la Iglesia lo manda.-
Los padres se han enterado, le han dado de puñaladas:
con cuatro tuvo bastante para que el pobre expirara.
La novia que se ha enterado ya se tira, ya se jala,
ya se tira del cabello, ya se arañaba la cara.
Una prima que tenía subió arriba a consolarla:
-No llores más, prima mía, no llores más, Mariana,
que ese hombre ya se ha muerto, a ti no te debe nada:
tú te casas con don Pedro y serás afortunada.
-Primero me viera muerta y en mi sangre revolcada
que casarme con don Pedro, que con don Pedro yo vaya.-

[25] Vid. bibliografía en *RJE* I, p. 373.

24 Al otro día siguiente cada cual iba en su caja:
él parecía un clavel y ella una rosa temprana,
26 con un letrero que dice, con un letrero que ama:
«Esto sirva de escarmiento, con amor se paga».
28 *Amor con amor se paga y cariño con cariño,*
y una partidita mala se paga con un olvido.

Son corrientes *La Infanticida* (con rima predominante *á.a*, como en Marruecos), *El cura enfermo*[26] y *La pedigüeña.*

B) Religiosos

Tenemos una versión de *A Belén llegar*, otra de *Anunciación y duda de San José* y otra más de este (con texto distinto) contaminado por el primero; el principio coincide con el de una composición publicada por F. Caballero[27]:

Cuando el Eterno quiso ser Niño
envió a un ángel con mucho cariño...

No podía faltar *El milagro del Trigo* o *El sembrador*, del que poseo varios pliegos sueltos de fines del XIX a 1913 y tres versiones orales. También tengo sendas versiones de *El Niño Jesús se recuesta en la cruz* y de *Las señas de Cristo.*

III. Canciones narrativas de tradicionalización moderna

Esta categoría fue ideada por D.Catalán al preparar la ed. del ya citado *Romancero de la Isla del Hierro*, y es de gran utilidad. Si llamamos *canciones* a estos poemas es para subrayar que normalmente se cantan -cosa que no sucede con todos los romances-, aparte de que muchos presentan una narratividad bastante difusa. Tienen un fuerte o mediano grado de tradicionalidad -lo que los acerca al gupo anterior y los diferencia del siguiente-, que no siempre guarda proporción con el tiempo que llevan rodando entre las gentes: *Lux aeterna*, por ejemplo, presenta una riqueza de variantes y de fórmulas romancísticas muy superior a la de otras composiciones que nacieron mucho antes.

A) Profanas

Empezamos por una versión tarifeña de *Desventura de la reina doña Constanza*, «de origen radiofónico»[28].Tenemos tres versiones, muy distintas, de *Lux aeterna*, en seguidi-

[26] Di a conocer la versión en «Contribución al estudio del anticlericalismo en el romancero», comunicación presentada al Tercer Coloquio Internacional sobre Romancero y otras formas poéticas tradicionales (Madrid, 16-18 de diciembre de 1982).

[27] En su libro *Cuentos y poesías populares andaluces, coleccionados por-*. Sevilla, Imprenta y Litografía de la Revista Mercantil, 1859, pp. 399-400. Esta versión comienza

Cuando el Eterno se quiso hacer niño
Le dijo al Angel con mucho cariño:

[28] Según se dice en *CGR* 2, p. 195. Vid. también F. López Estrada, «El romance de Inés de Castro en el cancionero folklórico de Antequera», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, I (Madrid, Gredos-Universidad de Oviedo, 1986), pp. 501-507.

llas, lo que lo aleja mucho de la métrica habitual de los romances. Tengo una versión granadina del *Corrido de Rosita Alvárez*, y otra, jerezana, de *Rosita encarnada*, con bastantes paralelismos. *El padre enamorado de su hija*, en decasílabos, desarrolla en estilo cercano al de cordel el mismo tema que *Delgadina y Silvana*.

Poseo dos pliegos de la segunda mitad del XIX con una adaptación de *Los primos romeros*, así como dos versiones tarifeñas, en una de las cuales el Papa dice con envidia:

-Quién fuera peregrino para otro tanto.-

Enrique y Lola, del que tenemos dos versiones, cuenta la desgraciada historia de los hermanos en estilo próximo al de los romances de ciego. También está cerca de ellos por el tema *La madre soltera*, en coplas y quintillas. *Un día de carnaval* narra la historia de una muchacha traicionada por su novio. *La asturianita*, violada y asesinada, figura con tres versiones en nuestra colección.

B) Religiosas

Tenemos dos versiones del villancico *Madre, a la puerta hay un Niño*, otra de *Rita* y dos del conocidísimo *San Antonio y los pájaros*. Del primero conozco dos pliegos sueltos, el más antiguo de 1848, y poseo cuatro más en los que va seguido por *El milagro del trigo*, y en dos de ellos figura también *La fortuna de la Samaritana*. El milagro de San Antonio se difundió en diversos pliegos, entre ellos uno del AMP y dos de mi colección.

IV. Romancero de cordel (romances y canciones afines memorizados a partir de impresiones modernas)

Llegamos en esta sección al mínimo grado de tradicionalidad, y utilizamos el término *memorizados* para evitar toda confusión con los grupos anteriores, pues el informante que recita estos romances tiene conciencia de estar haciendo algo muy distinto de una recreación tradicional y trata de ser máximamente fiel a la fuente impresa, aunque, como es natural, nunca lo consiga del todo. Decimos *a partir de* (mejor que *procedentes de) impresiones modernas* porque en bastantes casos el informante no ha aprendido la composición directamente de un pliego, sino por vía oral, de modo que algo de tradicionalidad hay. Por *impresiones modernas* entendemos habitualmente pliegos sueltos y hojas volantes, a veces del siglo XVIII con sucesivas reediciones -exactas o refundiciones- casi hasta nuestros días; en algún caso no se trata de pliegos, sino de libros escolares, que han servido para aprender composiciones como *Isabel y Fernando* y *Partíos ende los moros*.

Aquí va a ser la forma métrica la que nos sirva de criterio para establecer tres subgrupos:

A) En metro de romance

No pueden considerarse propiamente de cordel los dos que acabamos de citar, históricos aprendidos en la escuela. Del primero sólo conozco otras dos versiones orales:

la de mi tesis y la publicada por M. Trapero[29]; el romance es de Antonio de Trueba[30], y he localizado también un libro escolar (seguramente hubo otros) que la reprodujo. En cuanto a *Partíos ende los moros*, se trata del fragmento de ocho octosílabos que del nº 842 de Durán -que a su vez lo toma del *Romancero del Cid* de Juan de Escobar[31] - reprodujo Menéndez Pidal en *RH* [32] II, p.165, aunque sin duda procede inmediatamente de un texto escolar.

Doña Juana de la Rosa procede de un pliego del siglo XVIII[33], seguramente reeditado después y del que se publican versiones orales en *FM*, núms. 216, 326 y 509. *Encarnita y Carlos* narra torpemente el intento de asesinato de ella por su novio, Carlos. *Hijo parricida por salvar a sus hermanas*, que en las dos versiones tarifeñas empieza *En la provincia de Soria hay / en un pueblo labrador*, cuenta una historia parecida a la del más corriente *Pedro Marcial*, del que tenemos tres pliegos y conocemos versiones publicadas.

En el pueblo de Morete con principio de *Un padre intenta casar a su hija a la fuerza* es una variante más del tema del padre incestuoso. Del romance contaminante, bastante difundido, tenemos tres versiones y conocemos otra publicada en *RVall* II, pp. 171-172. *Una linda y guapa joven* narra la historia de una criada seducida por un criado: no sabemos cómo termina porque la versión está incompleta.

B) En octosílabos estróficos

Sólo cinco composiciones, genuinamente de cordel, una humorística (*En el pueblo de Alburquerque*) y cuatro trágicas: *En la provincia 'Jaén*, sobre una defensora de su honra, *La novia de Pedro Carreño*[34], que se suicida para no casarse a la fuerza, *El criado y la señorita* y *Padre filicida por una mujer*.

C) En otros metros

Tenemos dos piezas humorísticas (*Amanecí cierto día*, sobre las virtudes anestésicas del aguardiente, y *La desgracia de un zapatero*) más tres trágicas: *El crimen de Ceclavín*, del que conocemos una versión publicada[35], *El crimen de Don Benito*, del que conocemos una versión publicada[36] y otra inédita (de Villamartín, Cádiz, en el AMP) y *Juan Portela*. Este último, quizá por el romanticismo del protagonista -bandido por la traición de su amada-, fue muy popular, como atestigua el número de pliegos en que se difundió, desde

---

[29] En *Romancero de Gran Canaria*, I. *Zona del Sureste (Agüimes, Ingenio, Carrizal y Arinaga)* (Las Palmas de Gran Canaria, Instituto Canario de Etnografía y Folklore, 1982; citado *RoGC* I), nº110, p. 376. Añádase la versión publicada en *Romances del Bajo Aragón*, de T. Herrero Magén (Andorra [Teruel], 1986), nº 40, pp. 187-190.

[30] Apareció en *Libro de los Cantares:* vid. *Obras escogidas. Obras en prosa*, I (Madrid, Hijos de Manuel Guijarro, s. a.), pp. 370-373.

[31] *Historia y romancero del Cid (Lisboa, 1605)* , ed. de A. Rodríguez-Moñino y A. L.- F. Askins (Madrid, Castalia, 1973), p.180.

[32] La sigla corresponde al *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 2ª ed.

[33] Vid. F. Aguilar Piñal, *Romancero popular del siglo XVIII* (Madrid, CSIC, 1972), núms 668 y 669.

[34] Pueden leerse versiones en *CPE* II, nº 86, pp. 52-53 de texto y 34 de música, y *RVall* II, pp. 165-166.

[35] En *RVall* II, pp. 154-155.

[36] En *CPE* II, nº 84, pp. 51-52 de texto y 33-34 de música.

uno citado por Durán (I, p. XC*b*) hasta otro de Hernando, c. 1900 (AMP), que reproduce el de Marés y C[37], pasando por los dos míos barceloneses y los dos folletos de Reus, también en mi colección, etc., más las dos versiones orales que publica Vicuña Cifuentes[38], en quintillas. La composición tiene dos partes, la primera en coplas glosadas en cuartetas y la segunda nada menos que en cuartetas glosadas en décimas. Nuestra versión tarifeña es fragmentaria, como la segoviana del AMP, y empeora el ya deplorable texto de los pliegos.

V. Apendice. Composiciones varias no narrativas

En este último apartado recogemos lo que podría denominarse *pararromancero*, constituido por *los hermanos espurios* o *malas compañías* de los romances. En general, lo que priva de carácter romancístico a estas composiciones es su débil narratividad, el hecho de que verdaderamente no cuentan una historia. Sin embargo, algunas tienen metro de romance y otras son coplísticas, aparte de que su estilo puede ser bastante formulario y las hay de origen antiguo, como *El retrato*.

Este escuálido apartado final está constituido por sendas versiones de tres composiciones profanas (*La huerfanita*[39]· *La mañana más fresca de mayo*[40] *y El retrato*) y dos sacras: *La baraja del soldado*[41] y la conocida *Oración a San Antonio* (*...que en Pabla naciste, / en Portugal te criaste...* La más difundida de estas composiciones es *El retrato*, relacionada con los *Mayos* y de la que conozco dos pliegos[42].

---

[37] Texto en *Romances de ciego. Antología*, de J. Caro Baroja (Madrid, Taurus, 1966), pp. 185-192.

[38] *Romances Populares y Vulgares*... (Santiago de chile, Imprenta Barcelona, 1912), nº 155, pp. 533-536.

[39] Se publica una versión oral en *RoGC* I, nº 108, p. 373.

[40] Figura en varios libros, como el *Cancionero infantil* de B. Gil (Madrid, Taurus, 1974, 2ª ed.), p. 38.

[41] Sobre este y su pariente *La baraja*, vid. *RVall* I, pp. 254-261.

[42] Vid. También *RJE* II, p.315, y E. M[artínez] Torner, *Lírica hispánica . Relaciones entre lo popular y lo culto* (Madrid, Castalia, 1966), nº 234, pp. 383-386.

Un romance de pastores en tierras marineras

Carmen García Surrallés

Hace algún tiempo, concretamente en marzo de 1978, en una campaña de recogida de cuentos tradicionales, una mujer de Ubrique, contaba el que ella llamó *Cuento del lobo*, que no era sino el recitado del romance de *La loba parda*. Esta mujer afirmó haberlo aprendido, siendo niña, de su padre, buhonero sin duda pues, según dijo, «iba vendiendo cosas por los pueblos y viajó bastante». ¿Lo conocería por tradición familiar? ¿O lo aprendió en sus viajes por los pueblos próximos o por otros más alejados, incluso de otras provincias?

Don Ramón Menéndez Pidal había dicho que este romance sólo se encontraba en las proximidades de las cañadas de trashumancia[1], pero allí había una versión aislada,sí, quizá aprendida ocasionalmente por aquel buen hombre en alguno de sus viajes no se sabe por dónde, pero que estaba pidiendo comprobar que efectivamente *La loba parda* no había podido llegar tan lejos y que, si estaba allí, había sido por un puro azar.

[1] R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, 2t., II p. 410. Madrid; Espasa-Calpe 1968, 2ª ed.-A. Sánchez Romeralo advierte que *La loba parda* rebasa los límites que había señalado D. Ramón, pero insiste en que es «básicamente un romance del centro de la península, cuya área de difusión parece coincidir con las zonas por donde discurre el pastoreo trashumante» (*Romancero tradicional. IX Romancero rústico* p. 20. Madrid: SMP-Gredos 1978. En adelante se citará *RR*). Y en la nota 9 de la misma página se refiere a una *Instrucción para pastores* donde se cita La Mancha, Extremadura, Andalucía y Portugal como lugares de invernada. En otro lugar («El valle de Alcudia, encrucijada del Romancero», *El Romancero hoy: Nuevas fronteras. Segundo Coloquio Internacional* p. 275, *ed.* D. Catalán et al. Madrid: CSMP-Gredos 1979) insiste en la idea de cierta difusión del romance fuera de los límites de las cañadas: «Aunque los límites de expansión del romance exceden algo a los señalados por Menéndez Pidal, la exploración ha demostrado que su apreciación era fundamentalmente válida». En efecto , en el mapa que acompaña la edición del *RR* ya se ven algunas versiones algo retiradas de las cañadas.- F.Mendoza Díaz-Maroto en 1980 de manera parecida advertía *también* que las versiones recogidas por él en la provincia de Albacete, al menos, no coincidían con las cañadas por lo que consideraba «el carácter meramente aproximado que tiene la coincidencia de la difusión de nuestro romance con los itinerarios de las cañadas» («Para el romancero albacetense/2. Romances rústicos (Primera parte)» *Al Bassit. Revista de estudios albacetenses*, p.190. Segunda época 7 (1980).

Algún tiempo después, en setiembre de 1981, recogí la primera versión marinera en Barbate. Animada por el hallazgo seguí buscando «lobas» con la certeza de que hasta aquella zona había llegado una rama de la tradición adaptada ahora como canción para facilitar y acompañar el trabajo del remo.

Después de estas vinieron otras versiones que confirmaban que *La loba parda* se había cantado como saloma o «talla»[2], según el léxico de los pescadores barbateños.

En la Navidad de 1984 encontré una nueva versión, esta vez en el interior de la provincia, que abría la posibilidad de que la de Ubrique no fuera una versión aislada.

En total reuní cuatro versiones de Barbate, una de Zahara de los Atunes y las dos versiones del interior recogidas en Ubrique y Paterna de la Rivera.

Los datos de estas versiones son los que siguen:

4 versiones de Barbate

- 2 cantadas por Pedro Benítez de Lucas de 53 años, en 1981 (versión A) y por Antonia Domínguez Varo, de 44 años, en 1982 (versión B);
- 2 dichas por Carmen Domínguez (prácticamente igual a la anterior), de 47 años (versión C) y por Ana, de más de 80 (versión D), ambas en 1982;

1 versión de Zahara de los Atunes (aldea del Ayuntamiento de Barbate) dicha por Concepción Conejo González, de 64 años, en 1979 (versión E)[3];

2 versiones del interior

- 1 de Paterna de la Rivera cantada por una señora de 69 años, en 1984 (versión f) y
- 1 versión de Ubrique dicha por Estrella Yuste, de 68 años, en 1978 (versión G).

Estableceremos las secuencias del relato arquetípico para mayor claridad en las referencias[4]:

-Exordio previo que localiza temporalmente el relato, y que ha desaparecido en todas las versiones que se estudian aquí.

1ª -Un pastor ve acercarse una manada de lobos a su rebaño.

2ª- Los lobos echan suertes para ver quién atacará al rebaño, y le corresponde hacerlo a una vieja loba.

3ª- La loba rodea por dos veces el redil hasta conseguir arrebatarle una oveja al pastor.

4ª- El pastor se enfrenta a la loba amenazándola con los perros.

5ª- La loba, lejos de amilanarse, le devuelve la amenaza.

6ª- El pastor llama a los perros prometiéndoles un premio o un castigo según maten o no a la loba.

7ª. Los perros persiguen a la loba hasta que cae rendida.

---

[2] Talla: «Polea o aparejo que sirve para ayudar ciertas faenas» (Casares, *Dicc. ideológico*) de donde se deduce el uso metafórico del término para denominar la saloma.

[3] Esta versión me ha sido facilitada por el joven investigador Francisco Vegara.

[4] Utilizo para el estudio comparativo el «corpus» del *RR* aunque posteriormente se han publicado siete versiones por Mendoza Díaz-Maroto en *Al-Bassit* (véase n. 1) y cuatro por Luis Díaz Viana (tres inéditas y una ya publicada en *Campo soriano* en 1982) en *Romancero Tradicional Soriano* 2t. Ed. Diputación Provincial de Soria 1983.

8ª- La loba entrega la oveja a los perros.

9ª- Los perros matan a la loba que, descuartizada, se repartirá para diversos usos.

Dejaremos a un lado la parte correspondiente al descuartizamiento del animal, muy relacionada con el testamento de víctimas[5], que no es comparable por ser «la parte más entregada a la imaginación del cantor» para decirlo con palabras de Sánchez Romeralo[6].

Las versiones de Barbate y la de Zahara, a las que llamo marineras, son muy parecidas, aunque podemos agruparlas dos a dos. No tengo en cuenta la versión C por ser prácticamente igual a la versión B, como se ha dicho más arriba.

Las versiones A y B son más breves y se cantan como salomas o «tallas». Al no haber exordio, ni las secuencias 2ª y 3º (secuencias de las suertes y del doble rodeo de la loba al redil), se entra rápidamente en el enfrentamiento entre pastor y animal. En ambas versiones la 6º secuencia (promesa de premio o castigo) está abreviada de modo que el pastor sólo azuza a los perros sin prometerles nada. La versión A, que es la más reducida, suprime también la secuencia de la persecución y rendición de la loba. El verso añadido «Ya el pastor mató a la loba / que tanto miedo causaba» común a las versiones cantadas, evita en esta un final que, de otro forma, resultaría trunco.

Las versiones D y E son recitadas, más completas, y sólo carecen del exordio y de la secuencia 2º (secuencia de las suertes). Pertenecen al mismo tipo de las anteriores con el mismo «incipit» y con versos o hemistiquios iguales o muy parecidos. Pero también muestran diferencias respecto a aquellas como las siguientes: a) poseen la secuencia de la promesa del premio y la amenaza del castigo, con una variante no atestiguada en ninguna otra versión del *Romancero rústico*, a saber:

y si es que no la pilláis la horca está preparada
(Versión D)
y si no me la alcanzáis la horca está preparada
(Versión E)

b) desarrollan más extensamente la secuencia de la persecución; y c) la rendición de la loba se efectúa al pie de un árbol del Paraíso[7] en lugar del arroyo o la cuesta como sucede en otras versiones. Sus informantes reconocen haberlas aprendido de un familiar o de otra persona sin relacionarlas ya con el trabajo del remo como en las versiones anteriores.

Si comparamos las cuatro versiones marineras con las del *Romancero rústico*, advertimos que se caracterizan por: a) el relato en tercero persona, b) la reducción de la manada o de varios lobos a un solo animal, y c) la muerte de la loba a manos del pastor en lugar de los perros. Estas tres notas solo están representadas aproximadamente en un tercio de las versiones del *Romancero rústico* con excepción de la Cañada Segoviana, que precisamente se caracteriza, como ha observado Sánchez Romeralo, por invertir la proporción en el punto c)[8].

---

[5] Pilar García de Diego, «El testamento en la tradición. Testamento de víctimas»*RDTP* 9(1953), 601-665.

[6] *RR* p. 26.

[7] Árbol eleagnáceo de hojas blanquecinas y aromáticas. Se da mucho en la zona como árbol de sombra.

[8] *RR* pp. 21-22.

Según todas estas consideraciones, podemos afirmar que las versiones marineras desarrollan algunas tendencias observadas en el «corpus» del *Romancero rústico* , y que se relacionan con la Cañada Segoviana pues es el pastor y no los perros quien da muerte a la loba.

Pasando a las versiones del interior, la versión G , la de Ubrique, presenta grandes diferencias respecto a las versiones marineras: a) inicia el relato en primera persona; b) adjetiva triplemente a la loba con el hemistiquio «tuerta, coja y jorobada», y este y otros semejantes como «ciega,tuerta y jorobada», «patituerta y jorobada», «patizumba y jorobada», solo aparecen en la Cañada Leonesa y en lugares próximos a dos ramales de la Segoviana que enlazan con ella[9]; c) la loba realiza dos intentos; d) el pastor exhorta a los perros con el verso «¡Arriba, siete cachorros! ¡Abajo perro de fama!» similar a «Arriba, siete cachorros, abajo, perra Guadiana» de dos versiones cacereñas[10] y al «Arriba, siete cachorros» en el primer hemistiquio de otras muchas[11]. Observemos que en las versiones que llamo marineras no se les insta con el adverbio «arriba» sino con un imperativo o con la interjección «mueta» que se utiliza en Barbate para llamar o azuzar a los perros[12]. Y finalmente, d) se rinde junto a un arroyo, como es frecuente en la Cañada Leonesa[13].

Todas estas notas la adscriben a esta cañada que pasaba, como sabemos , por Extremadura y cuyos últimos ramales penetraban en la provincia de Sevilla. Su fidelidad al ambiente pasroril se pone de manifiesto en la conservación de las expresiones «calderas de leche y de cuajada», «tierras barbechadas» y «dediles», referencias todas que han eliminado las versiones marineras. No tiene, pues, relación con ellas, no es un punto en el camino de la transmisión hasta la costa, supone una tradición llegada de otra cañada distinta.

En cambio, la versión F, la de Paterna, se asemeja a las versiones marineras. Como ellas, inicia el relato en tercera persona, omite la secuencia de las suertes (aunque esto es común a todas), la loba da un solo rodeo, el pastor amenaza con la horca a los perros como en las dos versiones recitadas y, de igual modo que en estas, el animal se rinde en el «paradero», deturpación evidente de «paraíso». Como nota particular ofrece la variante única «yegua curvillana» en que se ha transformado la «perra trujillana» del romance. Estaría relacionada, por consiguiente, con la Cañada Segoviana.

Tenemos, pues, dos líneas de transmisión diferentes, una que agrupa las versiones marineras con la de Paterna, que conectan con la Cañada Segoviana; y otra tradición distinta que enlaza con la Cañada Leonesa, representada por la versión de Ubrique.

---

[9] *RR* I.77 «coja, tuerta y jorobada»; I. 78 «tuerta, coja y jorobada»; I. 79 y I. 80 «patituerta y jorobada»; I. 84 «patizumba y jorobada»; I.125 e I.126 «ciega, tuerta y jorobada»; I 131 «casi tuerta y jorobada»; e I. 136 «coja, tuerta y jorobada».

[10] *RR* I. 23 e I. 26. También en la versión leonesa I.46.

[11] El hemistiquio «Arriba, perro de fama» con ligeras variantes sólo se da en 20 versiones de las 182 del *RR* , 9 de ellas en la Cañada Leonesa y 4 en la Cañada Soriana Oriental en puntos correspondientes a la provincia de Ciudad Real.

[12] «Mueta»,«hueta» o «güete» son las formas en que se presenta la interjección. Una joven natural de Barbate interpreta «güete» como deformación de «vete».

[13] Versiones del *RR* I.39, I. 41, I.42, I.44, I.45, I.47, I.55, I.57, I.60, I.63, I. 71, I.80, I.81, I. 82, I.83, I.84, i.86, I.87. También se encuentra en siete versiones de la Cañada de la Vizana y en cuatro de la Cañada de Cuenca. En las demás su presencia es insignificante.

¿Cómo llegó esta última hasta ese punto de la geografía gaditana? Creo que puede tratarse de una muestra de la existencia de una tradición en la serranía gaditana de la que es posible que ya quede muy poco o nada, o que se conserve transformado en cuento, como ha ocurrido con otros romances.

Se sabe que en los siglos XVII y XVIII los pastores extremeños iban más allá de las grandes cañadas de trashumancia y llevaban a pastorear sus rebaños a terrenos del dominio temporal del obispo de Cádiz, que tenía como límites por el Norte el río Guadalete y su afluente el Majaceite, que se origina en la Sierra de Ubrique[14]. El obispo recibía por el aprovechamiento de los pastos un diezmo conocido precisamente con el nombre del «Extremeño», que estaba regulado en la correspondiente «Carta de Hazimiento»[15].

En la Carta que se conformaba «con el Estatuto antiguo y costumbre de este obispado», se habla de «los ganados de Estremeños que vienen de Estremadura o Castilla o de Portugal y entran en este nuestro obispado de Cádiz» y cita también a Jerez y Puerto Real a propósito de la regulación de pleitos originados con los «albarraniegos»[16]. Esta misma regulación afectaba «a los ganados que del Arzobispado de Sevilla o de otro Obispado de aquesta parte del río de Guadiana se traxeren a este nuestro Obispado a pastar». La estancia de los ganados debía de abarcar desde comienzo del invierno hasta la llegada del verano, pues se dice expresamente que pagarían el diezmo los que «salieren de el (Obispado) antes del día de San Juan Baptista para no volver acá dentro del año». Es decir, que desde antiguo venían a invernar a la provincia de Cádiz, o si preferimos ser más exactos, a las tierras del dominio temporal del obispo de Cádiz, hasta bajar a Jerez y Puerto Real, ganados principalmente extremeños, pues son los que dan nombre al diezmo, pero también de otros lugares situados al sur del Guadiana, referencia que apunta al Valle de Alcudia, lugar de convergencia de varias cañadas[17]. Esto explicaría la diferencia entre la versión de Ubrique y las que he llamado marineras. Es decir, que todas habrían sido traídas por estos pastores de varia procedencia.

Pero en llegando a este punto se plantea un interrogante. Si los pastores venían de Extremadura y del Valle de Alcudia, ¿cómo se explica que no hayan dejado ninguna versión a su paso, como no sea la problemática versión de Córdoba recogida en el *Romancero rústico*?[18]

M. Pidal había dicho que no es preciso que los romances se transmitan por continuidad geográfica como una planta silvestre sino que pueden transplantarse a otra parte como una planta de jardín[19]. Este pudiera ser el caso.

En toda la costa del Sur de la provincia, desde Cádiz hasta Tarifa, se localizaba una serie de almadrabas, reales unas y concedidas por privilegio al Duque de Medina Sidonia otras. Este poseía las de Conil,Castilnuovo, Zahara y Tarifa. En el siglo XVI la más famosa

[14] Esta información me la proporciona D. Pablo Antón Solé, archivero de la Catedral de Cádiz.

[15] Archivo Catedralicio de Cádiz «Secretaría». serie IV: Libros diversos. Libro 5: *Carta de Hazimientos de las Rentas Dezimales de este Obispado de Cádiz*. Impreso s. l.n.a. pp. 30-31 y 33-34.

[16] Albarraniego: (Adj. ant.) Forastero, extranjero. Acad.

[17] Véase A. Sánchez Romeralo, «El valle de Alcudia...» ya citado, pp. 267-279.

[18] *RR*, p.160, una «nota del colector» se refiere a una dudosa relación con Asturias.

[19] M. Pidal, *RH* , II p.315.

fue la de Zahara. Allí tenían los Duques un castillo y allí marchaban los reyes y los nobles para ver el espectáculo de los jabegueros tirando de las redes en la playa y dando muerte, ya en tierra, a los atunes. La de Zahara era la más próspera y a ella acudían mercaderes de toda España a comprar atunes, y pícaros, jóvenes inadaptados, mujerzuelas, desertores y fugitivos de la justicia[20]. Igual clase de gente acudía a las otras almadrabas como atestiguan los historiadores gaditanos Juan B. Suárez de Salazar[21] y Agustín de Horozco[22]. A las almadrabas del Duque fueron llamados los jesuitas para misionar a aquellas almas perdidas. En 1557 fueron, como primer contacto, dos legos que se granjearon el aprecio de aquellas gentes porque su entrada fue «ayudando a tirar de las redes y cantando la doctrina cristiana en lugar de los cantares deshonestos que los pícaros solían»[23].¿Qué cantares deshonestos serían aquellos? Podían ser *Gerineldo, La Blancaniña y La bastarda y el segador*, por ejemplo, que se han cantando hasta hace poco por los pescadores de la zona. Pero también pudieron conocer *La loba parda, La pulga y el piojo o Las señas del esposo* por poner ejemplos también conocidos por los pescadores modernos. Los romances debieron adaptarse entonces al ritmo del trabajo de los jabegueros primero y de los remeros de las traíñas después cuando el progreso de los tiempos hizo que decayeran aquellas almadrabas y se buscaran puertos, en lugar de playas, para los barcos que hacían posible ir al mismo banco y así aumentar las capturas. Por este y otros motivos[24], estas aldeas de pescadores quedaron prácticamente aisladas hasta hace relativamente pocos años. Todo esto pudo propiciar el que *La loba parda* se siguiera cantando como canción marinera sin que se tuviera constancia de su existencia por estas tierras.

Según esta nueva hipótesis, la versión de Paterna se explicaría fácilmente: a las misiones de los jesuitas, atraídos por su prestigio espiritual, acudían también «naturales y paisanos de aquellos campos de Tarifa, Vejer, Gibraltar y Medina Sidonia»[25], que aprenderían el romance. La versión de Ubrique, en cambio, quedaría reducida tan solo a una versión ocasional.

---

[20] P. Antón Solé, *Los pícaros de Conil y Zahara. Estudio histórico sobre los jesuitas y las almadrabas del Duque de Medina Sidonia en la segunda mitad del siglo XVI*. Prólogo de Augusto Conte Lacave. Edita el autor, Cádiz 1965.

[21] Juan Bautista Suárez de Salazar, *Grandezas y Antigüedades de la Isla y Ciudad de Cádiz*. Facsímil de la edición de Cádiz de 1610, p.76. Edición, introducción y notas de Ramón Corzo Sánchez. Publica Caja de Ahorros de Cádiz 1985: «...buen número de chozas, y casillas formadas de paja, y piedra seca, acogida de aquella chusma, y gente perdida que de toda Andaluzia se recoge a este exercicio».

[22] Agustín de Horozco, *Historia de la ciudad de Cádiz*, p.205. Publicada por el Ayuntamiento en 1845 en la Imprenta de Don Manuel Bosch: «Los xavegueros i pelados que acuden a la pesqueria destas almadravas son los mayores vagabundos i la gente mas ruin i perdida que ay en la tierra»

[23] P. Antón Solé, op. cit. p.44.

[24] Contribuyeron en gran medida los ataques de piratas berberiscos a que se veían sometidas las costas andaluzas y que obligaban a tener en las almadrabas una guarnición para su defensa. «Cerca de la torre de Hércules ay una acomodada casa para hospicio del que administra el almadrava i los oficiales della con los caballos que corren i guardan la costa para aviso quando ay baxales de moros» (A. de Horozco,*Historia*... ya cit. p. 169).

[25] P. Antón Solé, Apéndice II (*Historia de la Provincia de Andalucía de la Compañia de Jesús* por el P. Juan de Santiváñez de la misma Compañia de JHS y Provincia, Parte I, Libro 2º, Cap. XVIII) en *Los pícaros*... op´.cit.p.78.

Si la investigación en otros puntos de Andalucía Occidental demostrara la existencia de versiones de *La loba parda*, qué duda cabe que la primera hipótesis sería la aceptable. Mientras tanto, la segunda tiene derecho, al menos, a no ser descartada[26].

Resumiendo podemos afirmar:

1º En la provincia de Cádiz hay una tradición del romance *La loba parda* que, a mi modo de ver, no se conocía porque no se había buscado expresamente.

2º Las muestras recogidas evidencian dos orígenes distintos, o dicho de otro modo, están tan vinculadas con cañadas de trashumancia diferentes.

3º La existencia del diezmo del Extremeño nos ayuda a conocer la procedencia y el modo como llegaron hasta aquí.

4º Sin embargo, la posibilidad de un salto en la transmisión nos permite pensar en el papel que pudieron desempeñar gentes venidas a las almadrabas en los siglos XVI y XVII.

5º Sólo una investigación histórica más amplia y encuestas específicas buscando *La loba parda* no sólo como romance sino como cuento, prodrían dar una respuesta exacta al problema que plantea su existencia convertido en canción marinera[27].

[26] Con posterioridad a la redacción de esta comunicación tengo conocimiento de que en las encuestas que lleva a cabo el Departamento de Literatura española de la Facultad de Filología de Sevilla han aparecido versiones de *La loba parda* en Brenes (Sevilla) y Bornos (Cádiz) que apoyan mi primera hipótesis.

[27] Dice M. Pidal hablando de la difusión del romancero oral fuera de España : «Tarea de la investigación habrá de ser el precisar las poco estudiadas circunstancias históricas que expliquen la difusión en cada caso» (*RH*, II p. 245). Creo que estas palabras pueden aplicarse a casos, como este, de difusión en el interior de la península.

Textos de LA LOBA PARDA

A (Barbate)

Estando un pasto(r) en la sierra haciendo su vil colada
ha visto baja(r) una loba derechita a su manada.
-Detente, detente, loba, no me seas desvergonzada
que tengo siete podencos y una perra mesticada.
-No le temo a tus podencos ni a tu perra mesticada,
lo que quiero es tu cordera, hija de la oveja parda.
-Mueta, cachorros, con ella, cachorros, vamo(s) a matarla.
Yo necesito tu pellejo pa una pelliza p´al ama,
tus costillas pa botones para botones de nácar,
tu espinazo pa un banquete para que se siente el ama.-
Ya el pastor mató a la loba que tanto miedo causaba.
¡Aguanta la boga!

B/C (Barbate)

Estando un pasto(r) en la sierra guardando su mercolada
vio de venir una loba derechita a su morada.
-Detente, detente, loba, no me seas vergonzada
que tengo siete podencos y una perra americana.
-No le temo a tus podencos, ni a tu perra americana,
vengo por la oveja pinta, hija de la oveja parda.
-Anda, id, siete podencos, anda, id, vamo(s) a matarla.-
Y han corrido siete leguas entre cerros y cañadas
y al subi(r) una cuesta arriba la loba cayó cansada.
-Toma, toma tus podencos vivo(s) y sanos como estaban.
-Yo no quiero mis podencos babeados de tus babas,
lo que quiero es tu pellejo para un vestido pa el ama,
las orejas pa un zurrón para meter las cucharas,
las patas para banquete para que se siente el ama.-
Ya mató el pasto(r) a la loba que tanto quehacer le daba.

Variantes de la versión C : 3b avergonzada.- 7b vamos, matadla.- 8a -Han corrido…- 9a Al subir...- 12a 1.q.q.e. el pellejo.- 12b pa u.v.p.e.a.- 13b pa m.l.c.- 14a 1.p.p.un banquete,- 14b pa q. s. s. e.a.- 15a Y. m.e. pastor la loba.

D (Barbate)

Estando un pasto(r) en el monte .....
.....
que tengo siete cachorros y una perra lobillana.-
Se ha llevado una borrega, hija de la oveja parda.
-Anda, id, siete cachorros, y tú, perra lobillana,
y si es que me pilláis, la cena tenéis sobrada

y si es que no la pilláis, la horca está preparada.-
Han corrido siete leguas entre cerros y cañadas
y otras siete van andando por una sierra mu llana,
y al llegar al paraíso la loba cayó cansada.
-Ahí tienes tu borrega buena y sana como estaba.
-Yo no quiero mi borrega de tu boca mal tratada,
lo que quiero son tus patas para hacerle un banco al ama,
también quiero tus orejas para hacer un oro para meter las cucharas,
también quiero tu pellejo para un bolso para el ama,
....

Nota: 13b «oro» según la informante es un bolso pequeño.

E (Zahara de los Atunes)

Estando un pasto(r) en el campo haciendo su bien colada
vio de veni(r) una loba derechita a su camada.
-Detente, detente, loba, no me seas vergonzada
que tengo siete cachorros y una perra cormillada
-No le temo a tus cachorros ni a tu perra cormillada
que yo tengo mis colmillos como puntas de albalaca.-
Le dio vuelta a la parvada,
se llevó la oveja negra, nieta de la oveja parda.
-Mueta, perrillos con ella,
mueta, si me la alcanzáis, la cena tienen preparada
y si no me la alcanzáis, la horca está preparada.-
Salieron los perros detrás de ella,
han corrido siete leguas entre montes y carriles
y ahora van corriendo otras siete por una tierra muy llana.
Debajo del paraíso cayó la loba cansada.
-Toma, toma tu borrego gordo y sano como estaba.
-Yo no quiero mi borrego de tu boca babeada,
lo que quiero es tu pellejo para un gabán pa el ama,
de tus patita(s) un banquete pa que se siente el ama,
de tu piel para que se haga un gabán el ama.
de tus orejas un hurón para meter las cucharas
y de tus ojos dos botones que son botones de nácar
pa que después me los luzca la señorita de dama.

Nota: 6b «albalaca» por «albahaca».

F (Paterna de la Rivera)

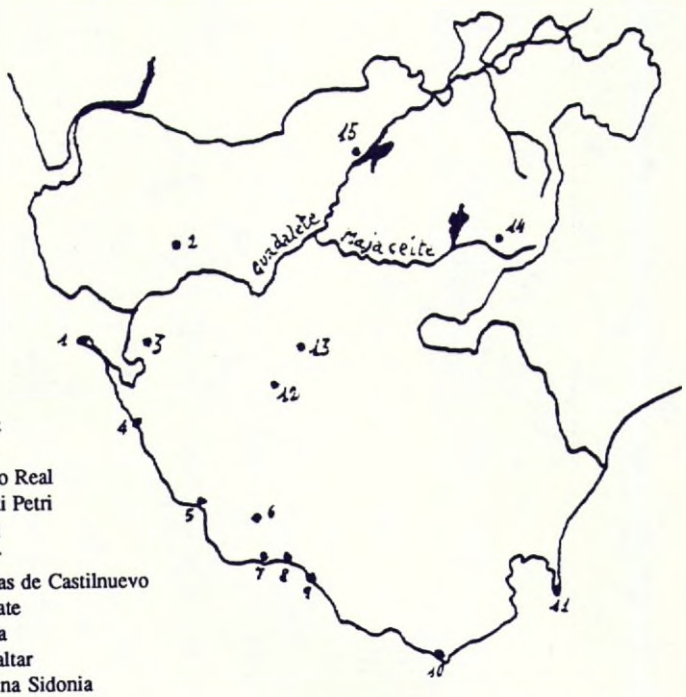
Estando un pobre pastor arreando sus ovejas
por unas hondas cañadas asomó la loba brava.

-Dente, detente, loba, aunque sea de mala gana,
que tengo siete podencos y un yegua curvillana.
-Si tienes siete podencos y la yegua curvillana,
yo tengo siete colmillos como punta de guadaña.-
Le dio la vuelta a la red, cogió la borrega blanca,
hija de la oveja negra.
Entonces dice el pastor: -¡Andad, perrillos, con ella!
Si es que la cogéis, la cena tenéis sobrada
y si es que no la cogéis, la horca está preparada.-
Dos cogieron por los cerros y otros dos por las cañadas
y otros tres iban corriendo por otra tierra más llana.
Ha llegado al paradero, cayó la loba cansada.
-Detente, detente, loba, aunque sea de mala gana.
-Yo te daré tu borrega de mi boca maltratada,
-Yo no quiero mi borrega de tu boca maltratada,
lo que quiero es tu pellejo para el pastor la zamarra,
las patas para banquillo pa que se siente mi ama,
la cola para mosquero de la yegua curvillana.

G (Ubrique)

Estando con mi ganado en la honda una cañada
vide pasar una loba tuerta, coja y jorobada.
Le dio una vuelta al ganado y no se ha llevado nada.
De otra vuelta que le dio se llevó una oveja blanca,
prima de una oveja negra y hermana de una oveja parda.
Se asomó el pastor y dijo:
-Loba, suelta la borrega, mira que te va a salir cara,
que tengo siete cachorros, y una perra cormillada
-No me importan tus cachorros, ni tu perra cormillada
porque tengo dos cormillos que parecen dos espadas.
-¡Arriba, siete cachorros! ¡Abajo, perro de fama!
que si matáis a la loba tendréis cena redoblada,
siete carderas de leche y otras tantas de cuajada.-
Han corrido siete leguas todas ellas barbechadas
y al apasar el arroyo, la loba se vio cercada.
-Pastor, aquí tienes a la borrega sana, salva y como estaba.
-No queremos la borrega,
lo que queremos es tu pellejo para hacer una zamarra,
tu cabeza para deíles para segar la cebada,
tus orejas para un zurrón para meter las cucharas
y tu jopo para abanico para abanicar a mi ama.

MAPA DE LA PROVINCIA DE CADIZ



1. Cádiz
2. Jerez
3. Puerto Real
4. Sancti Petri
5. Conil
6. Vejer
7. Ruinas de Castilnuevo
8. Barbate
10. Tarifa
11. Gibraltar
12. Medina Sidonia
13. Paterna de Rivera
14. Ubrique
15. Bornos

Presente y pasado de las manifestaciones espontáneas del romancero en el Campo de Gibraltar

Francisco Vegara Jiménez
Carmen Tizón Bernabé

Cuando tuvimos noticias de que el *IV Coloquio* iba a tener lugar en el Puerto de Santa María, debido a que llevábamos algunos años trabajando en el terreno de la literatura oral dentro de la provincia de Cádiz, decidimos participar en el acontecimiento con un documental que mostrara parte de los resultados obtenidos en nuestras investigaciones realizadas en la Comarca más meridional de esta provincia llamada Campo de Gibraltar.

Siete son los municipios incluidos en esta demarcación: Algeciras, La Línea de la Concepción, San Roque, los Barrios, Jimena de la Frontera, Castellar de la Frontera y Tarifa. Esta amplia zona se ha caracterizado siempre por ser un territorio abierto a todas las civilizaciones y culturas venidas de los más remotos lugares, debido a su privilegiada situación geográfica que da paso al Mediterráneo y sirve de unión entre el continente europeo y el africano a través del Estrecho de Gibraltar. Si a esto unimos la importancia que desde la Reconquista tuvieron estas tierras para la defensa del territorio cristiano de los árabes y la gran relevancia adquirida por las almadrabas del Duque de Medina Sidonia hasta nuestros días, deducimos que la población campogibraltareña ha recibido las influencias de un sinfín de individuos pertenecientes a diferentes niveles sociales, culturales, etc, y todo ello se ve reflejado en su folclore y, como parte de él, en el romancero.

Estado de las investigaciones romancísticas en el campo de Gibraltar

En el año 1976 comenzamos la recopilación de textos romancísticos en Tarifa, guiados por nuestro profesor de literatura, Francisco Mendoza Díaz-Maroto. El resultado de la encuesta fue bastante satistactorio y la riqueza que encerraba esta ciudad, tanto en temas como en las versiones musicales, despertó nuestro interés y en 1979 decidimos investigar por nuestra cuenta tanto en el centro urbano de Tarifa como en los pequeños núcleos rurales que se extienden a lo largo de los 414 Km². que componen su término municipal.

Pero las labores de recopilación no habían hecho más que empezar, ya que, salvo trabajos puntuales realizados en Algeciras y los Barrios por Juan Ignacio de Vicente Lara y Domingo Mariscal respectivamente, no se había hecho ninguna recopilación sistemática de toda la zona.

En el año 1983 un grupo de investigadores de las Universidades de Sevilla y Cádiz constituimos el Seminario del Romancero de Andalucía Occidental, dirigidos por los Dres. Pedro M. Piñero y Virtudes Atero. Comenzamos a trabajar en Cádiz y en 1985 junto con nuestro colega Karl Heissel, realizamos la encuesta titulada *Campo de Gibraltar*, cuya duración fue de un mes y en el transcurso de la cual hicimos una recopilación exhaustiva de temas y versiones en los siete municipios de la zona con sus correspondientes pedanías.

Valiéndonos de todos los datos obtenidos, elaboramos un *Pequeño Manual de Encuesta* para el programa «Rescate de Tradiciones Populares» que la Delegación de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía junto con el área de Cultura de la Diputación de Cádiz iba a llevar a cabo en las escuelas Campogibraltareñas, programa a través del cual canalizamos la producción de nuestro audiovisual.

¿Por qué un documental?

Atendiendo a la importancia que creemos merece el contexto sociocultural en el que se ha venido desarrollando el romancero y dado que muchos investigadores no han tenido el privilegio de poder observar directamente el entorno y el gesto del informante, nos pareció oportuno, más que realizar un trabajo científico sobre un corpus concreto, mostrar simplemente la realidad de una literatura todavía viva sin olvidar las reliquias del pasado.

Aunque nuestro primer objetivo era el que nuestro trabajo sirviera para ilustrar las páginas de los estudios que sobre los romances se están desarrollando en el mundo, decidimos poner de relieve mediante las imágenes tres puntos esenciales que difieren en parte del proceso general de la transmisión oral:

1. La pervivencia de las manifestaciones espontáneas del romancero incluso en el medio urbano y que mostramos con un tema poco usual en el sur: *La serrana de la vera*[1].

2. El papel destacado del hombre en la conservación de algunos temas, tal es el caso de los almadraberos[2] que recuerdan unas variantes romancísticas diferentes del repertorio habitual mixto más cercano a ellos.

3. El carácter esencializador de las versiones estudiadas.

Una vez extractadas estas circunstancias notables, debíamos reflejar otros aspectos no menos importantes:

1. Funcionalidad del romancero:
   - 1.1. Laboral:
     - 1.1.1. Mujeres que cantan cosiendo redes o realizando cualquier tipo de faena doméstica.
     - 1.1.2. Hombre que dirige la boga entonando un romance para aunar

[1] Vid. Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, «El romance de La Serrana de la Vera. La pervivencia del mito de la mujer seductora y selvática en la tradición del sur», en *Homenaje a Francisco López Estrada* (en prensa)

[2] Recuérdese lo que al respecto indica Carmen García Surrallés en su comunicación, *Un romance de pastores en tierras marineras*.

el esfuerzo de los marineros.

1.2. Lúdica:

1.2.1. Familiares y amigos que se reunen en la Nochebuena para cantar y así poder sentir la satisfacción de participar en un himno colectivo.

1.2.2. Niños que juegan al corro por la primitiva necesidad socializadora de aceptar y respetar unas normas elementales y que aprovechan el ritmo de algunos temas reducidos a la mínima expresión.

1.3. Religiosa:

1.3.1. Utilización de algunos temas, aunque no propiamente romancísticos, como oraciones o conjuros. Este es el caso de *Las doce palabras torneadas* recitadas por la esposa de un marinero para que cese la tormenta.

1.3.2. Niños que en Navidad, siguiendo una vieja tradición salmódica, entonan en el templo romances religiosos cuyos temas están basados en el nacimiento o la infancia del Salvador.

2. Contexto social en el que pervive el romancero:

2.1. El medio rural:

Los informantes, a pesar de encontrarse comunicados por carriles y veredas, de tener acceso a los medios de comunicación audiovisuales por energía solar, conservan la antigua tradición de entonar estos cantos como algo inherente a una fiesta que tiene su epicentro en la noche del veinticinco de diciembre, aunque mucho antes, pasados los «Tosantos»[3], ha iniciado su fenomenología sintomática.

2.2. El medio urbano:

Encontramos mayor vitalidad en las barriadas periféricas y en los patios de vecinos donde conviven más de una familia, reproduciendo los esquemas más primitivos de la civilización (hacinamiento de la prole masculina y femenina en una misma estancia, retrete común a todos los vecinos y al que se accede saliendo de la vivienda al patio, etc...), lo que viene a reafirmar la relación fecundidad romancística -clases deprimidas.

Estas últimas suelen ser producto de la emigración del campo a la ciudad y por lo tanto reproducen los esquemas vividos tradicionalmente, aunque notamos cierta apatía en las nuevas generaciones habituadas a un nuevo sistema de vida.

---

[3] El día uno de noviembre, fiesta de Todos los Santos, se toma como punto de partida para comenzar los preparativos de la Nochebuena. Después de «Los Difuntos», se comienzan a fabricar las zambombas y a cantar canciones y romances. Muchos llaman a esta actividad «barrunto de Nochebuena».

2.3. Los marineros:

El barco a motor ha hecho desaparecer una de las funciones más relevantes que el romance tenía para el gremio de los pescadores: acompañar el golpe de remo[4].

Si prestamos atención a otras faenas primordiales para este oficio, como son el elaborar y mantener en perfecto estado las redes, al igual que en las tareas campesinas, el romance sirvió de compañamiento analgésico.

Pequeños núcleos de población, como el caso de Guadarranque, junto al río Palmones y al borde de la Bahía de Algeciras, al ser absorvidos por el denso olor y la aplastante presencia de la industria petroquímica, han perdido irremediablemente su tradición marinera y con ella su tradición romancística, aunque todavía sus habitantes pueden recordar algunos temas que desaparecerán con la vida de éstos.

Diario de la grabación:

Ante la posibilidad de perpetuar en imágenes nuestro trabajo de campo en la provincia de Cádiz, presentamos nuestro proyecto a la Diputación Provincial, éste tenía un carácter urgente motivado por la proximidad del *IV Coloquio* y por la grabación de los marineros de la almadraba que en otras fechas no se encontraban en Tarifa, porque la temporada almadrabera es en el mes de mayo. Así pues, nos encontramos con nuestro primer obstáculo al comprobar que el equipo de la videoteca de esta institución se encontraba ocupado. No dudamos ni un momento en poner en contacto a este organismo con la Universidad Popular de San Sebastián de los Reyes de la Comunidad de Madrid quien se prestó a coproducir el trabajo.

Durante la primera quincena de mayo un equipo técnico de la citada Universidad se desplazó a nuestra comarca con la maquinaria necesaria para comenzar el rodaje que a lo largo de cuatro días desarrollaríamos en los distintos enclaves seleccionados previamente:

1º día: SABADO, 4 de mayo de 1987.

MAÑANA: Comenzamos a grabar en algunos de los patios más representativos de la arquitectura popular tarifeña: una señora, Dolores Perea, nos canta mientras realiza diversas labores domésticas (lavar la ropa, aviar caracoles, fregar platos y hacer croché), otra, recita leyendas y oraciones. De todo esto seleccionaríamos la secuencia donde Pepa Noria recita sentada en la puerta de su casa *Las doce palabras torneadas* y algunas imágenes intercaladas a lo largo del documental.

TARDE: Nos desplazamos a las Caheruelas donde un grupo de vecinos de este partido rural reconstruyó una escena que cinco meses antes habían protagonizado, como vienen haciendo año tras año: ir de casa en casa cantando los *aguinaldos*[5] para, una vez in-

[4] El canto de saloma se extendió por las almadrabas de Tarifa, Zahara, Barbate, y Conil hasta Huelva. La versión de *Tamar* que aparece en la filmación, está interpretada por un marinero de Lepe (Huelva) afincado en Tarifa.

[5] Aunque los aguinaldos tienen su máxima expresión en la noche el veinticinco de diciembre, estas pequeñas estrofillas loatorias, cuya finalidad es conseguir de la persona adulada una invitación, se piden hasta el día de Reyes.

vitados a pasar al interior de éstas y ser convidados, empezar a entonar los cantos propios de la Nochebuena que incluyen un extensísimo repertorio romancístico.

En nuestro vídeo aparecería el momento en el que interpretaron *La Serrana de la Vera.*

2º día: DOMINGO, 5 de mayo de 1987.

MAÑANA: Viajamos hasta Guadarranque en el término municipal de San Roque donde Isabel Tirado reconstruyó para nosotros unas escenas tradicionales, hoy en desuso (fabricación artesanal y limpiado de las redes), mientras canta versiones de *El Quintado* y *Don Gato.*

Optamos por recoger para nuestro trabajo un fragmento de *Don Gato*, por considerarla una versión atípica en su estribillo.

MEDIODIA: Retrocedemos hasta el muelle pesquero de Tarifa donde un grupo de almadraberos, utilizando una vieja embarcación de remos, se hicieron a la mar guiados por un patrón que conocía la existencia de los cantos de saloma, ya que él mismo los había entonado en su juventud. Tras seleccionar y preparar a un grupo de marineros que por su juventud desconocían el sistema unificador del canto, nos encaminados hacia una supuesta almadraba de principios de siglo.

Las imágenes escogidas recogerían en su totalidad la versión que el patrón recitó de *Tamar.*

TARDE: En la iglesia parroquial de los Barrios una agrupación infantil de pastores, acompañados de los instrumentos de percusión clásicos de la Navidad en esta zona (zambomba de raiz de pita y la torre de cascabeles o «cascabela»), interpretaron *El Niño Dios perdido* y *Madre, en la puerta esta un niño.*

3º día: LUNES, 6 de mayo de 1987.

MAÑANA: Viajamos a la Línea de la Concepción, allí Isabel Romero, como de costumbre, fregará los suelos y lavará la ropa al tiempo que interpreta modernos romances de ciego que aprendió de su abuela que, aislada en un asilo de Gibraltar, le dejó un gran legado de pliegos de cordel.

No incluiríamos ninguna toma de esto por cuestiones técnicas.

TARDE: Un grupo de niños del colegio del nuevo Castellar nos acompañaron al viejo castillo donde vivieron sus padres para jugar al corro, como lo hacen diariamente en el patio del recreo.

4º día: MARTES, 7 de mayo de 1987.

TARDE: En Jimena de la Frontera visitamos el Centro de Educación de adultos, allí Josefa Escudero cantó *Los celos de San José.*

Como resultado nuestro trabajo, obtuvimos diez horas de grabación de las que hemos tenido que seleccionar solo quince minutos, por lo tanto existe un material extraordinario inédito que pensamos incluir en próximos trabajos.

Narración. El Sur, donde la luz rocía la vida con melodías ancestrales, donde el trabajo se alivia con la poesia primera de la consciencia.

Sumidos en lo más profundo de este escenario confuso donde enloquecen bellos toros de ojos azules con cuernos de luna creciente, sintiendo el enigma de una naturaleza magistralmente rota por la fuerza del hijo de un dios, descubrimos la magia de un paisaje con nombre: Campo de Gibraltar.

Imagen. Estrecho de Gibraltar. Campo y mar.

Sonido. Toques de Gaita Gastoreña[6]. Gañanía[7].

Imagen. Imágenes intercaladas

Sonido. Percusión de los pastores de Algeciras.

Narración. El paso del tiempo al que el romancero debe riqueza y esplendor, gran aliado y artífice de nuevas posibilidades, se ha rebelado contra él.

Imagen. Viejo subiendo las escaleras de un patio

Sonido. Versión musical de *Don Bueso* del grupo «Andaraje»[8].

Narración. El que le alentaba, hoy le ignora, el que ayer fuera su mejor aliado podría convertirse en su exterminador.

Imagen. Chimeneas, humos y barcas en el río donde se reflejan las fábricas (paisaje de Guadarranque)

Sonido. *Carmina Burana*

Narración. A pesar de la desaparición de los pilares que sostienen la actuación romancística, aún podemos encontrar entre kilómetros de chimeneas, ruidos angustiosos y olores sintéticos gente como Isabel Tirado que recuerda hoy en Guadarranque los romances con los que ocupaba sus faenas marineras.

Imagen. Sigue el paisaje de Guadarranque. Imágenes de la playa e Isabel.

Sonido. Música Contemporánea. Se comienza a escuchar el sonido directo.

Imagen. Isabel Tirado cose redes.

Sonido. Sonido directo del romance de *Don Gato*

Narración. Con la facilidad que brinda un medio geográfico donde se pasa el campo al mar en un solo movimiento, nos sumergimos en una tradición viva con olor a castañas, nueces, pestiños y anises.

Imagen. Los vecinos de las Caheruelas caminan a pedir el aguilando.

Sonido. Música contemporánea

Imagen.Fiesta de Nochebuena (zambombas).

Sonido. Sonido directo. *La Serrana de la Vera*.

Narración. Camino del cerco laberíntico de redes donde han caído presos los atunes, el hombre cantaba para aunar el esfuerzo de los marineros al bogar. Llegados a la almadraba,

---

[6] La gaita del Gastor es un instrumento semejante a la alboca vasca. Su timbre se asemeja al de la chirimía y constituye un elemento aislado en el folklore del sur. El sonido estridente de este instrumento recorre en el silencio de la noche las calles de Gastor (Cádiz) durante el Adviento.

[7] Canción de arada interpretada con la «toná» característica del campo de Tarifa.

[8] Andraje, *Al grano*, Madrid, Sonifolk, 1983.

subían a los túnidos a flor de agua y, tras librar contra ellos una dura batalla de armas blancas, volvían victoriosos entonando de nuevo cantos de saloma, cuyo repertorio incluía un gran número de romances.

Imagen. Detalle de los remos, gotas de agua de mar, marineros remando

Sonido. Música contemporánea

Imagen. La almadraba, remeros y cantor.

Sonido. Sonido directo del romance de *Tamar.*

Narración. Otra de las manifestaciones donde el romance también forma parte del repertorio habitual la constituye las llamadas agrupaciones de pastores que por Navidades interpretan temas religiosos.

Imagen. Boceto de los atuendos. Pastores de los Barrios.

Sonido. Sonido directo de *Madre, en la puerta está un niño*

Imagen. Pepa Noria recita en la puerta de su casa.

Sonido. Sonido directo: *Doce palabras torneadas*

Imagen. Castellar, niños jugando al corro.

Sonido. Sonido directo: *Santa Catalina*

Narración. Además de los corros infantiles, el romancero sigue presente en alguna de las faenas diarias.

Imagen. Manos realizando distintas actividades domésticas.

Sonido. Sonido directo: *Los mozos de Monleón*

Sonido. Titulares

Hacia una exploración sistemática del Romancero de Andalucía Occidental

Esperanza Galindo Ocaña
Mª Carmen de la Vega de la Muela
Karl Heisel

0. Introducción

Nuestra misión en este Coloquio es exponer las características del *Seminario de Estudios del Romancero de Andalucía Occidental*, su origen, cómo evoluciona, la metodología empleada y los trabajos que realizamos. De ahí que hayamos sintetizado nuestra comunicación titulándola «Hacia una exploración sistemática del Romancero de Andalucía Occidental». Desde nuestro punto de vista plantea el empeño que el equipo tiene por ir en busca de un acercamiento y estudio exhaustivo del romancero de tradición oral que vive en nuestro ámbito cultural.

1. El Seminario de Estudios del Romancero de Andalucía Occidental

Desde la creación, en el año 1983[1], del *Seminario de Estudios del Romancero de Andalucía Occidental* en Sevilla, lo que nosotros llamamos en la vida cotidiana «el equipo», estamos investigando la tradición oral moderna que sigue viva en nuestros pueblos.

Antes de esta fecha ya se estaban realizando estudios individuales desde el año 1972 en zonas de Sevilla y Cádiz, generalmente con vistas a obtener algún título universitario[2].

Los profesores Pedro M. Piñero[3] y Virtudes Atero[4] tomaron la iniciativa en el estudio del *Romancero* de las provincias de Sevilla, Cádiz y Huelva. Ambos, poco tiempo después

[1] El 4 de febrero de 1983 tiene lugar la primera cita de los componentes que formarán el *Seminario de Estudios del R.A.O.*

[2] Virtudes Atero y Carmen García Surrallés estaban preparando sus tesis doctorales. Asimismo los licenciados Juan Pablo Alcaide, Mª del Carmen de la Vega, Mª del Carmen Tizón, Antonio José Pérez Castellano, Esperanza Galindo y Soledad Bonet estaban trabajando en sus tesis de Licenciatura.

[3] Profesor titular del Departamento de Literatura Española de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.

[4] Profesora de Literatura Española de la Facultad de Filología de la Universidad de Cádiz.

de la celebración del *III Coloquio Internacional del Romancero*, reunieron a una serie de profesores de Enseñanza Media y estudiantes de Filología[5] y organizaron los trabajos relacionados con la investigación romancística.

Nuestra labor está bien marcada desde el primer momento. Damos cuenta de que el *Romancero* está perdiendo vitalidad poco a poco nos impulsa a tener como objetivos inmediatos el rescate y la conservación de este género plenamente tradicional, así como recrear en la conciencia de nuestros informantes que ellos son los transmisores de una literatura que manifiesta el saber del pueblo.

El equipo se pone en marcha y comienza a realizar los trabajos de campo. La primera encuesta[6] se realizó en mayo de 1983 en Mairena del Alcor (Sevilla) con la colaboración de Ana Valenciano y Flor Salazar[7]. Al mismo tiempo algunos miembros del equipo estaban realizando encuestas individuales por distintos pueblos de Cádiz y Sevilla[8]. Pero, al aumentar el nivel de trabajo del equipo, se nos plantea la necesidad de una ayuda económica y un lugar de trabajo donde reunirnos y archivar el material.

Gracias a una beca concedida por la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía y una ayuda de investigación de la fundación Machado en 1985 nuestro trabajo avanza considerablemente. Llevamos a cabo un gran número de encuestas cubriendo toda la provincia de Cádiz, aumentando así el corpus romancístico de Andalucía Occidental. Todo el material recopilado hasta entonces[9] lo clasificamos y comenzamos a estudiarlo en el lugar que nos asigna la fundación Machado en Sevilla.

Disponer de un lugar de trabajo ha supuesto para nosotros poder albergar el archivo sonoro de textos, todo el material de investigación y celebrar allí nuestras reuniones para organizar los distintos trabajos de campo y de gabinete y desarrollar el trabajo teórico sobre el *Romancero*.

---

[5] Además de los mencionados en las notas (2), (3) y (4) colaboran en el equipo Karl Heisel, Enrique J. Rodríguez Baltanás, Francisco Vegara, Mª Jesús Ruiz y Mª Angeles Núñez.

6. Después de Mairena del Alcor (Sevilla) se encuestaron Puebla de Guzmán y Paymogo (Huelva) y Bornos (Cádiz).

[7] Pertenecen al *Seminario Cátedra Menéndez Pidal.*

[8] Provincia de Cádiz:

- la Sierra (14 pueblos): V. Atero.
- Zona Atlántica: C. Gª Surrallés.
- Arcos de la Frontera: P. M. Piñero, V. Atero y J. Mª Capote.
- Chipiona: Mª C. de la Vega.
- Medina Sidonia: S. Bonet.
- Tarifa: Mª C. Tizón y F. Vegara.

Provincia de Sevilla:

- Alcalá de Guadaira: Soledad Bonet, Karl Heisel y Enrique J. Rodríguez Baltanás.
- Cantillana A. J. Pérez.
- Brenes: E. Galindo.
- Marchena: J. P. Alcaide.
- Puebla de Cazalla: J. P. Alcaide y A. Varo.

[9] Nos referimos a los textos recopilados por el equipo en las encuestas individuales desde 1972.

Lo que fue una simple reunión de aficionados a la tradición popular se ha convertido en un equipo que recopila romances en una zona y simultáneamente clasifica y estudia los textos recogidos antes en otras ya encuestadas.

Pero las actividades del equipo no se ciñen a estas tareas hasta ahora mencionadas; tenemos en proyecto unos talleres de trabajo en escuelas e institutos que pretenden impulsar a los alumnos a concienciarse y realizar en su entorno encuestas dirigidas por nosotros[10].

Finalizada la recopilación y clasificación de todo el *corpus* romancístico de la provincia de Cádiz, estamos preparando actualmente la publicación de su *Romancero*. Como resultado de nuestra investigación estamos publicando diversos artículos elaborados por distintos miembros del grupo.

Debido a la repercusión que la labor de equipo ha tenido en el mundo de las investigaciones romancísticas, el «Seminario Cátedra Menéndez Pidal» de Madrid ha tenido a bien encargarnos la realización de este «IV Coloquio Internaional del Romancero», que se convierte en un punto esencial de la evolución de nuestro equipo: es el momento de reflexionar sobre estos cuatro años de trabajo y reforzar a través del intercambio de ideas y experiencias la colaboración con los equipos e investigadores del *Romancero* español y otros países.

3. Metodología

Como ya hemos señalado, el objetivo esencial del equipo es mostrar el romancero oral que se manifesta hoy en Andalucía occidental; por ello la base de nuestro trabajo es la exploración sistemática de la Bética, que consiste en encuestar a un número representativo de informantes de las distintas localidades.

El punto de partida de la encuesta es una reunión previa al trabajo de campo en la que se estudia la zona que se va a encuestar, se decide la fecha adecuada para la recopilación y se prepara el material de encuesta (grabadoras, fichas de campo[11], manuales de encuesta...).

Durante el trabajo de campo el equipo se divide en grupos de tres personas; preferimos grupos de dos o tres encuestadores como máximo porque de esta manera nos distribuimos mejor por las distintas zonas de la localidad, entrevistando a un mayor número de informantes; al mismo tiempo, estos pequeños grupos pueden realizan con más sincronía las distintas actividades de la recopilación (por una parte, conectar con el informante y manejar el manual de encuesta; por otra, grabar los textos y tomar nota de las observaciones interesantes); otra, de las ventajas de la encuesta hecha por grupos reducidos es que los informantes no se sienten «asaltados» cuando se les aborda en sus hogares.

Tras el trabajo de campo el equipo se reúne para comentar las impresiones generales de la encuesta realizada y repartir las cintas grabadas para su transcripción según las normas establecidas por el equipo. Una vez transcritos los textos los archivamos así como las «fichas de versiones», «de informantes» y «de localidades».

---

[10] Además F. Vegara organiza en el Campo de Gibraltar la campaña de "Rescate de tradiciones populares" bajo la dirección de la Diputación de Cádiz.

[11] Ver apéndice IX: "Ficha de material sonoro".

3. Trabajo realizado

Se ha encuestado toda la provincia de Cádiz (42 poblaciones), seis de Sevilla y dos de Huelva[12].

El equipo como tal ha encuestado veintiuna localidades:

- en la provincia de Sevilla: Mairena del Alcor (Mayo 1983).
- en la provincia de Huelva: Paymogo y Puebla de Guzmán (Abril 1984)
- en la provincia de Cádiz: Bornos (Noviembre de 1984), Algar y Puerto Serrano (Mayo 1985), Alcalá de los Gazules, Algeciras, Barbate, Los Barrios, Castellar de la Frontera, Espera, Jerez de la Frontera, Jimena de la Frontera, La línea, Paterna de la Rivera, Puerto de Santa María, Rota, Sanlúcar de Barrameda, San Roque, Tarifa y Trebujena (1985-1986).

Los miembros del equipo y colaboradores, por otra parte, han encuestado las siguientes poblaciones de forma individual:

- en la provincia de Sevilla: Alcalá de Guadaira, Brenes, Cantillana, Marchena y la Puebla de Cazalla.
- en la provincia de Cádiz: Alcalá del Valle, Algeciras, Algodonales, Arcos de la Frontera, Barbate, Los Barrios, Benaocaz, El Bosque, Cádiz, Conil, Chiclana de la Frontera, Chipiona, El Gastor, Grazalema, Jerez de la Frontera, Jimena de la Frontera, Medina Sidonia, Olvera, Prado del Rey, Puerto Real, San Fernando, San Roque, Setenil, Tarifa, Torre Alháquime, Ubrique, Vejer de la Frontera, Villaluenga del Rosario y Zahara de la Sierra.

4. Resultados

Exponemos brevemente algunos resultados de las distintas encuestas.

De más de 3000 versiones recopiladas tenemos archivadas y clasificadas 2862, de las cuales de tema tradicional y vulgar tradicionalizado son 2332[13], mientras que 530 son de cordel.

La mayor parte de estos romances (2048) se ha recopilado a partir de la fundación del equipo (1983)[14]. De estos 2048 el 76% (1559)[15] han sido fruto directo de la labor en equipo; y el resto, de las encuestas individuales[16].

Los resultados del trabajo realizado en equipo no difieren en cuanto a cantidad y riqueza temática de los cosechados individualmente.

La localidad más rica en temas tradicionales es Bornos (Cádiz) con 47 temas tradicionales y 182 versiones,

Hay 14 localidades con más de 30 temas tradicionales, de los cuales 13 son gaditanos, con una población que oscila entre 4000 y 170000 (Paterna de la Rivera: 4300 hab. y Jerez de la Frontera: 176000 hab.)

---

[12] Ver "índice de localidades investigadas" y "Mapas" en los apéndices I y II.

[13] Ver apéndice IV: "Lista de temas tradicionales y tradicionalizados con el número de versiones por población".

[14] Ver la "Cronología de la recopilación" en Apéndice III.

[15] Ver apéndice VI: "Número de temas y versiones recopiladas en equipo (1983-1987)".

[16] Ver apéndice VII: "Número de temas y versiones no recopiladas en equipo (1972-1987)".

La mayoría de los informantes son mujeres [17]. Los hombres han cantado un total de 193 versiones tradicionales y 48 de cordel. El resto lo han cantado mujeres (2139 y 482 respectivamente), que tenían al cantar desde 6 a 99 años, siendo las mayores de 65 años las que más han aportado. Por ejemplo, este grupo ha ofrecido 61 versiones de *Don Bueso*, que constituye ya el 40% de las 155 recopiladas, resultado típico de nuestras encuestas; este grupo suele cantar entre el 30 y el 50% de las versiones. Del total de las versiones ofrecen el 37% mientras que el grupo de informantes entre 50 y 64 años aportan el 20%.

Sin embargo, sorprende encontrar 11 versiones de *La doncella guerrera* cantada por niñas (6 a 19 años), el 13% de las versiones de este tema; el grupo de las niñas ha cantado en total 90 versiones tradicionales[18].

Parece ser que hay temas preferidos por este grupo con respecto a la otras edades: por ejemplo, *Don gato, Santa Catalina, El quintado, Mambrú y ¿Dónde vas, Alfonso XII?*

Aunque la mayoría de los temas son conocidos por las informantes mayores (78 de los 91 recogidos), al parecer estas informantes conservan preferentemente temas tradicionales, despreciando aquellos vulgares tradicionalizados; no obstante otros grupos de edad media conservan mejor temas vulgares y de cordel. Por ejemplo, el hecho de que transmitan los temas más raros[19]: *La aparición, Hermanas reina y cautiva, Santa Teresa y Las tres comadres borrachas.*

Hablando de los temas más raros en Andalucía Occidental hay que nombrar los ya citados además de *Marinero raptor* (2 v), *El Conde Claros* (6v.), *Bernal Francés* (2v.), *La aparición* (1v.), *La misa de amor* (1 v.), *El piojo y la pulga* (2 v.), *Polonia* (2 v.), *El rico avariento* (5 v.), *La serrana de la Vera* (7 v.) y *La loba parda* (10 v.), casi todos estos cantados por mujeres de 50 a 90 años.

Está claro que existen unos romances «llave», con los cuales podemos abrir la encuesta; son precisamente aquellos que más se conocen: *Don Bueso* (155 v.), *Madre, a la puerta hay un niño* (119), *Tamar* (96), *La Virgen y el ciego* (86), *La doncella guerrera* (80), *La mala suegra* (78) y *Gerineldo* o *Gerineldo + La condesita* (26 y 76 respectivamente).

5. Observaciones

El corpus romancístico de temas tradicionales y vulgares tradicionalizados recopilado por el equipo (91 temas) presenta la constante andaluza del abandono de los temas históricos y épicos, por no considerarlos como algo propio.

Podemos señalar la influencia de la lírica popular, en cuanto al estilo sobre todo; e incluso la calidad literaria que aflora en muchas de las versiones.

Con respecto a los informantes tenemos que decir que no excluimos, en principio, ningún nivel social ni cultural de la población; pero, nos encontramos con que la inmensa mayoría de nuestros informantes pertenecen a un nivel sociocultural bajo. La urbanización reciente de algunos pueblos de Andalucía occidental no ha impedido hasta ahora la conservación de temas romancísticos.

---

[17] Ver apéndice VIII: "Temas y versiones cantadas por mujeres y hombres por provincias".

[18] Ver "Lista de temas con el número de versiones por grupos de edades" en Apénice V.

[19] Ver apéndice X: "Algunas versiones de los temas más raros cantados en el Sur".

Habría que destacar que nuestros informantes aprendieron los romances en trabajos colectivos (labores agrícolas, talleres de costura, lavanderías, etc.), en reuniones familiares y también de los ciegos (u «hombres») que cantaban por las esquinas; pero, actualmente la transmisión de los romances experimenta un cambio debido a la transformación de la sociedad.

A pesar de esto el equipo ha podido recopilar un amplio *corpus* de romances que muestra la pervivencia de la tradición oral moderna.

6. Conclusión

Lo que podíamos considerar la primera etapa del *Seminario de Estudios del Romancero de Andalucía Occidental* ha concluido con este *IV Coloquio Internacional del Romancero* en el que presentamos la investigación que llevamos a cabo en Andalucía.

Sentimos que nuestro trabajo de recopilación de textos romancísticos ha sido fructífero puesto que manifiesta la rica vitalidad de la tradición oral de nuestros cálidos pueblos.

Apéndice I
Índice de localidades investigadas[1]

Código[2]	Nombre Municipio	Población[3]
	Sevilla	
A04	Alcalá de Guadaira	45.352
A18	Brenes	8.723
A23	Cantillana	8.430
A58	Mairena del Alcor	12.589
A60	Marchena	15.852
A77	Puebla de Cazalla	10.809
	Huelva	
B57	Paymogo	1.526
B58	Puebla de Guzmán	3.381
	Cádiz	
C01	Alcalá de lo Gazules	5.879
C02	Alcalá del Valle	4.828
C03	Algar	2.032
C04	Algeciras	86.042
C05	Algodonales	5.448
C06	Arcos de la Frontera	24.902
C07	Barbate (y Zahara de los Atunes)	20.849
C08	Barrios, Los	10.667
C09	Benaocaz	590
C10	Bornos	7.428
C11	Bosque, El	1.742
C12	Cádiz	157.766
C13	Castellar de la Frontera	1.990
C14	Conil	13.289
C15	Chiclana de la Frontera	36.203
C16	Chipiona	12.398
C17	Espera	3.904
C18	Gastor, El	1.993
C19	Grazalema (y Benamahoma)	2.111
C20	Jerez de la Frontera	176.238

[1] Elaboración propia sobre PEZZI, M.: *La comarcalización de Andalucía*. Granada, Universidad de Granada, 1982.

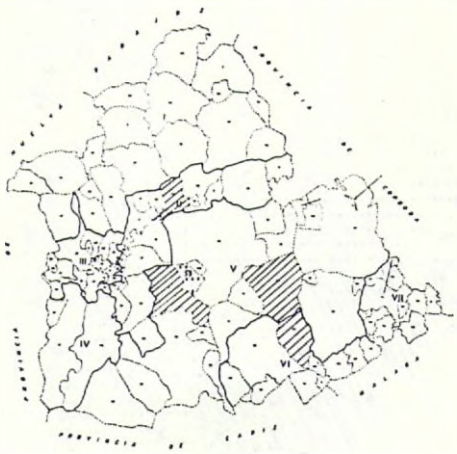
[2] "A" corresponde a municipios de la provincia de Sevilla; "B", a los de Huelva; y "C", a Cádiz.

[3] Corresponde a la población de hecho del 1 de marzo de 1981.

C21	Jimena de la Frontera	8.258
C22	Línea, La	56.282
C23	Medina Sidonia (y Benalup)	14.651
C24	Olvera	8.700
C25	Paterna de Rivera	4.309
C26	Prado del Rey	5.072
C27	Puerto de Santa María	57.437
C28	Puerto Real	23.931
C29	Puerto Serrano	5.254
C30	Rota	25.291
C31	San Fernando	71.846
C32	Sanlúcar de Barrameda	48.496
C33	San Roque	20.604
C34	Setenil	3.285
C35	Tarifa	15.220
C36	Torre Alháquime	957
C37	Trebujena	6.187
C38	Ubrique	16.322
C39	Vejer de la Frontera	12.030
C40	Villaluenga del Rosario	558
C41	Villamartín	11.837
C42	Zahara de la Sierra	1.891

Apéndice II
Mapas

Mapa I: Localidades investigadas en la provincias de Sevilla



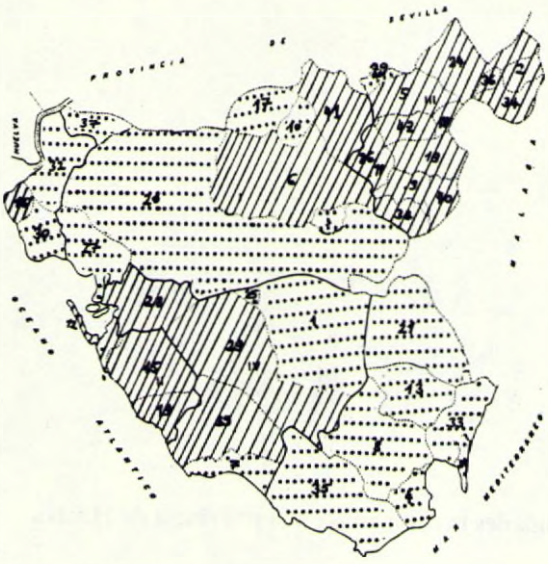
Mapa II: Localidades investigadas en la provincia de Huelva



Investigación llevada a cabo por el equipo

Investigación llevada a cabo por particulares

Mapa III: Localidades investigadas en la provincia de Cádiz



Investigación llevada a cabo tanto por el equipo como por particulares

Investigación llevada a cabo por el equipo

Investigación llevada a cabo por particulares

Apéndice III
Cronología de la recopilación

Número de versiones

Fases	Encuestas en equipo		Encuestas individules		Total Encuestas
	Tradicionales	de Cordel	Tradicionales	de Cordel	Trad+Cord
1ª: (72-82)			603	201	804
2ª: Años					
83	69	9	237	68	383
84	307	38	78	13	436
85	706	140	57	14	917
86	248	42	9	0	299
87	0	0	12	1	13
83-87	1330	229	393	96	2048
sin fecha		1	6	3	10
72-87	1330	230	1002	300	2862

Apéndice IV
Lista de temas tradicionales y tradicionalizados con el número de versiones por población

1. Abuelos de los nabos, El: C06, C07, C27, C29, C37.
2. Adúltera del cebollero, La: A18, C04 (4), C06 (2), C09, C10 (4), C20 (5), C21, C27, C33, C35 (8).
3. Albaniña: A18 (4), A23 (2), A58 (2), A60, A77, B58 (3), C03 (2), C04 (4), C06 (2), C07 (3), C09, C10 (2), C12, C13, C15, C17, C20, C23, C25, C29 (3), C33, C34, C35 (8), C38.
4. Aparición, La: C04.
5. Atentado contra Alfonso XII: A18, A60, C05, C39.
6. Bastarda del segador, La: A18 (3), C06 (2), C07, C10 (5), C15, C16, C17 (2), C18, C20 (8), C21 (2), C23 (2), C25, C27, C29 (7), C34, C35 (3).
7. Belén llegar, A: A18 (2), C05, C12, C16, C20 (4), C27, C37 (2).
8. Bernal Francés: C06, C20.
9. Blancaflor y Filomena: A18 (3), A23 (2), C4 (3), C10 (3), C11, C13, C17 (3), C19, C22, C23, C24, C27, C29, C32, C34, C35 (2).
10. Buscando posada: B58, C04, C06, C12, C22, C35.
11. Casada de lejas tierras, La: A18 (2), A58, A60, A77, B58 (5), C01, C02, C04 (3), C05, C06 (3), C07, C10 (5), C11, C14, C17 (3), C19, C20, C21, C22, C23, C25, C26, C29 (3), C31, C33 (2), C34, C35 (4), C36, C42 (2).
12. Celos de San José: C21.
13. Celos de San José + Buscando posada: C21.
14. Comadres borrachas, Las tres: C04, C37.
15. Conde Claros: A18 (2), A58, C29 (3).
16. Conde Niño: A18 (6), A58, A77, B58, C04 (3), C06 (2), C07, C08 (3), C9, C10 (5), C11, C14, C16, C17 (2), C20 (3), C23 (4), C25 (4), C27, C28, C29, C32, C33, C34, C37.
17. Condesita, La: C11, C13, C15, C17, C20.
18. Conflicto de conciencia en la guerrilla cubana: A18 (3), A23, A60, C07, C10, C33, C36.
19. Corregidor y la molinera, El: A18, C06, C07, C10 (5), C14, C25, C27.
20. Cura enfermo, El: A04 (2), A58, B57, C01 (2), C03, C04, C06, C07 (3), C08, C10 (6), C16, C17 (3), C20 (13), C21 (2), C22, C23, C25 (2), C27 (4), C29 (5), C32 (2), C33, C35 (4), C37.
21. Cura y la penitencia, El; A18 (5), C29.
22. Dama y el pastor, La: A18, A60, C03, C04, C06 (2), C10 (2), C20, C23, C25, C27, C33, C35 (5), C37, C38.
23. Dama y el pastor, La + Albaniña: C11.
24. Delgadina: A18 (5), A23 (3), C3 (2), C04 (2), C05, C06 (2), C7 (2), C08 (2), C10 (4), C11 (5), C12, C15 (2), C17, C18 (2), C19 (2), C20, C21, C22 (2), C23, C24, C25, C29 (3), C31, C33 (2), C34, C35 (5), C40.
25. Delgadina + Mala hierba, La: C04.
26. Delgadina + Tamar: C08.

27. Don Bueso: A04. A18 (11), A23 (6), A58 (5), A60 (5), A77 (8), B57, B58 (5), C01 (2), C02, C03 (4), C04 (6), C05 (2), C07 (7), C08, C09, C10 (7), C11 (2), C13, C15, C16 (4), C17 (5), C18, C19, C20 (17), C21 (3), C22 (2), C23 (7), C24, C25 (3), C27 (2), C29 (5), C31 (2), C32 (3), C33 (2), C34, C35 (5), C37 (4), C38 (2), C40 (2), C42 (2).
28. Don Gato: A04 (4), A18 (5), A23, A58 (2), A60, A77, B58 (2), C01 (2), C03 (2), C04 (2), C06, C07 (2), C08, C10, C13, C16, C17 (2), C20 (3), C22, C23, C24, C25 (3), C29, C33, C35.
29. Doncella guerrera, La: A04 (7), A18 (6), A23 (4), A58 (5), A77, B58 (3), C01, C02, C03, C04, C06, C07 (4), C09, C10 (10), C12, C14, C15, C16 (2), C17, C18, C20 (4), C21 (2), C23 (3), C25 (2), C26, C29 (4), C31, C32, C33 (4), C34, C35, C36, C38, C42.
30. ¿Dónde vas, Alfonso XII?: A04 (2), A18 (5), A58, A60, A77, B57, B58 (2), C01, C02, C03 (2), C04, C06, C07 (4), C08, C09, C10 (3), C12 (2), C15, C16 (3), C17, C20 (3), C21, C22, C23 (2), C25 (2), C27 (2), C32 (5), C33 (3), C34 (2), C35, C37, C38 (2), C40.
31. ¿Dónde vas Alfonso XII + Aparición, La: B58 (4), C04, C08, C10, C13, C17, C19.
32. Dos mozuelas, Las: C04, C06, C16, C20 (10), C23, C35, C37.
33. Galán que corteja a una mujer casada: A18, A23, A58, A60, A77 (2), B58, C04, C06 (2), C07 (3), C09, C10 (5), C16 (3), C17 (2), C20, C21, C22, C25, C27, C29, C32, C37, C38.
34. Gerineldo: A18 (2), A23, A58, C01, C06 (4), C10 (2), C17, C20 (2), C23 (2), C25, C29, C31, C32, C35 (3), C37 (2).
35. Gerineldo + Condesita, La: A18 (7), A23 (2), A58 (4), A60 (2), A77, C01 (2), C03, C04 (3), C05 (2), C07 (3), C08 (3), C09, C10 (6), C11, C12 (2), C13, C15, C16, C17 (2), C19, C20, C21, C23 (4), C25, C27, C29 (2), C31 (2), C32, C33, C34 (2), C35 (6), C36, C40 (2), C42 (2).
36. Gerineldo + Horas, Las: C07.
37. Hermanas reina y cautiva: C10, C17 (2), C29.
38. Hijas de Merino, Las: A04, B58, C01, C03 (3), C04 (2), C06 (2), C07 (2), C08 (2), C12, C13, C15, C17 (5), C20 (4), C21, C22, C23 (2), C27, C29, C31, C33, C35.
39. Huida a Egipto: A04 (2), A18 (4), A58, B57 (3), B58 (4), C03 (2), C04 (7), C06, C08, C10 (3), C11, C12, C14, C16, C17 (4), C19, C20 (4), C21, C22 (2), C23, C26, C29, C33, C35 (6), C37 (2), C38.
40. Infanticida, La: A18, C01, C04 (3), C07, C08, C10 (4), C12, C13, C15, C16, C19, C20 (2), C22, C23, C27, C33, C35, C36.
41. Jesucristo y el incrédulo: C3, C34, C35.
42. Loba parda, La: A18, CO1, CO7 (4), C10 (2), C25, C35.
43. Lux aeterna: A04 (2), A18 (4), A23, A58, A77, B58 (2), CO1, C03 (2), C04 (3), C05 (2), C06 (2), C07 (6), C08 (2), C09, C10 (9), C11, C16 (2), C17 (4), C18, C19, C20 (3), C21, C22, C24 (2), C25 (2), C26, C27 (2), C29 (3), C31, C32 (2), C33 (2), C34, C35 (2), C37 (3).
44. Madre, a la puerta hay un Niño: A04 (6), A23, A58, A60, A77, B57 (2), B58 (9), C01 (5), C02, C03, C04 (11), C06 (2), C07 (6), C08 (3), C09, C10 (7), C11, C12 (2), C16, C17 (2), C18, C19 (3), C20 (7), C22 (2), C23 (8), C25, C26, C27 (2), C29 (4), C32 (5), C33, C35 (3), C37 (6), C38, C39.
45. Mala hierba, La: C15, C23, C35 (2), C37.

46. Mala suegra, La: A04, A18 (5), A23, A58 (3), B57 (2), B58 (6), C01 (5), C04 (3), C05, C06 (3), C07 (3), C08 (3), C10 (3), C11, C12, C13, C15, C16 (2), C17, C20 (2), C21 (2), C23 (7), C25, C27, C29 (3), C31 (2), C32 (3), C33, C34, C35 (5), C37 (2), C38, C40.
47. Malcasada, La: A23, A58, A60 (2), B58 (5), C01 (2), C03 (3), C04 (4), C06 (3), C07 (2), C09, C10, C12, C13, C16 (2), C17 (3), C20 (4), C23 (4), C25, C27 (3), C31 (2), C33, C35 (9).
48. Maldito calderero, El : C20, C29.
49. Mambrú: A04 (2), A18 (3), A23 (2), A58 (2), A60 (2), B58 (3), C01 (2), C04, C07 (3), C08, C12 (2), C13, C17 (3), C20, C22, C23, C24, C25, C33, C40.
50. Mandamiemtos del amor, Los: C38.
51. Mariana Pineda: A18, C06 (2), C07, C08 (5), C10 (3), C18, C19, C20 (2), C21, C22, C25, C29 (5), C32, C33 (2), C38, C40.
52. Marinero al agua: A23, A58, B58 (2), C02, C04, C08, C10 (2), C12, C16, C17 (3), C20 (9), C22, C27 (2), C29 (2), C37 (2), C40.
53. Marinero raptor: A18 (2).
54. Misa de amor: C07.
55. Monja contra su gusto: A18, A58, C04, C07, C10 (3), C14, C16 (2), C19, C20 (2), C21, C27, C28, C35 (2).
56. Mozo arriero y los siete ladrones, El: C03, C10 (3), C20, C25.
57. Mozos de Monleón, Los: C04, C09, C29 (5), C40.
58. Muerte de Prim, La: C10, C35 (3), C38.
59. Muerte ocultada, La: A58 (2), A60 (3), A77, C02, C04 (2), C05, C06, C10 (4), C12, C14, C20, C23 (5), C26, C31, C32, C33, C34, C35 (2).
60. Mujer del molinero y el cura, La: A18 (2), C03, C04, C06, C10 (4), C12, C16, C20 (10), C23, C29, C33, C35 (6), C37 (3).
61. Naipes, Los: A18, A77, C07 (3), C16, C19, C21, C33, C34,
62. Orillas de una fuente, A: C02, C06, C20 (4), C25, C27, C37 (4).
63. Piojo y la pulga, El: C04, C07.
64. Polonia: C09, C17.
65. Polonia + No me entierren en sagrado: C40.
66. Primos romeros, Los: A04, A18 (4), A58 (2), C01 (2), C03, C04, C07 (2),C08 (2), C09 (2), C10 (8), C12, C16, C17 (2), C18, C20 (6), C23 (5), C25, C27 (3), C31, C32 (2), C35 (4), C37 (4).
67. Prisionero, El + Gerineldo + Condesita, La: C29.
68. Prisonero, El: A58 (4), B58, C01, C03, C07 (5), C10 (3), C17, C23 (4), C25, C29 (2).
69. Provincia de Asturias, En la: A18 (5), A77, B58 (8), C04, C10, C14, C15, C17 (3), C19, C22, C24, C29 (3), C31, C34, C35, C36, C37.
70. Quintado, El: A04, A18, A23, A58 (2), C01 (2), C02, C03, C04 (2), C05, C06 (3), C07 (3), C09, C10 (4), C11, C12, C16, C17 (2), C18, C20 (6), C21 (4), C23 (2), C25 (3), C26, C27, C28, C29 (4), C32, C33, C34, C35 (3), C36 (2), C37, C42.
71. Quintado, El + Aparición, La: A04, C04, C23, C31, C33 (2), C37.
72. Retrato de la dama, El: C04, C06, C12, C20, C23, C27, C33, C35 (4), C37.
73. Rico avariento, El: A04 (4), C07.

74. Sacramentos del amor, Los: C20.
75. San Antonio y los pájaros: A18 (3), A23, A58, A60, A77 (2), B57 (2), B58 (4), C05, C07 (3), C12 (2), C14, C15, C17 (2), C19 (2), C20 (3), C21, C22, C23, C24, C25, C27, C29 (2), C35, C37 (2), C39.
76. Santa Catalina: A04, A18, B58, C02, C03 (2), C11, C12 (2), C17 (2), C19, C20 (2), C21 (2), C27, C28, C31, C34, C35 (2), C40.
77. Santa Elena: A04 (3), A23 (2), A58 (4), A77, B57, B58 (2), C01 (3), C04 (2), C06, C07 (2), C09, C10 (3), C13. C15, C17 (3), C19 (2), C21, C22 (3), C23 (5), C25, C26 (2), C27 (3), C29 (3), C32, C33, C34, C35 (2), C37 (2), C40.
78. Santa Rita: B58, C10, C17, C20, C23.
79. Santa Teresa: C07, C20 (2), C40.
80. Señas del esposo, Las: A04, A18 (4), A58, A60, A77, B57 (2), B58 (13), C01 (2), C03, C04 (3), C06 (2), C07 (6), C09, C10 (3), C11, C15 (2), C16, C17 (2), C19 (2), C20, C21 (2), C22, C23, C24, C25 (6), C33, C34, C35 (3), C37 (2), C38, C40, C42.
81. Serrana de la Vera, La: CO4 (2), C35 (5).
82. Silvana: A58 (4), C07, C10 (3), C14, C16, C17 (2), C25, C27 (2), C29.
83. Tamar: A04 (2), A18 (5), A58 (3), A60 (2), A77, B57 (2), B58 (7), C01 (2), C04 (2), C05 (2), C06 (3), C07 (2), C09, C10 (10), C11 (4), C12, C23 (7), C24 (2), C25, C26, C27, C28 (3), C29 (2), C31, C34, C35 (3), C36, C37 (4).
84. Tamar + Delgadina: C26.
85. Tamar + Gerineldo: C27.
86. Tamar + Infanticida, La: C25.
87. Tonada de los huevos, La: C06, C12, C20 (3), C29, C35, C37.
88. Tres cautivas, Las: A60, A77, B58, C01 (2), C02, C03 (2), C04 (3), C06, C07 (4), C10 (4), C11 (2), C12, C13, C14, C15, C16, C19, C20 (2), C22, C23 (7), C25 (4), C29 (4), C32, C33, C34, C35 (7), C36, C38, C42.
89. Virgen y el ciego, La: A04, A58 (2), B58, C01 (4), C02, C03 (3), C04 (10), C05 C06 (2), C07 (5), C08, C10 (7), C11 (2), C13 (2), C16, C17, C19 (2), C20 (8), C21, C22 (3), C23 (4), C25, C26, C27, C29 (3), C32, C33 (2), C34, C35 (9), C36, C37 (3), C40.
90. Virgen y el ciego, La + Huida a Egipto, La: C25.
91. Viudita del Conde Laurel, La: B58, C04, C07, C10 (3), C13, C19, C21, C24, C27, C33 (2), C38, C40.

Apéndice V
Lista de temas con el número de versiones por grupos de edades

Temas	Grupos de edades						
	1º	2º	3º	4º	5º	6º	
	1-19	20-34	35-49	50-64	65-99	ed.?	total
1. Abuelo de los nabos, El				1	3	1	5
2. Adúltera del cebollero, La	1		6	9	9	3	28
3. Albaniña		1	7	10	21	9	48
4. Aparición					1		1
5. Atentado contra Alfonso XII	1		1		2		4
6. Bastarda del segador, La		2	5	12	17	6	42
7. Belén llegar, A	1		1		8	2	12
8. Bernal Francés					1	1	2
9. Blancaflor y Filomena			3	6	10	7	26
10. Buscando posada				2	2	2	6
11. Casada de lejas tierras	1		9	16	15	11	52
12. Celos de San José, Los				1			1
13. Celos de S. J.+Buscando posada				1			1
14. Comadres borrachas, Las tres			1		1		2
15. Conde Claros			1	3	1	1	6
16. Conde Niño	2	1	6	6	25	11	51
17. Condesita			1	3		1	5
18. Conflicto de conciencia	1	1		3	1	3	9
19. Corregidor y la molinera, El				2	7	2	11
20. Cura enfermo, El	3	1	8	15	19	13	59
21. Cura y la penitencia, El			2		3	1	6
22. Dama y el pastor, La			2	4	8	6	20
23. Dama y el pastor+Albaniña					1		1
24. Delgadina	4		7	12	21	13	57
25. Delgadina+Tamar						1	1
26. Don Bueso	2	2	22	34	61	34	155
27. Don Gato	6	1	4	9	6	17	43
28. Doncella guerrera, La	11	5	9	17	14	24	80
29. ¿Dónde vas, Alfonso XII?	7	7	4	9	26	8	61
30. ¿Dónde vas, Alfons.?+Aparicion			3		5	2	10
31. Dos mozuelas			4	4	6	2	16
32. Galán que corteja a una mujer		3	5	8	8	9	33
33. Gerineldo			3	3	9	11	26
34. Gerineldo+Condesita		2	15	15	23	21	76

Lista de temas con el número de versiones por grupos de edades

Temas	Grupos de edades						
	1º	2º	3º	4º	5º	6º	
	1-19	20-34	35-49	50-64	65-99	ed.?	total
35. Gerineldo+Horas					1		1
36. Hermanas reina y cautiva				2	1	1	4
38. Hijas de Merino, Las		1	1	8	11	14	35
39. Huída a Egipto, La	2		4	11	25	15	57
40. Infanticida, La		2	2	6	9	5	24
41. J. C. y el incrédulo					2	1	3
42. Loba parda, La			1	4	3	2	10
43. Lux aeterna	4	3	8	18	24	17	74
44. Madre a la puerta hay un niño	3	3	14	19	43	28	119
45. Mala hierba			2		2	1	5
46. Mala suegra, La		3	6	19	28	22	78
47. Malcasada, La		3	6	8	24	14	55
48. Maldito calderero, El				1	1		2
49. Mambrú	4	3	1	6	8	12	34
50. Mandamientos del amor					1		1
51. Mariana Pineda			5	7	9	8	29
52. Marinero el agua	2	2	3	2	13	9	31
53. Marinero raptor				2			2
54. Misa de amor				1			1
55. Monja contra su gusto		1	3	5	7	2	18
56. Mozo arriero, El	1		2		2	1	6
57. Mozos de Monleón				3	3	2	8
58. Muerte de Prim			3	1	1		5
59. Muerte ocultada		2	4	7	12	5	30
60. Mujer del molinero y el cura, La			5	6	14	8	33
61. Naipes, Los		2		3	5		10
62. Orillas de una fuente, A			2	3	6	1	12
63. Piojo y la pulga, El				1	1		2
64. Polonia					1	1	2
65. Polonia + No me entierren en sagrado				1			1
66. Primos romeros	1	2	9	8	23	12	65
67. Prisionero, El			3	6	11	3	23
68. Prisionero, El + Gerineldo + Condenta, La				1			1
69. Provincia de Asturias, En la	3	1	5	6	14	3	32
70. Quintado, El	5	5	7	20	14	10	61

Lista de temas con el número de versiones por grupos de edades

Temas	Grupos de edades						
	1º	2º	3º	4º	5º	6º	
	1-19	20-34	35-49	50-64	65-99	ed.?	total
71. Quintado + Aparición		1	1	1	3	1	7
72. Retrato de la dama, El			3		3	4	10
73. Rico avariento, El				1		6	7
74. Sacramentos del amor, Los			1				1
75. San Antonio y los pájaros		1	5	9	17	9	41
76. Santa Catalina	5	1	2	4	8	3	23
77. Santa Elena	2	2	6	8	24	17	59
78. Santa Rita			3			2	5
79. Santa Teresa			1		3		4
80. Señas del esposa, Las	5	4	6	15	27	14	71
81. Serrana de la Vera, La			3		2	2	7
82. Silvana		1		6	6	3	16
83. Tamar	5	4	11	21	33	22	96
84. Tamar + Delgadina				1			1
85. Tamar + Gerineldo				1			1
86. Tamar + Infanticida					1		1
87. Tonada de los huevos, La			1	1	5	1	8
88. Tres cautivas, Las	4	3	13	8	24	8	60
89. Virgen y el ciego, La	3	2	15	17	31	18	86
90. Virgen y el ciego + Huida a E.					1		1
91. Viudita del conde Laurel, La	2	2		6	4	1	15

Apéndice VI

Número de temas y versiones recopiladas en equipo (1983-1987)

Población	Tradicionales		De Cordel		Tradic.+Cordel
	Número de temas	Número de versiones	Número de temas	Número de versiones	Total del nº de versiones
A58	27	56	9	11	67
B57	10	17	2	2	19
B58	29	90	10	16	106
C01	24	48	8	8	56
C03	24	41	2	2	43
C04	44	93	14	17	110
C07	31	58	7	9	67
C08	14	24	3	3	27
C10	47	182	18	25	207
C13	17	18	6	7	25
C17	39	84	10	11	95
C20	46	170	9	14	184
C21	27	39	13	17	56
C22	22	34	16	17	51
C25	36	51	11	15	66
C27	32	55	13	13	68
C29	38	96	21	29	125
C32	19	35	2	2	37
C33	32	45	17	17	62
C35	20	52	8	9	61
C37	30	60	4	5	65
21 loc.		1.348		249	1.597

Apéndice VII

Número de temas y versiones no recopiladas en equipo (1972-1987)

Población	Tradicionales		De Cordel		Tradic.+Cordel
	Número de temas	Número de versiones	Número de temas	Número de versiones	Total del nº de versiones
A04	20	43	8	10	53
A18	35	126	12	37	163
A23	15	35	4	5	40
A60	18	28	8	8	36
A77	19	28	12	13	41
C02	13	13	3	3	16
C04	14	19	10	10	29
C05	13	17	12	13	30
C06	39	69	18	24	93
C07	28	55	9	13	68
C08	7	12	2	2	14
C09	18	19	14	14	33
C11	18	28	5	5	33
C12	25	31	4	4	35
C14	11	11	3	3	14
C15	18	21	5	6	27
C16	29	41	16	19	60
C18	9	11	11	12	23
C19	22	31	10	1	41
C20	5	8	-	-	8
C23	36	99	11	17	116
C24	12	13	7	8	21
C26	12	13	8	9	22
C28	5	7	1	1	8
C31	16	20	1	1	21
C33	1	1	-	-	1
C34	23	26	6	6	32
C35	41	116	18	28	144
C36	10	11	11	11	22
C38	14	17	9	11	28
C39	3	3	-	-	3
C40	17	19	1	1	20
C42	7	10	5	5	15
39 loc.		1.002		309	1.310

Apéndice VIII

Número de temas y versiones cantadas por hombres y mujeres por provincias. En valores absolutos y relativos

		Tradicionales			De Cordel		
Provincia	Sexo	Nº de Versiones	Total	%	Nº de Versiones	Total	%
Sevilla	Fem.	310	324	95	77	80	96
	Mas.	14		5	3		4
Huelva	Fem.	116	116	98	17	17	100
	Mas.	2		2	0		0
Cádiz	Fem.	1.698	1.891	89	387	387	89
	Mas.	193		11	45		11

Apéndice IX

Ficha de material sonoro

Seminario de investigación del Romancero Andaluz. Ficha de material sonoro

Pasos	Versiones		Siglas Archivísticas
	Cara A		
4	La viuda del conde Laurel	A	
8	¿Dónde vas, Alfonso XII?	A	LOCALIDADES:
20	La hija del penal	A	Bornos
34	La Virgen va caminando	A	
38	La Virgen y el ciego	A	
44	Madre, a la puerta hay un niño	A	
48	Las hijas de Silvestre	A	PROVINCIA: Cádiz
66	Conde niño	B	
87	Delgadina	B	
116	Tamar	C	
183	Por cumplir una sagrada promesa	C	FECHA DE RECOPILACIÓN:
205	La bastarda y el segador	C	10.11.85
213	Blanca flor y Filomena	C	
276	Albañina	C	
334	Gerineldo + La boda estorbada	C	RECOPILADORES:
404	La dama y el pastor	C	Esperanza Galindo
419	Marinero al agua	C	Carmen Tizón
			Karl Heisel
	Cara B		
8	A la una y media de la noche	C	
37	La Virgen y el Labrador	C	
65	Las tres cautivas	C	TRANSCRIPTOR:
77	La mala suegra	C	Carmen Tizón
127	La mujer del molinero y el cura	C	
152	Conde Niño	C	
160	El prisionero	C	INFORMANTES:
188	La muerte ocultada	C	A. María Ortiz
213	Hermanas reina y cautiva	C	B. María Núñez Sánchez
273	El cura enfermo	C	C. Isabel González
301	Los primos romeros	C	D. Antonia Martínez
344	Las señas del esposo	D	
372	Soy nacido en Úbeda	D	
402	Lux Aeterna	D	OBSERVACIONES
417	El cebollinero	C	

Apéndice X
Algunas versiones de romances raros en el sur

- Las tres comadres borrachas
- Conde Claros
- Hermanas reina y cautiva
- La loba parda
- Marinero raptor
- Misa de amor
- Rico Franco
- La serrana de la Vera

Las tres comadres borrachas

Esta versión fue cantada por Dolores Perea Rondón (49 años), natural de Tarifa (Cádiz) y recopilada por Carmen Tizón el día 22 de noviembre de 1983.

Se ajuntaron en un cuarto las comadres todas tres.
poderoso Dios,
perejín con con,
soberana Inés,
al dos, al tres, pirulé.
Una lleva lleva treinta huevos, para cada una diez;
otra lleva una pelleja de vino para beber;
otra lleva una ternera de dos años para tres.
Estándose convidando llega al marido de Inés:
-Comadre, vaya un vasito. -Allá va pa (e)l lao de usté.
Una vara que traía pa la una, pa las tres.

(Se repite el estribillo después de cada verso. En el estribillo se canta perejín por perejil.)

Conde Claros

Esta versión fue cantada por Isabel González Plata (60 años), natural de Puerto Serrano (Cádiz) y recopilada por Esperanza Galindo, Francisco Vegara y Karl Heisel el día 2 de mayo de 1986.

Se pasea Lisarda por sus lindos corredores
y un marqués que la miraba se recreaba de amores:
-No, señor, que soy una niña y me dan envidia las flores.
Al otro día siguiente (y) en el estado se oía
que había dormido una niña con el reino de Castilla.
El padre que se enteraba: -Si será mi Lisardilla;
ven acá, tú, mi Lisarda, Lisarda del alma mía,
que si eso fuera verdad, a quemar te mandaría;
si eso fuera mentira, fueras reina de Castilla.

Ya se metió en la sala, donde cosía, bordaba.
Fueron tres primos a verla y los tres eran carnales;
y en medio iba un hermano, que se llamaba González;
-Ven acá, so mala lengua, mala lengua cien verdades,
mañana para las ocho te sacan para quemarte.
-Que me quemen o me abrasen, ¡a mí que más me da!;
sólo lo del vientre siento, que es de mi sangre real.
Si viniera un pajarito de estos que pican el pan
y le llevara una carta al rey de la Montabán.
Y acabándolo decir, ve al pajarito llegar.
-Trae, Lisarda, la carta, que se la voy a llevar.
Si lo pillas paseando, no lo dejes pasear;
si lo pillas en la misa, no lo dejes confesar.
Ha llegado el pajarito y en mi cama ahora está,
le ha tirado de la capa y el conde miró pa atrás:
-Toma, señor, esta carta, la lees con humildad,
que tu señora Lisarda la sacan para quemar.
-Que la quemen o la abrasen, a mí nada se me da;
sólo lo del vientre siento, que es de mi sangre real.
Mandó a herrarse un caballo las /...../ de atrás:
-Ponte, caballito, en marcha, que tenemos que andar,
pues sólo está de camino y eso para mí no es ná.
Cuando llegó al palacio ya oyó la panochá:
-Deténgase la justicia, la vara de la humildad,
que esta niña es pequeñita y se quiere confesar.
La metió por una puerta, la sacó por la de atrás;
no conoció más amores que el rey de Montalbán:
-Dicen qu(e) es un hombre mu bueno, conmigo lo ha hecho muy mal.
-No lo ha hecho tan mal, Lisarda, cuando tu en su agrado vas.

(Se repiten los primeros hemistiquios. V. 12: la informante se para porque no recordaba más y luego continúa hasta el final).

Hermanas reina y cautiva

Esta versión fue cantada por Isabel González Plata (60 años), natural de Puerto Serrano (Cádiz) y recopilada por Esperanza Galindo, Francisco Vegara y Karl Heisel el día 2 de mayo de 1986.

Allá por tierras lejanas había una viudita
que le quitaron la hija cuando ya fue mayorcita;
la otra que le quedaba era un dibujo su cara
y, estando un día en la iglesia, un moro le sentigüaba
-Señora, ésta es su hija, señora ésta es su dama;
señora, si usted quisiera, con su hija me casaba.
-No te burles, caballero, no te burles, bella dama,
que usted es de mucho dinero y con mi hija no iguala.

A los nueve meses justos la boda se celebraba;
y con mantones la boda, con mantoncillos de gala;
y a los nueve meses justos se ha formado una batalla
y se llevan al morito a la guerra y a la patria.
Él dice que se la lleva; la madre dice que no;
la madre dice que no, y menos embarazada:
-Señora, que va por tierra, señora, que va por agua;
señora, que me la llevo a mi tierra y a mi patria.
Al llegar a las marismas, donde todos descansaban,
le ha echado el brazo por hombro y de esta manera le habla:
-Ahora que soy casao, en mi tierra y en mi patria.
Al llegar a las marismas, donde todos lo esperaban,
allí estaba la señora, los hijos y las criadas:
-¿De quién es esa mujer, que tú traes en compaña?,
tienes los ojos llorosos y ella viene embarazada.
-Me la he encontrado en España para esclavita de casa.
-Yo no quiero pelo rubio, ni tampoco manos blancas,
que para fregar platos tengo la criada en casa.
La ha cogido por los pelos y la arrastró por la sala
y le ha entregado las llaves como esclavita de casa:
-Señora, dame la llave; por esta desgracia mia,
ayer señora de España y hoy esclavita encautiva.
La esclava está embarazada, la mora también venía
y vinieron a dar a luz las dos en el mismito día.
La mora tuvo un varón, la esclava tuvo una niña,
y, estando un día lavando, estas palabras decía:
-Señora, ¿cómo le va con esta preciosa niña?
-Señora, me va muy bien, con esta preciosa niña;
si yo estuviera en España, yo allá la cristianaría
y por nombre le pondría «Blancaflor, la Golondrina»,
como una hermana que tengo en la tierra de cautiva,
que no sé nada de ella, si está muerta o está viva.
La moza, que escucha esto, coge la escalera arriba
y va a contarle a la señora lo que la esclava decía:
-Dile a la esclava que suba. Subió la escalera arriba:
-Señora, ¿cómo le va con esta preciosa niña?
-Señora, me va muy bien, con esta preciosa niña;
si yo estuviera en España, yo allá la cristianaría
y por nombre le pusiera «Blancaflor, la Golondrina»,
como otra hermana que tengo (y) en la tierra de cautiva,
que no sé nada de ella, si está muerta o está viva.
-Abrázate a tu hermana, que no la tienes perdida.
Delante /. . ./ se dieron cayeron en la cocina,
el moro que escucha eso, cogió la escalera arriba:
-¿Quién te ofende a ti, mi esposa, quien te ofende a ti, mi vida?
-A mí no me ofende nadie, que la esclava es hermana mía.

que si eso fuera verdad, que si eso fuera mentira,
(y) a la esclava la casaba con el mejón de cautiva.
-Y a mi hermana no la sacas de la tierra de cautiva.
-Lo que quiero es que me saques de la tierra de cautiva.
Al bajar la escalera abajo, oro y plata recogían;
y se dejaron al moro como cosita perdía.

La loba parda

Esta versión fue cantada por Rosario Pérez Moreno (69 años), natural de Paterna de la Rivera (Cádiz) y recopilada por Soledad Bonet el día 13 de agosto 1985.

Estando un pobre pastor arreando sus ovejas,
por esa honda cañada asomó la loba brava:
-Detente, detente, loba, que sale malas ganas,
que tengo siete podencos y la yegua turbillana.
-Si tiene siete poencos y la yegua turbillana,
yo llevo siete colmillos como puntas de guadaña.
Le dio la vuelta a la red, cogió la borrega blanca,
cogió la borrega blanca, hija de la oveja negra;
entonces dice el pastor: -Andar, perrillos, con ella;
y si es que la cogéis, la cena tenéis sobrada;
y si es que no la cogéis, la horca está preparada.
Tres cogieron por el llano y otros tres por la cañada,
y el que iba corriendo por otra tierra más llana.
Al llegar al parador cayó la loba cansada:
-Detente, detente, loba, aunque sea de malas ganas.
-Yo te daré tu borrega de mi boca maltratada,
-Yo no quiero mi borrega de tu boca maltratada.
lo que quiero es el pellejo, para el pastor la zamarra;
las patas, para banquillo, pa que se siente mi ama;
la cola, para un mosquero de la yegua turbillana.

`(11 b: Aspira la *h* de *horca)*

Marinero raptor

Esta versión fue cantada por Pastora del Valle Salazar (64 años), natural de Brenes (Sevilla) y recopilada por Esperanza Galindo Ocaña el día 19 de julio de 1983.

En la orillita del Ebro estaba Carmela,
bordando un traje de oro para la reina;
en medio de los bordados le falta seda;
ha pasado un marinerito, vendiendo seda:
-¿De qué color la querías? -Blanca azucena.
-Blanca azucena no; llevo de la más bella.

-De la más bella no quiero, porque no pega;
un zapatito de oro y otro de plata;
y yo, como a la más pequeña, las alpargatas.

(Se repite cada hemistiquio).

Misa de amor

Esta versión fue cantada por Rosa Domínguez (52 años), natural de Barbate (Cádiz) y recopilada por Soleda Bonet el día 18 de mayo de 1985.

Juanillo, vente a mi tierra
y verás las calles sembradas de huevos, de biscotelas.
Las paredes son de azúcar y las tejas de turrón,
donde van las mujeres a misa y también van al sermón.
También va doña María, la mujer de corregidor;
lleva sus zapatos blancos y su chapín de color.
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 apagaba las velas los bigotes se quemó.
Y el que decía la misa, por decir «Dominu ubisco»,
«mal haya sea el amor»;
que por una blanca pierna todo esto sucedió.

Rico Franco

Esta versión fue cantada por Isabel Romero (53 años), natural de Los Barrios (Cádiz) y recopilada por Francisco Vegara, Mª de la Luz Díaz, Paqui Aranda y Emilio Carballo el día 15 de marzo de 1987.

En Madrid hay un palacio que la llama(n) y no lo es *eeee*
y en ese palacio vive una señorita Isabel;
y, estando un día jugando, al juego del alfiler,
ha pasado Alfonso XII vestido de argonés.
De las tres niñas que había se enamoró de Isabel:
-Isabel, vente conmigo. Isabel se fue con él
y en la mitad del camino Isabel se echó a llorar:
-Isabel, ¿tú por qué lloras? -Porque tengo que llorar,
se me ha perdido mi amante y no lo puedo encontrar.
-Toma mi puñal de oro; no llores más por él.
-Yo no quiero tu puñal, ni tampoco tu querer,
lo que quiero es que mi amante vuelva a mi lado otra vez.

(Los primeros hemistiquios se repiten dos veces. Los segundos hemistiuios se repiten dos veces, intercalando entre uno y otro el estribillo que consiste en repetir cuatro veces la última vocal

con la que acaba el verso. Este romance se ha incluido en el fichero después de haber introducido todos los datos en el ordenador y haber realizado todos los listados y operaciones).

La Serrana de la Vera

Esta versión fue cantada por Dolores Perea Rondón (48 años), natural de Tarifa (Cádiz) y recopilada por Carmen Tizón y Francisco Vegara en diciembre de 1982.

Allá en Barranca la Joya, orillita de Plasencia,
se pasea una serrana, alta, rubia, muy morena,
con una escopeta al hombro, que anda siguiendo sus penas.
Vio de venir a un galán alto y rubio como ella;
Lo ha cogido de la mano, lo lleva a la suya cueva.
-Dime: ¿qué son tantas cruces, tantos montones de arena?
-Son de hombres que he matado dentro de la mía cueva;
contigo ha de ser lo mismo si tu amor no me contempla.
La piedra con que atrancaba ocho mil arrobas pesa.
.....
dos perdices y un conejo y otra s cosillas más buenas.
Cuando la pilló dormida, el galán cogió la puerta.
(Y ella se alevantó)
Lo vio que iba por el camino montado en su yegua negra;
puso la piedra en la honda lo ha alejado legua y media.
La vio que estaba en un pino peinándose las melenas;
Se echó el trabuco a la cara; cuatro balazos le pega.
Al pueblo más cercano ha dado cuenta de ella.
-Cudir, cudir, valentones, cudir a reconocerla;
de la cintura pa abajo tiene estatura de yegua,
de la cintura pa arriba de persona humana era.
Aquí tenéis los motivos que fuera hecha una fiera.

Algunos rasgos del arquetipo de la mujer seductora en el romancero tradicional andaluz

Alberto González Troyano

En la literatura de tradición oral también deben de actuar filtros y censuras, pero su peculiar y anónima forma de transmitirse -esa aparente «espontaneidad poética del pueblo»[1]- permite que salgan a relucir algunos motivos y tipos más vedados que en esa otra literatura de elaboración más culta, en la que siempre suele haber un nombre responsable e identificado con lo expuesto.

La moral popular que sanciona los comportamientos de los personajes de los romances puede ser algo distinta a la de otras obras literarias, pero no cabe suponer por principio, que sea más abierta y tolerante. Lo que puede ocurrir es que la propia naturaleza del romance, por el público al que va dirigido, busca resaltar lo extraordinario, lo anormal, lo que cuenta con una carga de sorpresa, y por tanto se ve obligado a dar entrada en su repertorio a lo excepcional más llamativo. De todos modos, lo significativo es la pervivencia - a pesar de las posibles pérdidas que han debido darse en el transcurso de los años- de una buena serie de referencias al papel de la mujer seductora, en romances cantados todavía en tiempos recientes. Entendiendo como mujer seductora no la que manifiesta una tendencia más o menos genérica y latente en toda mujer a mostrarse deseosa de atraer al hombre, sino la que se singulariza por su actitud *activa*, al «tomar la iniciativa en el amor»[2].

En la literatura que podría llamarse de *autor*, para diferenciarla de esta, más anónima en su composición, los escritores españoles se han mostrado poco proclives a exhibir en sus obras mujeres con ese tipo de rasgos. El mero hecho de que los casos de las serranas del

---

[1] Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, *Romancero andaluz de tradición oral*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, pág. 18.

[2] *Ibid* ., pág. 127.

Arcipreste Hita, y las posteriores comedias de Lope de Vega y de Vélez de Guevara[3], hayan alcanzado tal resonancia puede deberse a su insólito atrevimiento literario. Parece delatarse así una cierta *resistencia* por parte de los autores españoles a mostrar en sus obras otra clase de mujeres que no sean las que, en lo amoroso, se muestran pasivas y dejan la iniciativa del juego en manos y en poder de los hombres.

Por ello mismo no es irrelevante, que cuando unas mujeres son convocadas a jugar una función de mayor iniciativa, se les relegue, tanto por parte de Arcipreste de Hita como por parte de Lope de Vega, a ejercer como serranas. La mera localización geográfica y social ya revela lo recóndito de su caso y el escaso valor simbolico que se les presta. En cambio, si se cuantifican dentro de las aportaciones realizadas por Pedro M. Piñero y Virtudes Atero[4], el número de romances que dan entrada a un tipo de mujer seductora, la proporción es infinitamente superior. No sería adecuado extrapolar estas proporciones porque pueden ser solamente cicunstanciales, pero no dejan de tener un cierto aspecto indicativo.

En una primera impresión se plantearía la conjetura de que tal vez la superviviencia de ese número de romances en el que la mujer es la que requiere en amores al hombre, puede deberse a que muy posiblemente, en la transmisión oral de los romances la participación femenina es superior a la masculina, y el inconsciente colectivo de estas ha puesto mayor énfasis en que sobrevivan algunos de los romances en los que aparecían unos tipos de mujer con los que en cierta medida podían identificarse, aunque fuese de forma velada y no exteriorizable. Pero también puede pensarse, como indica Mario Praz al hablar de la *mujeres de corazón imperioso* que «para que se cree un tipo, que es en suma un *cliché*, es preciso que cierta figura haya cavado en las almas un surco profundo»[5]. Por tanto esa tendencia a manifestar casos de mujeres prepotentes en la iniciativa y en el cometido amoroso puede responder a algo más arraigado, a una necesidad latente en los distintos ámbitos sociales en que surgen, se transforman y se transmiten los romances.

Y si significativa puede ser esta actitud -que en un caso como el de los romances, por su propia mecánica, siempre tiene una presión y unos filtros colectivos-, el mayor interés de la misma se encierra en las funciones y atributos que esas mujeres seductoras desempeñan y exhiben. Y a este respecto, si se sondea algo más en esa primera imagen de un tipo de mujer que al hacer visible su requerimiento amoroso, logra con su audacia que florezca una pasión latente que el hombre no se atrevía a proponer, puede resultar llamativo que en la mayor parte de esos romances el varón seducido pertenece a un rango social menor que el de la mujer. Así por ejemplo, en el romance *Gerineldo*, el protagonista, un paje, responde de esta manera a las solicitudes de su dama:

---

[3] Con el título de *La Serrana de la Vera* tanto Lope de Vega como Vélez de Guevara escenificaron un tema extraído, según Menéndez Pelayo, de las *Amenidades, floresta y recreos de la provincia de la vera Alta*, en donde aparecen el texto de una leyenda y dos variantes de romances que tienen como heroina un tipo de mujer brava y aguerrida, que requiere en solitario a los hombres, los seduce y luego procura perderlos. Este último paso, el de deshacerse violentamente de los hombres seducidos, emparenta a las serranas aludidas con rasgos propios de la mujer fatal, a la vez que las aleja de la tipología femenina más frecuente en los romances de ambientación andaluza.

[4] Tanto en la obra citada anteriormente como en *Romancerillo de Arcos*, Diputación Provincial de Cádiz, 1986.

[5] Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Avila, 1969, pág. 209.

«Como soy vuestro criado Señora, os burláis conmigo»[6].

Planteamiento similar sucede en el romance *La bastarda y el segador* :

«El emperador de Rutia tiene una hija bastarda
.....
un día tomando el fresco se ha asomado a una ventana
y vido tres segadores segando trigo y cebada;
.....
fué mandar llamar a uno con una de las criadas.
-Diga usted, buen segador, ¿quiere segar mi cebada?»[7]

Y otro tanto en el romance *La dama y el pastor:*

«-Pastor que estás en el campo durmiendo entre la retama,
si te casaras conmigo durmieras en buena cama»[8].

Podría deducirse pues que esta reiterada preferencia por situar a la mujer seductora en un plano social más privilegiado que el del hombre al que se requiere en amores, no es elección gratuita y ello puede esconder claves que se prestan a varias lecturas: una de ellas permite considerar que es la mujer de rango más elevado la que cuenta con una experiencia y unas posibilidades que la empujan hacia tales atrevimientos. Pero también es perceptible una interpretación más crítica, la de que sólo esa clase de mujeres pueden consentirse -o se les consienten- tales excesos y desbordamientos de los límites del pudor femenino tradicional. Presuponiéndose de esa forma la existencia de una doble moral: una para las mujeres de clases más favorecidas, y otra para las inferiores. Y esto tanto en el ambiente que podría llamarse cortesano (romances de *Gerineldo* y de la hija del emperador de Rutia) como en el campesino y urbano (romance de *La dama y el pastor*).

Con esta jerarquización social de ese mundo en que se hacen posibles las transgresiones queda un tanto atenuado el sentido ejemplar de lo que se narra, ya que no es de una mujer cualquiera de la que se manifiesta un comportamiento tan desmedido, así como tampoco es a un varón cualquiera al que ella, con sus pretensiones, se dirige. Se trata de una mujer peculiar, con unos atributos socialmente muy diferenciados de los del hombre al que reclama amores. Por otra parte, el varón mismo que acepta los avances amorosos de la mujer seductora parece tener de esta forma su orgullo más salvaguardado: él condesciende, pero es ante una mujer de superior linaje, a la que cabe tributar bien en el papel de súbdito bien en el de hombre.

Tras todas estas lecturas puede de todos modos presentirse una tendencia, más o menos consciente, a reducir la sexualidad femenina a un ámbito restringido de privilegiadas. Manifestando así los romances, de forma más o menos velada, que el deseo femenino sólo puede emerger y hacerse evidente con imperiosidad cuando se apoya y se sustenta en el poder y en la jerarquización social.

---

[6] Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, *Romancero andaluz de tradición oral*, pág. 129.
[7] *Ibid.*, pág. 133.
[8] *Ibid.*, pág. 135.

Líneas convergentes en la cuentística y en el romancero andaluz: los temas anticlericales

Juan Antonio del Río Cabrera

1. Presentación

Formo equipo con un compañero, Melchor Pérez Bautista, con el que, becado por la Fundación Machado, a la que doy las gracias, me dedico a la recopilación de los cuentos de la Sierra de Cádiz desde Noviembre de 1985. Por el momento hemos recogido cuentos en 7 localidades de esta Sierra: Olvera, Torre-Alháquime, Setenil de las Bodegas, Alcalá del Valle, El Gastor, Algodonales y La Muela.

Nuestra colección consta actualmente de 325 versiones que corresponden a unos 186 tipos distintos, contadas por 57 informadores[1].

Este trabajo de campo nos ha ayudado también a escuchar, o recoger en ciertos casos, una miscelánea de diferentes géneros de la tradición oral, entre los que se cuentan algunos romances.

2. Los respectivos tipos de informadores

También me ha servido dicho trabajo para advertir un detalle curioso. Es raro que un buen informador de cuentos sea a la vez una persona que sepa muchos y buenos romances, aunque puede haber excepciones a esta norma, como la que representó en Olvera «Romualdo» el Ciego, personaje sólo conocido de oídas.

Precisamente de esta localidad es una anciana, Isabel la Tejera, sin duda la mejor de nuestros 57 informadores por cantidad y calidad[2], y que apenas si sabe algún romance.

---

[1] Ahora (23-XI-88) nuestra colección se compone de más de 1.000 versiones que corresponden a más de 300 tipos distintos, recogidas en 21 localidades que constituyen la totalidad de la Sierra de Cádiz. La miscelanea de diferentes géneros de la tradición oral ha aumentado en la misma proporción.

[2] Lo sigue siendo hoy, a pesar del fuerte aumento del número de informadores.

A 5 kilómetros, en Torre-Alháquime, se nos ha dado el caso contrario. Una mujer algo más joven, Anita la Rubia, a la que Virtudes Atero había grabado muchos romances, no sabía practicamente ningún cuento. Si acaso tan sólo algunos fragmentos deshilachados.

Estos casos tan extremos, y algunos otros que sería prolijo enumerar, me han llevado a pensar que quizás vaya siendo hora de construir alguna tipología sociológica sobre los informadores de cuentos y de romances, que puede ser que diera alguna sabrosa indicación sobre qué tipos de personas transmiten más especialmente una u otra forma de cultura oral.

Para abordar más convenientemente el tema, y ateniéndome al sexo de los informadores, he realizado un pequeño muestreo. Me han servido de base los que aparecen en el libro *Romancerillo de Arcos*[3], y nuestra propia recopilación, teniendo en cuenta que el libro se refiere a una sola localidad, mientras que para los cuentos he manejado datos de siete distintas, aunque de la misma zona[4]. Y algunos otros detalles que no voy a enumerar.

Los resultados son sugerentes. De 97 versiones del romancero, 26 habían sido contadas total o parcialmente por hombres y 71 exclusivamente por mujeres. O sea, que sólo el 26,8 % había sido relatado por hombres, mientras que, para los cuentos, de 325 versiones, 195, un 60 % había sido contado totalmente por hombres.

Si se hicieran otras encuestas con los mismos núcleos de población y se repitieran los mismos resultados, me darían a pensar que las mujeres suelen ser en general mucho mejores que los hombres para cantar romances, mientras que los hombres serían mejores cuentistas[5]. Aunque hay que aclarar esto último, ya que aquellas, éstas suelen contar versiones con mayor calidad y detalle. Sumando ambos las mujeres serían mejores transmisoras.

3. Sobre los investigadores de ambos géneros.

Refiriéndome otra vez a esa aparente especialización de los informadores en alguno de estos dos géneros, parece ser que el mismo fenómeno se repite, pero con mayor diferencia si cabe, entre los investigadores que de ésto se ocupan. Y que la separación de los dos campos aumenta de día en día.

Si en el siglo pasado Fernán Caballero, o Machado y Alvarez y su grupo, recogían romances y cuentos entre otros géneros folkloricos, y en los años 20 y parte de los 30 Aurelio Espinosa padre tambien recopila ambos, después los investigadores se especializan mucho más. Y así, salvando a Arcadio Larrea Palacín que, por lo menos en la provincia de Cádiz, recopiló canciones -no sé si romances-, y cuentos, a Joaquín Díaz, que ha tenido tiempo de publicar junto a Maxime Chevalier, al que desde aquí expreso publicamente mi agradecimiento, un libro de cuentos de Valladolid en una labor dedicada especialmente a los romances, a Ana Pelegrín, y a algunos de los componentes del grupo «Almadraba», entre los casos que conozco[6], los investigadores cada vez parecen establecer menos conexiones en el estudio de los temas que aquí me ocupan.

---

[3] Piñero, Pedro M. y Atero, Virtudes, *Romancerillo de Arcos de la Fra.*, Cádiz, Fundación Machado y Diputación Provincial de Cádiz, 1986. Col. Literatura, 3.

[4] Dicho muestreo no ha variado sustancialmente.

[5] Posteriormente ha visto confirmada esta disposición de las mujeres a los Romances y de los hombres a los «Chascarros»

[6] Añado en esta breve lista a Julio Camarena que, por otra parte, nos ha prestado gran ayuda.

Y siguiendo este mismo sendero, hay que tener en cuenta que está mucho más consolidada la investigación sobre el romancero que la cuentística, hasta el punto en que esas encuestas con mayúsculas del Seminario -Cátedra Menéndez Pidal se reducen, cuando hablamos de cuentos, a pequeñas encuestas casi de francotiradores, salvando honrosas y escasas excepciones.

Ya en los años 50 afirmaba Larrea Palacín, al comenzar el prólogo de sus *Cuentos gaditanos*[7], pág.11, que «entre las manifestaciones de la vida popular española, el cuento, a pesar del lugar destacado que ocupa entre el pueblo, no ha sido de las más afortunadas en despertar la curiosidad de los estudiosos. Frente al número de textos de los cantares y coplas publicados, de los romances, canciones narrativas y refranes dados a la estampa, el cuento queda muy desairado. Pocas son las colecciones editadas y por los común aparecen menguadas y pobres».

Y en 1973, un novelista como Tomás Salvador, dice en su presentación de *La nave*[8], pág. 13:

«¿Por qué los españoles, meridionales, tradicionalmente creídos sujetos de loca imaginación, no han sabido crear siquiera un pálido remedo de los grandes mitos infantiles: Hamelin, Blancanieves, Alicia, Rip van Winkle, Cenicienta, Pulgarcito, Caperucita, hadas, gnomos, ondinas y princesas encantadas que llenan la literatura de otros países?»

Desde luego, los españoles hemos creado mitos que son algo más que un pálido remedo de los paises del Norte u orientales, y el novelista demuestra no estar muy informado. Pero le puede servir de disculpa la marginación de los cuentos españoles, que le hacen decir más abajo, y ésto sí es verdad, que «ni siquiera tenemos el equivalente a un Andersen, un Hoffman, un Perrault o unos Grimm». No hay ningún investigador ni popularizador español que haya tenido ni una triste sombra del reconocimiento que han tenido los norteños citados. A los españoles ni muchos hombres instruídos los conocen, mientras que ¿Quien medianamente educado no ha oído hablar por ejemplo de Menéndez Pidal y los romances?

Hoy, en lo que se refiere a cuentos, algo ha mejorado, a partir de la publicación de los *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real* por Julio Camarena, los tan esperados de Espinosa hijo, los *Cuentos cordobeses*, los gaditanos recopilados en la Escuela de Magisterio o nuestra propia colección, que esperamos no tarde mucho en ver la luz[9]. Es de destacar también el evidente fenómeno que supone Antonio Rodríguez Almodóvar en su papel, poco asumido en España, de vulgarizador de nuestros cuentos.

4. Los motivos anticlericales.

Mi conclusión provisional es que los motivos anticlericales abundan más en esta zona en los cuentos que en los romances, teniendo en cuenta otra vez el *Romancerillo de Arcos* y nuestra propia recopilación, y con las salvedades ya expresadas.

---

[7] LARRETA PALACÍN, Arcadio, *Cuentos gaditanos*, Madrid, CSIC, 1959. Col Biblioteca de Dialectología y Tradiciones Populares, X.

[8] SALVADOR, Tomás, *La nave*, Barcelona, Ediciones G. P., 1973. Col. Libros Reno, 4.26.

[9] Desde entonces Julio Camarena ha visto editados sus *Cuentos de los Siete Vientos*, Espinosa el 1er volumen de sus *Cuentos Populares de Castilla y León* y Pedro Montero un corpus de cuentos extremeños. También ha hablado algunas reediciones de revistas del siglo pasado, con algunos cuentos.

Mientras que, con la manga un poco ancha, un 8,25% de los romances del libro son anticlericales (8 casos de 97), el 17,5 % de los cuentos, más del doble que los romances, responden, y utilizando aquí la manga estrecha, a este tema (57 de 325).

Respecto al sexo de quien los cuenta, los resultados me han sorprendido. Yo creía en el arquetipo de las mujeres como más púdicas que los hombres para contar estos temas, y los datos que poseo no corroboran esta hipótesis.

Si los hombres habían contado un 26,8% de los romances en general, sólo cuentan el 12,5% de los romances anticlericales. Respecto a cuentos no hay un salto tan brusco. Si los hombres habían contado un 60% de los cuentos en general, habían relatado un 61% de los anticlericales, prácticamente la misma proporción.

Aunque para que las mujeres, normalmente mayores, que nos contaron es esta tierra, no parezcan tan desinhibidas, tengo que reconocer que los hombres solían contar los cuentos clericales, y sobre todo los de asunto sexual, desde la primera sesión, mientras que las mujeres no solían contarlos hasta tener la suficiente confianza, y encima ponían pegas en muchos casos.

Este aparente desplazamiento de los temas anticlericales y de paso los eróticos, hacia los cuentos quizás se deba, como dice Ana Pelegrín en *La aventura de oír*[10], pág. 15, el cuento «a que necesita del reposo» y no va tan unido al trabajo como el romance y, por tanto las aventuras bocaccianas, a veces muy detallistas, que me ocupan, parecen encontrar mejor expresión en prosa, o en una frecuente combinación prosa-verso, mientras que el romance, mucho más estructurado, quizás no se adecúe del todo a tanto detalle y si lo hiciera sería excesivamente largo para ser recordado.

5. Convergencia del cuento «La señá Alpina» y el romance «La mujer del molinero y el cura».

«La mujer del molinero y el cura» es el romance vulgar 2. 11. transcrito en la pág. 110 del *Romancerillo de Arcos*. Está cantado por Francisca Ordoñez.

«La señá Alpina» es el cuento de Costumbres clasificado povisionalmente como núm. 52 de nuestra recopilación. Está contado por Dolores Olid Jiménez.

Ante todo me voy a fijar en las diferencias y similitudes de contenido.

El tema es idéntico en ambos a primera vista: un cura, que pretende a la mujer de un molinero, es castigado por éste a moler trigo en sustitución de la mula. Posteriormente la mujer va a misa y al verla el cura le echa en cara el castigo recibido.

Esta aparente identidad temática esconde bastantes diferencias que no la confirman. Reconozco aquí que los tres primeros versos del romance no los tengo claros, aunque les suenan de antiguo a personas de mi familia.

Haciendo esta salvedad, en el verso 4º la mujer parece dar su consentimiento al cura, consentimiento que se viene abajo cuando el padre cura le reprocha en los dos últimos versos el haber ayudado al marido. En el cuento en cambio no se da esta ambivalencia, porque la mujer ayuda inequívocamente al marido desde un principio, el cura va al molino volunta-

[10] PELEGRIN, Ana, La aventura de oír, Madrid, Editorial Cincel, 1984. Col. Expresión y Escuela, 2.

riamente sin saber que es una trampa, no lo encuentra el marido ya allí y los personajes burlados, rizando el rizo, son 3 eclesiásticos, el cura, el monaguillo y el sacristán, y no uno sólo.

Pero a pesar de estas diferencias de contenido, hay una serie de elementos comunes que me hacen sospechar la posibilidad de que el cuento derive de alguna versión distinta de este mismo romance. Estos elementos son:

1º. El hecho de que los contenidos aparentemente distintos del cuento al romance, o sea, los tres eclesiásticos burlados en vez de uno solo, la desaparición de la ambigüedad en el comportamidnte de la mujer, etc., se pueden derivar lógicamente como interpretaciones explícitas de contenidos no explicitados en el romance.

Así, la referencia en el estribillo de éste a las horas que el cura estuvo castigado, «me amarraste y a la una, me soltaste y a las tres» se puede deformar en las tres personas burladas, o en las tres fanegas de trigo que muelen. Se da una curiosa falta de memoria de la informadora sobre las horas que molieron cada uno, pero sí acuerda que la mujer los cita a horas distintas.

La indecisión de la mujer en el romance entre el cura y el marido, desaparece en el cuento, perdiendo así su ambigüedad, al ayudar la mujer al marido desde el principio.

En el romance no se localiza el sitio en el que la esposa habla la 1ª vez con el padre cura, mientras que sí se sabe donde muele el trigo. En el cuento se resuelve suponiendo que el matrimonio tiene la casa al lado de la iglesia, y el molino a la salida del pueblo.

El nombre del marido no se detalla en el cuento, en el romance es Andrés. En el cuento la acción sucede «la vispera de San Andrés», mientras que el marido no recibe nombre.

Hay un lapso de la informadora que, antes de decir que la esposa acudía a misa de noche,comienza afirmando que « la otra mañana...»mientras en el romance se dice que va amisa «a la mañana siguiente».

2º. Este elemento es de tipo formal. Ya al comenzar el cuento los saludos de la mujer y el cura, a pesar de estar en prosa, cuentan 8 sílabas. Pero, más claramente, se conservan en el cuento 3 versos, de los cuales el 1º se divide en dos hemistiquios y es un diálogo, que son verso de 16 sílabas y no con la censura. Estos 3 versos pueden ser considerados perfectamente por su medida fragmentos de romance.

3º. Esta cuestión es de tipo heurístico. La informadora del cuento, que por cierto es mi abuela, estuvo cantando a instancias mías el romance del libro, que desconocía, y lo hizo exactamente igual que los fragmentos de romance del cuento.

En esta zona es bastante habitual que en los cuentos existan fragmentos cantados, que no suelen consistir en octosílabos ni tener medidas exactas, lo que contrasta con los fragmentos ya comentados.

El cuento puede constituir una prosificación del romance con supervivencia de algunos versos, situados en el punto más álgido, el diálogo final de los burlados con la mujer.

4ª. Existe un paralelismo indicable entre cuentos y romances anticlericales en esta zona, referente a los motivos utilizados. No faltan los curas, las contestaciones subidas de tono y las alusiones que van de lo picante a lo grosero.

Otro tema que puede dejarse para un nueva ocasión es el de la convergencia entre la descripción suave del cuerpo de una mujer, que se para en las «partes ocultas» del

romance. Parece también un caso claro de derivación, en este caso burlesca, de un romance-tipo.

Notas bibliográficas

1. Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, *Romancerillo de Arcos de la Frontera,*
Notaciones musicales de Manuel Castillo. Colección «Literatura» nº 3. Fundación Machado en coedición con la Diputación Provincial de Cádiz. Primera edición. Cádiz 1986.

2. Arcadio Larrea Palacín, *Cuentos gaditanos 1* (cuentos populares de Andalucia).
Centro de Estudios de Etnología Peninsular. Biblioteca de Dialectología y Tradiciones Populares. X. CSIC. Primera edición. Madrid 1959.

3. Tomás salvador, *La nave.*
Libros Reno 426. Ediciones G. P. Primera edición. Barcelona 1973.

4. Ana Pelegrín, *La aventura de oir* (Cuentos y memorias de tradición oral).
Colección «Expresión y escuela» nº 2. Editorial Cincel. Segunda reimpresión. Madrid 1984.

Nota: En esta bibligrafía aparecen solamente los libros de donde he extraído citas textuales.

V. EL ROMANCERO DE LOS GITANOS

PONENCIA

El romancero de los gitanos bajo andaluces, germen del cante flamenco

Luis Suárez Avila

I

En el Primer Coloquio Internacional del Romancero, celebrado en 1971, Diego Catalán no acertaba a encontrar las razones por las que Juan José Niño López, encuestado por Manrique Lara en 1916, recordaba *versiones de rancio abolengo tradicional..., procedentes de la tradición antigua, a través de una vida oral ininterrumpida*. Para Diego Catalán este Juan José Niño, que entonces tenía cincuenta y siete años, *parece ser el último testigo de un romancero que ha desaparecido*[1].

Por su parte, Teresa Catarella, que trabajaba por aquellas fechas en el Romancero de Juan José Niño, *el más grande romancista andaluz*, consideraba a este sujeto cantor como una verdadera *anomalía*[2].

Era difícil explicarse que ese hombre iletrado *en un despliegue inusitado*[3], conservara un caudal tan importante de temas históricos, tales como los romances del Cid, Jimena, el Conde Lozano, Doña Urraca, Bernardo, el rey Chico, alternando con Valdovinos, Grifo Lombardo, Claros, Alarcos Montesinos, Durandarte, Gaiferos, Guarinos, el marqués de Mantua, Fierabrás *y otros con antecedentes escritos más próximos, pero en versiones tan singulares que nos gustaría saber a través de qué vericuetos llegaron a su memoria analfabeta*[4].

---

[1] Diego Catalán. *El Romancero en la tradición oral moderna*, Primer Coloquio Internacional del Romancero. C. S. M. P. Madrid, 1972. *La tradición oral. Nueva exploración* págs. 88-89-90.

[2] Teresa Catarella. *The Romancero of Juan José Niño*, November 1974. Tesina presentada en el Departamento de Literatura de la Universidad de California, San Diego. (Inédito). Con Teresa Catarella he mantenido una extensa correspondencia epistolar sobre Juan José Niño y el romancero de los gitanos, tras conocer yo su dedicación al estudio de la obra de este singular romancista portuense.

[3] Diego Catalán. Op. cit. Pág. 88.

[4] Diego Catán. Op. cit. Pág. 89.

Precisamente en 1971, el año del Primer Coloquio Internacional sobre el Romancero, publiqué un folleto de alcance local, con motivo de la I Fiesta del Cante de los Puertos, titulado *Corridos, Corridas o Carrerillas, verdadero origen del cante flamenco*[5]. En él yo estudiaba el Romancero de los gitanos de El Puerto de Santa María, que la suerte, más que mis méritos, me había deparado encontrar, desde mi casual hallazgo, en 1958, de un venerable gitano llamado Miguel Niño Rodíguez, *El Bengala*, y un buen número de hombres y mujeres de esa raza en el propio Puerto de Santa María, y, en menor medida, en Sevilla, Sanlúcar de Barrameda, Rota, Jerez de la Frontera y Lebrija.

Era este Miguel Niño sobrino-nieto de Juan José Niño López y descendiente de una antigua familia *caló* de El Puerto de Santa María, afincada en Triana (Sevilla) desde finales del siglo XIX[5 bis].

El enigma que planteaba la imponente figura de Juan José Niño quedó, para mí, desvelado. La respuesta estaba en su propia trayectoria vital: su condición de *gitano* , en la que nadie había reparado, y su nacimiento, en 1859, en *El Puerto de Santa María*, a pesar de su vecindad trianera en 1916.

Cuando Miguel Niño, con legítimo orgullo, me relataba su genealogía, desde él mismo hasta un oscuro Pedro Niño Ximénez nacido en El Puerto en 1621, adoptaba un aire solemne y parecía tener plena conciencia de su prosapia en la historia flamenca. A mí, en esos momentos, no se me ocultaban los avatares que el Romancero de tradición oral habría atravesado por boca de aquellos insignes varones portuenses de raza gitana.

II

Los gitanos irrumpen en la vida documental española en 1425[6]. Son gentes de origen desconocido, aunque hay quienes tratan de leer en Heródoto la noticia de que llegaron al Sur de España procedentes de Getania. Otros utilizan una cita de Marco Varrón para relacionarlos con los *getai*, uno de los pueblos que habitó la zona más meridional de la península.

Quienes así piensan pretenden que los gitanos de la Bética pertenezcan a una casta distinta de los que en época más moderna arriban por el Norte[7].

Lo cierto es que la presencia de esta raza no comienza a ser notada hasta bien avanzada la Reconquista. Cuando concluye, los Reyes Católicos reparan en el espantoso panorama que presenta España, después de ocho siglos de guerras y de banderías. Los Reyes se afanan en poner orden en su territorio y, lo que había estado velado en la guerra, luce en la

---

[5] Desde 1971 a 1974, en la anual *Fiesta del Cante de los Puertos*, hice intervenir a todos los romancistas que habían sido mis informantes hasta entonces. Se recuperaron, además de una buena cantidad de romances, ciento sesenta y cinco cantes que se consideraban perdidos. Desde el pregón de *Macandé* a la siguiriya o la toná de Pedro Niño Boneo *El Brujo*, pasando de por sesenta estilos de la escuela antigua de Sanlúcar que conservaba Ramón Medrano. *El Negro, Agujetas, El Cojo Pavón*, Dolores, Juana y Alonso *El del Cepillo*, José Ezpeleta, Miguel Niño *El Bengala, El Chozas, La Perrata, Pericón*. . . dieron lo mejor de sus saberes en aquellas Fiestas que reunían a lo más florido de la gente flamenca.

[5 bis] Sobre la llegada de la familia Niño a Sevilla desde El Puerto de Santa María, ver Torcuato Pérez de Guzmán, "Gitanos herreros de Sevilla", Sevilla 1982.

[6] Amada López de Meneses, Miscelánea de estudios. *La inmigración gitana en España en el siglo XV. Martínez Ferrando*. ANABA, Barcelona 1968.

[7] José Carlos de Luna. *Gitanos de la Bética*. Madrid, 1951. Págs. 15-17.

paz: Empieza a incordiarles demasiada gente. Los judíos, los moriscos y los gitanos son ya un problema.

En 1499, con la Pragmática de Medina del Campo, comienza una larga historia de agravios y persecuciones que terminará en 1783 con otra Pragmática de Carlos III[8]. En ellas se les llama *egipcianos* o *egiptanos*, por la creencia que se tiene de que proceden del Egipto Menor. Y aún hoy, ellos mismos abrigan el firme convencimiento de descender del *tronco del Faraón*[9].

Insistentemente, entre esas fechas, se dictan y repiten disposiciones, Cédulas y Pragmáticas para reducir a los gitanos a la vida civil. Se les ordena asentarse como agricultores, abandonar sus costumbres, sus trajes, su lengua, el uso de armas, andar vagando y, contradictoriamente, vivir en barrios aislados, tener caballerías, ejercer el oficio de herrero, ... Tambien se castiga a los señores que les presten protección, *como hasta ahora lo han hecho*, y se condena a los gitanos a penas de seis a diez años de galeras y a las mujeres a padecer azotes o destierro por el sólo hecho de serlo[10].

En Sevilla, el 3 de Agosto de 1583, los Alcaldes de Casa y Corte de S. M. les mandan *que ninguno sea osado de cantar ni decir por calles ni casas, ni en otra parte, el cantar que*

---

[8] Título XVI, Libro XII. *Novísima recopilación*. IV Volúmen de *Los Códigos españoles concordados y anotados* X, Madrid 1850. Págs. 41 a 50.
Sobre la aplicación particular de esas Pragmáticas y Leyes, Catálogo por materias de los Fondos del Consejo de Castilla. Sala de Alcaldes de Casa y Corte. Madrid, 1925. Págs. 304-306. Los fondos se encuentran en el Archivo Histórico Nacional. También María Helena Sánchez Ortega, *Los gitanos españoles*. Madrid 1977 y *Documentación selecta sobre la situación de los gitanos españoles en el siglo XVIII*. Madrid, 1977. Luis Suárez Avila *(Wenceslao) Gitanos de Cádiz y los Puertos, Diario de Cádiz*, 27 de febrero 1974. De este trabajo Félix Grande obtuvo datos para su espectáculo *Persecución* y para el disco del mismo título, que reproduce en su obra *Memoria del flamenco*. Volumen 2, págs. 373-400. Madrid, 1979.

[9] Luis Quiñones de Benavente en su entremés cantado *La puente segoviana*, hace hablar a los ríos Matos, vestido de gitano, dice:

> Yo soy el Nilo, gitano,
> y de familia tan grande
> que sustenta siete bocas
> sin que lo socorra nadie.

(Emilio Cotarelo y Mori. *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid, 1911. Tomo I, vol. 2, pág. 533).
Fernando Villalón en *Figuras* (*Poesías*. Madrid, 1944) pinta a Rafael *El Gallo*, torero gitano, hermano de *Joselito*, así:

> Yo te he visto otra vez antes de ahora
> y fue en Egipto; en Luxor enterrado.
> Tu antiguo cuerpo estaba embalsamado
> con el barniz de cobre que lo dora. . .

Manuel *Torre*, el cantaor gitano, dice: En el cante... lo que hay que buscar siempre, hasta encontrarlo, es el tronco negro de Faraón. Rafael Alberti. *Imagen Primera de*. . . Ed. Turner. Madrid, 1975. Pág. 27.

[10] Ver nota 8.

le llaman zarabanda, ni otro semejante, so pena de duzientos azotes y a los hombres seis años de galeras y a las mujeres de destierro del Reyno[11].

La aplicación de estas penas era tan arbitraria que dependía de la organización de expediciones, incursiones o escaramuzas marítimas. En 1575 hubo una leva general de los gitanos que fueron llevados a galeras a causa de *la necesidad que había de gente para el remo*[12]. Las delaciones y los falsos testimonios eran angustiosamene temidos, aunque la sola condición de gitanos era suficiente para hacerlos presos:

> Dios mío, librarme,
> Dios mío, librarme,
> de una mala lengua, de un testigo falso
> y de un mal incurable.

que cantan en una desgarradora y antigua copla de siguiriya.

Cuando no están presos en galeras, mantienen un régimen de libertad tan precario y quebradizo, que andan siempre pendientes, con la inquietud y el desasosiego lógicos, de una nueva redada. Pero a pesar de ello, tienen una fatalista conformidad con su suerte:

> Para los hombres se han hecho
> los grillos y las caenas,
> cárceles y calabozo,
> y presidios y galeras.

que dicen en esta rancia copla de toná flamenca.

No es de extrañar que El Puerto de Santa María, primera Capitanía General de la Mar Océana, que desde 1540 fue base e invernadero de la Galeras Reales de España, se convirtiera en un aunténtico hervidero de gente de raza gitana. Las penas habían de cumplirlas en esta Ciudad, en la que, alrededor de la flota se establece y merodea una infinidad de personajes, personas y personillas: desde el poeta cordobés D. Luis Carrillo Sotomayor, que fue cuatralbo de las galeras del Puerto; desde Miguel de Cervantes, que fue su proveedor; desde D. Juan de Austria, que funda la capilla y el hospital de Galeras...; hasta la soldadesca y un sin fin de gente multicolor y varia, sin olvidar a los gitanos, condenados al duro banco, y a sus familiares, que acuden a nuestra Ciudad para estar más cerca de los penados[13].

El Puerto va plagándose de gitanos que se concentran en dos barrios: establecen una *gitanería* en la parte alta de la Ciudad, en las calles de la Rosa, Lechería, Rueda, Santa Clara, Espíritu Santo y sus aledaños, donde se afincan los que ejercen de campo, los guiferos, gandingueros, cabestreros, matarifes, tablajeros...; la otra reúne a los gitanos que se ocupan

---

[11] Ibidem.

[12] Hubo numerosas levas generales. La última en 1749, relatada por Germán y Ribón en sus *Anales sevillanos*. De ella ha quedado recuerdo en numerosas coplas de *tonás* gitanas. Luis Suárez, *Gitanos de Cádiz y los Puertos*, ya citada.

[13] Juan Miguel Rubio de Espinosa, *Historia del Puerto de Santa María*. Manuscrito de mi propiedad redactado a finales del siglo XVIII. Inédito.
Sancho, Hipólito. *Historia del Puerto de Santa María*. Cádiz, 1943.

en menesteres marineros en las calles de la Bajamar, Ribera del Río, Pozos Dulces, Curva y Victoria. Son estos últimos, pese a las Pragmáticas, herreros de ribera[14], calafates, salineros, ... En uno y otro caso, la principal ocupación de esta gente fue la mendicidad, en sus más variadas y pintorescas formas.

Clebert admite que han existido desde siempre gitanerías en algunos pueblos de las provincias de Cádiz y Sevilla[15]. El comercio con las Indias y la extraordinaria prosperidad de esta zona supuso un delicioso atractivo[16] para esta gente marginada que, como dice Cervantes, es *anzuelo de las bolsas*.

Estos gitanos del Sur nunca fueron trashumantes. Sus hábitos eran y siguen siendo extraordinariamente sedentarios, e incluso muestran un visceral odio y antipatía contra los que llaman *zíngaros, andarríos* o *canasteros*, que vagan de un lugar a otro sin asentamiento fijo.

Los gitanos portuenses, que aparecen desde hace mucho tiempo en los padrones del común de los vecinos, son registrados, también, en 1717 y en 1783 en los ordenados por Felipe V y Carlos III que comprenden exclusivamente a los individuos de esta raza. Esta excepcional duplicidad permite bucear en sus genealogías y descubrir, con ayuda de los libros sacramentales, la permanencia insospechada de condiderables estirpes gitanas que tienen mucho que decir en el desarrollo de la historia flamenca: Monge, Niño, Vargas, Ortega, Suárez, Bermúdez, Boneo, ...[17]. Sus gitanerías, quizás por su localización dentro del núcleo urbano -aunque separadas- han permitido un cierto grado de integración de los gitanos en la sociedad, aunque, a veces, se han producido inevitables roces. En 1694 y en El Puerto, varios gitanos atacan a unos ciegos que iban pregonando la pragmática de cómo habían de vivir y las penas en que incurrirían en caso de desobediencia[18].

---

[14] A pesar de las prohibiciones, los gitanos ejercieron este oficio de herrero. En el caso de El Puerto y Puerto Real, eran compelidos a realizar las clavazones y herrajes para la construcción de barcos, dada su ancestral aptitud para el trabajo del hierro.

La rara novela *El Gitano en Andalucía* de Eugenio Sué (traducida del francés por D. T. F. de la C.), sitúa la acción en El Puerto, en la calle de la Victoria. Es una edición romántica, s. a. que encontré en una librería de viejo.

[15] J. P. Clebert. *Los Gitanos*. Barcelona, 1965. Pág. 110.

[16] Luis Suárez, *Gitanos de Cádiz y los Puertos*. Diario de Cádiz. 27 febrero 1974.

[17] Una escasa veintena de escogidos individuos y una cincuentena de apellidos, afincados secularmente en esta zona, forman el grupo fundacional del cante. No irrumpen en la historia flamenca de improviso, sino escalonada y progresivamente y, desde luego, con desigual fortuna y protagonismo. Estos son sus apellidos: Antúnez, Barea, Bermúdez, Bonéo (o Monéo), Canales, Cantoral, Carpio, Carrasco, Cortés, Cruz, Díaz, Ezpeleta, Fernández, Flores, Gallardo, Garcés, García, Heredia, Herrera, Hidalgo, Jiménez, Junquera, Leria (o Lérida), Loreto, López, La O, Lara, Medrano Mendoza, Molina, Monge, Montoya, Moreno, Morón, Moya, Niño, Núñez, Ortega, Pantoja, Pavón, Peña, Piña, Ramos, Reyes, Rodríguez, Santos, Seda (de la) o de la Cera, Serrano, Soto, Suárez, Valencia, Vega, Vargas, Villar.

La endogamia, llevada a rajatabla por los gitanos bajoandaluces, ha enmarañado hasta el infinito los cruces de sus genealogías. En multitud de ocasiones, los apodos con que son conocidos, ocultan sus verdaderos apellidos y, a poco que se investigue, vienen a ser dos cualesquiera de los que enumero. Ninguno más.

[18] Archivo Histórico Municipal de El Puerto de Santa María. 1694. *Causa Criminal de la Real Justicia contra algunos vecinos de esta Ciudad que maltrataron a unos ciegos porque andaron* (sic) *vendiendo la Real Pragmática sobre las formas que deben vivir los gitanos en el Reino*. (Papeles antiguos. Tomo 37, Apéndice al Legajo 27-G.

Su tradicional sedentarismo no ha sido obstáculo para que hayan practicado ocasionalmente una transhumancia atenuada, bien que muchas veces forzada, pero siempre dentro de los límites de uno que yo llamo *concepto geográfico indeterminado*: Andalucía La Baja.

Ni Tartessos, ni la Bética, ni Al-andalus coinciden con el área que los autores llaman la Baja Andalucía. Flamencamente hablando, se afirma que *de El Cuervo para abajo está el ajo*, como indicando que desde el límite de la provincia de Sevilla hasta Cádiz tiene su solar natal el cante[19]. Pero ni aún eso, con ser un tanto aproximado, es exacto.

Fernando Villalón, el poeta, ganadero y teósofo, se dejó caer una vez con el exabrupto de que *el mundo se divide en dos partes: Cádiz y Sevilla*. Eran, efectivamente, el horizonte de su espacio vital, aunque no le faltaba razón a esa hiperbole que venía a definir, de algún modo, los límites geográficos donde se forjan las manifestaciones que pasan por ser las arquetípicas andaluzas y aún las que sirven -con razón o sin ella- de carátula tópica a la españolidad[20].

Junto con El Puerto, a partir del siglo XVIII, la Isla de León (San Fernando) cobra una singular importancia. A su arsenal de La Carraca son conducidos ahora gitanos presos en tan gran número que, a veces, son insuficientes los aposentos en que albergarlos, escasísimos los medios con que alimentarlos y, sobre todo, *aquella gente desesperada* hace peligrar hasta la seguridad personal de sus propios guardianes[21]. Son tiempos en los que Fernando VI, cuya actuación en la cuestión gitana es, si cabe, la más cruel, tomó medidas represoras incluso contra mujeres y niños.

Puerto Real concentra en el sitio del Trocadero a un excelente número de gitanos, herreros de ribera, durante todo el siglo XVIII y parte del XIX[22].

Sanlúcar, en la boca del Guadalquivir, es el centro gitano menos gaditano de todos. Su gitanería de la Fuente Vieja es un trasunto de Sevilla en Cádiz. Cádiz, desde antiguo, cuenta con la escogida gitanería del barrio de Santa María y el arrabal del Matadero, donde se concentra lo más granado de la gente flamenca [23].

---

[19] Tomás Borrás, prólogo a *Arte y artistas flamencos* de Fernando el de Triana. Madrid, 1935, pág. 11. Este dicho se emplea con mucha frecuencia entre los aficionados.

[20] Rafael Alberti me confirma de palabra la segura atribución a Fernando Villalón de esta gráfica frase. Antonio Burgos la ha utilizado algunas veces en su *Recuadro* del ABC de Sevilla y en el Pregón del Carnaval gaditano, siempre atribuída a Villalón.

[21] María Helena Sánchez Ortega, *Los gitanos españoles*, ya citada. Dedica un extenso capítulo a los gitanos en los arsenales, con documentación de primera mano.
En *Demófilo, Colección de cantes flamencos*, Sevilla, 1881, hay una buena serie de coplas de tonás que reflejan la vida de los gitanos en el Arsenal de La Carraca.

[22] Archivo Municipal de Puerto Real. *Expediente en virtud de la Real Pragmática sobre el modo de reducir a vida civil y política los que se llaman gitanos*. (1783). Ver, también, nota 14.

[23] Entre estas gentes del Matadero gaditano surgieron muchas e importantes iniciativas cantaoras. Matarifes y guiferos fueron Enrique El Mellizo, Ignacio Ezpeleta, Enrique Butrón, . . . y todo el estado mayor del cante gaditano.
En el sainete *El Tío Conejo o los gitanos de Cádiz* (1830), el Tío Conejo habla de la gente del matadero como muy allegada. Y la madre de Jeroma, replicando a ésta sobre el oficio de su novio, dice:
ANA: Jeroma, ¿Quieres que sea
guifero del matadero?
JEROMA: -Sí, señora.

Jerez, cuya dilatada campiña requería numerosísima mano de obra, tuvo desde siempre una extensa gitanería, no sólo en barrios, como el de Santiago, sino diseminada por caseríos y gañanías[24].

De idéntico modo, aunque en menor medida, Lebrija, Utrera y Alcalá de los Panaderos, están marcadas por el ruralismo de su gente gitana.

Y Triana: en el siglo XIX los escritores costumbristas y viajeros reparan en este lugar donde han encontrado mayor número de gitanos que en otra parte[25]. En cualquier tiempo, Triana prestó su recinto inexpugnable a gente marginada y huída. Un puente de barcas cuyas amarras eran cortadas, o unos *callejones*, especie de laberinto que hacía ilusorio cualquier intento de persecución, constituyeron un atractivo aliciente que favoreció, a finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, la afluencia de gitanos de Cádiz y los Puertos (Puerto de Santa María, Puerto Real, San Fernando y Sanlúcar), como, por los libros sacramentales de matrimonios y entierros de las parroquias de Señora Santa Ana y la auxiliar de La O, se adivina[26].

Las galeras, la Audiencia, la Sala del Crímen, la cárcel, el callejon de Guía, la Victoria, Santa María, el Matadero, la Fuente Vieja, el Tacón, el Altozano, la Por-vera, Santiago, la Carraca, Puerta de Tierra, San Juan de Dios, la calle de San Juan, la Barqueta, las murallas, la Cava, los callejones,... y, en suma, Cádiz, El Puerto, Puerto Real, la Isla de León, Sanlúcar, Jerez, Lebrija, Utrera, Alcalá y Triana, están incrustados en las coplas flamencas a modo de testigos del *paso*, en el sentido más doloroso, de los gitanos por la Baja Andalucía[27].

Está por estudiar, y sería tarea interesante, la toponimia flamenca a través de las letras de cantes. En infinidad de coplas se hallan evocaciones, de lugares, esquinas, calles y parajes radicalmente gitanos de estas ciudades, pueblos y barrios bajoandaluces.

En este estrecho marco que delimita la Bahía de Cádiz, el tramo navegable del Guadalquivir y el multisecular camino de Cádiz a Sevilla -al que paralelamente se une con el tiempo una vía de ferrocarril- se forja el fenómeno que hoy conocemos en el estado terminal de su desarrollo: el cante flamenco.

Federico García Lorca, en su conferencia sobre *El duende*, relata una fiesta flamenca en Cádiz en la que intervienen Pastora Pavón e Ignacio Ezpeleta. . . y reúne a todos los gitanos del matadero *que la gente cree carniceros, pero que en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión*. . . (F. G. L. Prosa. Madrid, 1969, pág. 177).

[24] Juan de la Plata. *Flamencos de Jerez*. Jerez de la Frontera, 1961.

[25] Desde Davillier a Louys, Triana ha atraído a los viajeros extranjeros y a los escritores de costumbres. Este barrio es en el siglo XIX el gran emporio gitano andaluz (Ricardo Molina y Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid, 1963, pág. 38).

[26] Aun los linajes gitanos tenidos por más trianeros, como los *Cagancho* (Rodríguez) tienen ascendencia gaditana. Hay un excelente trabajo sobre *Los gitanos herreros de Sevilla* de Torcuato Pérez de Guzmán (Sevilla, 1975) en que se hace un estudio exhaustivo de los padrones de ese barrio. Yo, hace años, comprobé en los archivos parroquiales la afluencia de gitanos gaditanos a Triana. De mi labor deja constancia Fernando Quiñones en *De Cádiz y sus cantes*. (Madrid, 1974, pág. 171).

[27] Cualquier repertorio auténtico de coplas flamencas, como el de *Demófilo* de 1881, está salpicado de letras que son como vestigios de una gran epopeya.

III

La aparición histórica de los gitanos en la Baja Andalucía coincide con los tiempos en que el Romancero está en todo su apogeo. Una amplia estela literaria permite, en unos casos confirmar y, en otros, adivinar el cultivo del canto romancístico por sujetos de esta raza.

No sé si aventurarme a sospechar que el Marqués de Santillana en su Carta Prohemio -entre 1445 y1448- se refiera también a los gitanos al escribir que *ínfimos poetas son aquellos que sin ningún orden, regla, ni cuento facen estos cantares e romances de que la gente baja e de servil condición se alegran*[28].

Gente baja y servil son los gitanos en el memorial de Don Juan de Quiñones, en el de Don Sancho de Moncada, en el de Don Pedro Salazar de Mendoza y aún en el de Lope de Vega sobre los copleros; y en las Cédulas y Pragmáticas Reales e incluso en un documento fechado en Cádiz el 12 de Agosto de 1749, en el que se considera a los gitanos como *la gente más vil que hay*[29].

Argote de Molina habla de los cantares de los etíopes, *los cuales hoy día vemos que se juntan los días de fiesta con sus atabalejos y vihuelas roncas a cantar las alabanzas de sus pasados. Aethíopes*, no lo olvidemos, escribe mucho más tarde el deán gaditano Martín, al hablar de los gitanos, como *hombres oscuros*[30].

Cervantes, en la novela ejemplar *La Gitanilla*, pinta a Preciosa *-rica de villancicos, de coplas, seguidillas, zarabandas y de otros versos, especialmente de romances que los cantaba con especial donaire-* interpretando un romance *al tono correntío y loquesco*[31].

Así, *corridos, corridas* o *carrerillas*, siguen llamando los gitanos portuenses a los romances que conservan aún hoy y todavía en versiones verdaderamente sorprendentes. *Corridos* que, como cuenta Fray Gabriel Baca, estaban prohibidos en los recreos a los *Niños Toribios* sevillanos, institución fundada en 1724 por el llamado Hermano Toribio de Velasco para acoger a jóvenes delincuentes y marginados. *En los recreos* -escribe en 1766 el

---

[28] *Las poéticas castellanas de la Edad Media*. Edic. de Francisco López Estrada. Madrid, 1985. *Prohemio e carta que el Marqués de Santillana envió al Condestable de Portugal con las obras suyas*. Pág. 51 a 63.

[29] Juan de Quiñones. *Discurso contra los gitanos* (Madrid, 1631); Sancho de Moncada *Restauración política de España y Deseos Públicos que escribió en ocho discursos el Doctor*. . . (Madrid, 1619). En la segunda parte del discurso séptimo aborda despiadadamente la cuestión de los gitanos. D. Pedro de Salazar Mendoza *Memorial. Del hecho de los gitanos*. (Toledo, 1618).

Memorial de Lope de Vega *sobre que no se vendan coplas por las calles* (Título manuscrito posterior). British Museum. Reproducido del original en *Sociedad y poesía de cordel en el barroco* por Mª Cruz García de Enterría, Madrid 1973, págs. 88 y ss.

El documento gaditano es un memorial conservado en el Archivo General de Simancas. Sección Marina. Transcrito por Mª Helena Sánchez Ortega en *Documentos selectos*. . . pág. 143.

[30] Argote de Molina, Gonzalo *Discurso de la poesía castellana*. 1575. Edición y notas de Eleuterio F. Tiscornia. Madrid, 1926.

Ethiopes, hombres oscuros, traduce del latín barroco Arcadio de Larrea al transcribir la nota de Juan F. Peyron, en Nuevo viaje en España en 1772-1773, citando al deán Martín que dice que se baila el fandango, no solo entre hombres oscuros, sino entre mujeres honestísimas y nacidas de noble cuna. ¿Debo entender que los hombres oscuros son los gitanos? *Nec inter Aethiopes tantum sed inter honestissimas feminas, ac nobili loco natas*.

[31] *La Gitanilla* se publicó en 1613. *Correntío* es igual a *corrido*. *Corridos* son los romances de los gitanos bajoandaluces; *corridos*, en México; *corridos*, en Filipinas. . .

fraile- *no se les permitía cantar en tono de lo que llaman corridos o romances, porque estas canciones rústicas suelen ser las más frecuentadas por la gente licenciosa en sus festejos*[32].

En la *Vida del escudero Marcos de Obregón* Vicente Espinel nos regala este precioso texto:...*los mozos de mula acudían a la costumbre, uno a echar pullas, otro a hacer burlas a los caminantes, otro a cantar romances viejos*, que nos recuerda a otros más recientes de Bécquer o de Washington Irving.

Bécquer, en *La feria de Sevilla*, describe al calesero *sentado de medio ganchete en la vara, cantando y jaleando al jaco al son del alegre campanilleo que hacía olvidar el calor, el polvo y la fatiga*[33]. Y Washington Irving, en 1829, al salir de Sevilla para Granada, sorprende a unos arrieros que *tienen un inagotable repertorio de cantares y baladas con que se entretienen en sus contínuos viajes. Sus aires musicales son severos al par que sencillos y consisten en suaves inflexiones. Las coplas que cantan son casi siempre referentes a algún antiguo y tradicional romance...*[34].

En este punto no me resisito a reseñar una partida sacramental, que hallé en la Iglesia Mayor Prioral de El Puerto de Santa María, en que consta el bautizo de José Antonio Niño Vargas, hijo de Antonio Niño, *de exercicio calesero* y apadrinado por Antonio Vargas, también *de exercicio calesero*, que hace innecesario cualquier comentario más amplio, por lo evocador: Un notable linaje de romancistas gitanos de El Puerto, *los Niño*, y el oficio de *calesero* reunidos en un documento que parece el eco de los textos que acabo de transcribir[35].

El francés Antoine Latour, cuando describe la romería del Rocío, dice que a ella acuden gentes de Sanlúcar, de El Puerto, de Triana y *allí los gitanos encienden sus hogueras a cuyo resplandor palidecen las sencillas linternas de los coches... allá se baila al son de la guitarra, en otro sitio se canta a coro o se escuchan viejos romances que hablan de moros y de Don Pelayo*[36].

Latour, que era preceptor de la Infanta, luego Reina, Mercedes, relata cómo una mañana, al amanecer, en el sevillano palacio de San Telmo, lo despertó un soldado del cuerpo de guardia que cantaba al son de una guitarra, un romance que *sin duda hablaba del Cid*. Y exclama: *Toda Andalucía está allí*[37].

Fernán Caballero -hija del hispanista Juan Nicolas Böhl de Faber, afincado en El Puerto como agente de la firma *Duff & Gordon* y luego fundador de las bodegas *Osborne*- habla en su novela *La Gaviota*, que ambienta en esta Ciudad, de los cantares andaluces, *entre los que sobresale el romance. La tonada del romance* -prosigue- *es monótona y no nos*

---

[32] Esta institución fundada por el Hermano Toribio de Velasco, hombre iletrado, pero muy piadoso, se dedicó a acoger e instruir niños y jóvenes marginados y delincuentes. Los ministros de la Real Audiencia le encomendaron a los muchachos reos de delitos, para su correción. Un gran número de jóvenes gitanos de la época fue acogido en esta institución, que no sobrevivió mucho tiempo después de la muerte del Hermano Toribio. (Francisco Aguilar Piñal. *Temas Sevillanos* (Primera Serie). Madrid, 1972. Cap. 7º *Los niños Toribios*).

[33] *El Museo Universal*. 25 de Abril de 1869.

[34] *Cuentos de la Alhambra*. Traducción de J. Ventura Traveset. Granada 1888, pág. 23.

[35] Archivo Parroquial de la Iglesia Mayor Prioral. El Puerto de Santa María. Bautismos. Libro 118, folio 87, año 1841. Los caleseros portuenses llaman la atención de Richard Ford, de Fernán Caballero, de Federico Rubio...

[36] Antoine Latour. *La Bahía de Cádiz*. Traducción y notas: Lola Bermúdez e Inmaculada Díaz. Cádiz, 1986. Pág. 171.

[37] Antonie Latour. *Viaje por Andalucía de. . .* (1848). Valencia, 1954. Pág. 43.

atrevemos a decir que puesta en música pudiese satisfacer a los dilettanti ni a los filarmónicos. Pero en lo que consiste su agrado (por no decir su encanto) es en la modulaciones de la voz que lo canta: Es en la manera con que algunas notas se ciernen, por decirlo así, y se mecen suavemente bajando y subiendo, arreciando el sonido o dejándolo morir. Asi es que el romance, compuesto por muy pocas notas, es dificilisimo cantarlo bien y genuinamente. Es tan peculiar del pueblo que sólo a estas gentes y de entre ellas a pocos se los hemos oído cantar a la perfección. Y añade:...*Estos famosos y antiguos romances que han llegado a nosotros, de padres a hijos, como una tradición de melodía, han sido más estables sobre sus pocas notas confiadas al oído, que las grandezas de España apoyadas con cañones y sostenidas por las minas del Perú.*

Tan suculento texto acompaña a la transcripción de una versión portuense de *Alba Niña*, uno de los dos romances que Fernán Caballero recoge en El Puerto[38].

El viajero francés Charles Davillier, que en 1862 arriba a España acompañado del dibujante Gustavo Doré, al relatar una fiesta gitana en Triana -bien que influido por la lectura de Estébanez Calderón- aporta datos nuevos: *Antiguamente era costumbre cantar en las fiestas de baile algunos antiguos romances, mientras descansaban los bailarines, sin perjuicio de las malagueñas, rondeñas y otros cantos más modernos. El canto de estos romances que aún se escuchan a veces, se llama corrida, probablemente porque las estrofas forman una historia completa, mientras las canciones que acabamos de citar, como los polos y las tiranas, etc., se componen de coplillas sueltas*[39].

Juan Valera, con cierto afán mimético de su amigo Estébanez, hace cantar a Mariquita, protagonista de su novela *Mariquita y Antonio*, un *corrido* a petición de doña Dolores. El romance que entona no es tradicional y pienso que sea de la propia mano de Valera. El capítulo XV de la novela se titula *Un corrido*. Valera, como Estébanez, se muestra pesimista: *La costumbre de cantarlos* -dice- *acabará también por perderse*[40].

El teatro, género literario que aún está por explorar para hallar datos sobre esta materia (con ser una de las fuentes más notables, durante cierto tiempo, para la difusión del Romancero) no nos ha aclarado mucho , hasta el presente, sobre la costumbre bien arraigada entre los gitanos bajoandaluces de cantar romances viejos.

En el siglo XVIII y en el anónimo *Sainete del gitano* aparece uno cantando un corrido, aunque el texto no es tradicional y está teñido de un cierto aire paródico.El romance viene precedido de esta a notación: *Canta el gitano. Salen las figuras que representan en las acciones lo que expresan las coplas:*

Con el buen Conde Lozano
Diego Laínez estaba
riñiendo un día de julio
sobre quién tiene más calva...

---

[38] Fernán Caballero. *La Gaviota*. Obras Completas. (B. A. E. Tomo II). Págs. 173-174.
[39] Barón Charles Davillier. *Viaje por España* (1862). Madrid, 1957. Pág. 471-472.
[40] Juan Valera. *Mariquita y Antonio*. Obras Completas. Madrid, 1906. (XIII, pág. 186)

También dieciochesco, de 1770, año en el que el 25 Abril el Censor Delgado. anota su diligencia, es el sainete titulado *La gitanilla*, del que se desconoce su autor. En él, uno de los personajes, un gitano llamado Simón, dice:

...Porque traigo con el tiempo
tristes las memorias y algo
afligido el pensamiento
bailad unas *seguidillas*
gitanas con taconeo
o cantadme algún *corrido*[41].

---

[41] Arcadio de Larrea. *El flamenco en su raiz*. Madrid, 1974. Págs. 77-79. Recoge un amplio repertorio de fragmentos escénicos del siglo XVIII, referentes a los gitanos.
El *corrido* del *Sainete del gitano* es como sigue:

Con el buen conde Lozano
Diego Laynez estaba
riñendo un día de julio
sobre quien tiene más calva.
Diego Laynez se rie
y el conde, echando las zancas,
en mitad de los carrillos
le dio al Diego una guantada.

(Estribillo) Esta es la zarabandilla, mi vida.
esta es la zarabandilla, mi alma.

Mucho lo siente el buen Diego
y a los tres hijos los llama,
salen los tres y le dicen (sic)
estirándose las barbas:
El conde un grande sopapo
me ha dado en esta quijada.
Los dos dicen que la mano
ha estado muy bien sentada.

Esa es la zarabandilla, etc.

Pero el Cid, hecho un demonio,
la lengua al conde le saca
y con la espada le dice
que le ha de dar zurribanda,
el conde, que lo ha entendido,
sacó al punto la tarama
y el Cid le dio un hurgonazo
por en medio de la panza.
Tendióse el conde en el suelo;
Diego le coge en volandas;
cargando con él al hombro
se lo lleva a una barraca.

Bien poco es, aunque muy significativo, lo que el teatro viene a ofrecernos, comparado con otros géneros, aunque presiento que una búsqueda sistemática y escrupulosa por las piezas escénicas españolas debe dar buenos frutos.

IV

Tengo la sospecha, no sé si fundada, de que el Romancero antiguo, entre los gitanos bajoandaluces, fue cultivado al principio por mujeres de esa raza. Era lógico. Los varones, incluso los niños, eran apartados de sus familias, y los adultos condenados a remar en las galeras. Ellas , en ausencia de sus maridos, debían procurarse lo necesario para el sustento.

En antiguos documentos, generalmente padrones de vecinos, aparecen, al lado de nombres típicamente gitanos, menciones tales como *en las galeras del Rey* o *ausente en las Indias*, la primera, angustiosamente carcelaria, y, la segunda, con elocuentes sabores ultramarinos[42].

Si se conoce el papel de la mujer gitana en la vida doméstica, no puede extrañar que ella sea la que ha mantenido viva, durante mucho tiempo, la llama de la tradición oral ininterrumpida.

La juglaría era el modo de mendicidad más alegre y socorrido y en ella se refugiaba gran número de mujeres y de desheredados de la naturaleza y de la fortuna que poseían alguna aptitud artística y gustaban de la vida al aire libre o tenían que conformarse con ella por pura necesidad[43].

El oficio de juglaresa, rara vez mencionado hasta fines del siglo XIII, cobra una especial importancia. En el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita se habla de ellas con frecuencia. Se les llama *troteras, cantaderas* y *entenderas*, nombres que evocan el

---

Esta es la zarabandilla, etc.

Sale la noble Ximena
que luengos lutos arrastra,
y agradecida del caso
al Cid la mano le encaja.
El Cid alegre la toma.
Al Cid Ximena le abraza.
Y aqui la historia da fin,
perdonad sus muchas faltas.

Esta es la zarabandilla, mi vida,
esta es la zarabandilla, mi alma.

A pesar de no tratarse de un texto tradicional y del tono festivo y paródico del romance, obsérvese el estribillo y recuérdese la prohibición a los gitanos de *cantar ni decir por calles ni plazas, ni en otra parte, el cantar que llaman zarabanda, ni otro semejante*. El legislador, en este caso los Alcaldes de Casa y Corte, no tiene por qué saber distinguir entre la zarabanda y los romances. La cuestión era prohibir a la gente gitana cualquier manifestación pública y contraria a las buenas costumbres (Ver nota 11).

[42] Archivo Histórico Municipal. El Puerto de Santa María. Sección Papeles Antiguos. Indice de D. Juan Miguel Rubio de Espinosa. Gitanos.

[43] Marcelino Menéndez Pelayo. *Antología de Poetas Líricos Castellanos*. Tomo XI. *Tratado de romances viejos*. Tomo I, Madrid, 1903, Págs. 34-35.4

baile, la canción y las artes adivinatorias e incluso las tercerías amorosas[44]. Recuerdese a la gitanilla Preciosa de Cervantes, por poner un solo ejemplo.

En 1618 todavía, Don Pedro de Salazar Mendoza, en *el Memorial* famoso *Del hecho de los gitanos*, escribe: *Siempre hallan enredos y traças para delinquir, especialmente con unas danças en los días festivos, quedando está la gente más devota y más descuidada. Allí se fingen apóstoles: acullá Reyes Magos, en otras partes los siete Infantes de Lara. Todo para divertir y entretener mientras hacen los hurtos*[45].

Las gitanas, sobre todo, tienen acceso a las casas de la aristocracia, que les presta protección, *a cambio de cantares y bayles torpes que hacen gran daño a los vassallos de V. Mag. siendo como es cosa notoria los infinitos daños que se han hecho en casas muy honestas...*[46]. Ciertamente, las gitanas son diestras en ganar voluntades. Su aire más desenfadado y exótico que el de la Celestina, las hace más entrantes, hábiles y zalameras. Son aduladoras, lisonjeras y engañosas, cualidades dictadas por su propio instinto de supervivencia. Y es que, durante siglos, la mujer ha sido *todo* en el hogar gitano. Apartada de su marido y de sus hijos varones, ha esperado mejores tiempos con una fidelidad que Lope de Vega envidia:

> En las galeras irá
> Preso y jamás ofendido.
> Estas son mujeres solas.
> ¡Con qué lealtad van al Puerto
> En viendo que arriban cierto
> Las galeras españolas!
> Allí les llevan dinero,

---

[44] Marcelino Menéndez Pelayo. *Antología de Poetas Líricos Castellanos*. Tomo XI. *Tratado de los romances viejos*. Tomo I, Madrid, 1903. Págs. 32-33.

[45] Ver nota 29.

[46] *Restauracion. . .* de Sancho de Moncada, nota 29.
En los conjuros y oraciones mágicas, las gitanas invocaban a Doña María de Padilla, al Marqués de Villena, a Satanás, a Barrabás, a Belcebú. Así:

> Yo te conjuro
> por Doña María de Padilla,
> con toda su cuadrilla,
> por el Marqués de Villena
> con toda su gente
> por la mujer de Santanás,
> por la mujer de Barrabás,
> por la mujer de Belcebú.
> Assí como estas tres estaban unidas
> y venían juntas con paz,
> venga el corazón de (Fulano)
> atado, preso y enamorado.

Ver a María Helena Sánchez Ortega, *La Inquisicion y los gitanos*. Madrid, 1988. Pág. 142.

Regalos, ropa, calzado,
Tanto, que fuera forzado,
Por ver amor verdadero[47].

En la segunda mitad del siglo XVIII y, definitivamente, a partir de 1783, los gitanos se van incorporando a la *vida civil*[48]. No es extraño que en estas fechas, y aún antes, los varones aparezcan a la luz pública retomando el testigo de una larga y bien mantenida tradición romancística; no es extraño tampoco, que eclosionen y comiencen a apercibirse los primeros alientos públicos del cante. Va a acabar lo que llaman los flamencólogos la etapa hermética del flamenco. Y a un paso está la creación de los cafés cantantes.

V

El cultivo del Romancero entre los gitanos desemboca en Andalucia la Baja, allá por el siglo XVII, con la inauguración paralela de un periodo, llamémosle, *aédico*. En él, a imagen de los romances antiguos, que conocen y cantan, construyen su propia poesía épica: A Bernardo, al Cid, a Oliveros, a Montesinos, al Conde Grifo Lombardo,... suceden los propios gitanos, al principio en forma innominada y, ya en el XVIII y XIX, convertidos en Pastora *la de Medina*; el Sargento Ramírez; el Señor Manuel Domínguez: *Curro Frijones*; *la Farota; el Fillo; la Andonda;* Montes, el de la tartana; *Curro Puya*; Pedro Lacambra; Don Antonio González, el de la Huerta Grande;... que van constituyendo la nómina de héroes de su recién estrenada poesía narrativa, a veces tocada de un exquisito lirismo.

En las *tónas*, la más arcaica manifestaciòn propiamente flamenca, tienen acogida estos primeros logros. Ricardo Molina aventura, con singular olfato, la respuesta a su propia pregunta: *¿Qué son las tonás, sino fragmentaria confesión épica de la historia lamentable del pueblo gitano y crónica angustiosa de las calamidades que afligieron en otro tiempo su existencia...?*[49].

En 1966 y en El Puerto de Santa María, hallé una copla de *toná* sobre cuya autenticidad tuve, al principio, serias dudas:

Los gitanitos del Puerto
fueron los más desgraciados,
que a las minas del azogue
se los llevan sentenciaos.
Y al otro día siguiente
les pusieron una gorra
y unas babuchas de esparto

---

[47] Lope de Vega *El Arenal de Sevilla.* (Acto III, escena IV). *Comedias escogidas de Lope de Vega* (III). B. A. E. XLI. Puerto siempre va con P mayúscula. Debe referirse al Puerto de Santa María, base de las galeras.

[48] La Pragmática de Carlos III de 19 de septiembre de 1783 (Madrid, imprenta de don Pedro Martín) intenta acabar con la cuestión gitana, declarando que *los que llaman y se dicen gitanos, no lo son ni por origen ni por naturaleza, ni provienen de raiz infecta alguna.*

A partir de 1783 se produce una franca integración de los gitanos, libres, por lo menos, de persecuciones sistemáticas.

[49] Ricardo Molina. *Misterios del arte flamenco.* Barcelona, 1967, pág. 43.

que el sentimiento m'ajoga (ahoga).
Y pa darle más martirio,
les pusieron un maestro
que a to er que no andaba listo
a palito lo dejaban muerto.
Los gitanitos del Puerto
fueron los más desgraciaos
que se pueden comparar
con los que están enterraos[50].

¿Qué hacen, me pregunté, los gitanos de El Puerto en las minas del azogue?. ¿Qué en Almadén, cuando las condenas en galeras se cumplían en el propio Puerto?.

En 1559, los Fúcares, que tenían la concesión de las minas de Almadén, piden, por falta de mano de obra, que el Rey les conceda el que treinta galeotes sirvan en las minas por todo el tiempo que duraran sus condenas. El Rey lo concede. En 1583, el número de galeotes destinados a las minas se eleva a cuarenta. Y, en1591, el Consejo de las Ordenes acuerda enviar un juez visitador a Almadén, ante las noticias que corren sobre los malos tratos que reciben los forzados. Se dilata el cumplimiento del acuerdo por distintas causas y, en 1593, Mateo Alemán es nombrado juez visitador. Es entonces cuando, sobre el terreno e interrogando a los propios galeotes, redacta su *Información Secreta*, inédita hasta que Germán Bleiberg, profesor del Vassar College de N. Y., la descubre y publica en *Revista de Occidente* un precioso trabajo sobre *Mateo Alemán y los galeotes*. Germán Bleiberg, pues, me sacó de dudas[51].

Al preguntar Mateo Alemán sobre el vestido a un forzado, dice éste: *Un vestido en cada un año que son unos calzones, una ropilla, una caperuza de paño colorada...* Ya está aquí la gorra de la copla. Más adelante dice otro galeote: *Habrá dos años que salió de la dicha fábrica un veedor que había en ella que se llama Miguel Rodriguez...*(que) *...era muy riguroso con los forzados y les daba trabajo demasiado y más de lo ordinario, de manera que casi no los dejaba dormir ni reposar de noche ni de día, porque siendo obligados conforme a la costumbre que se tiene a trabajar dichos forzados de sol a sol, el dicho Miguel Rodriguez, cuando de noche salían los dichos forzados del trabajo, los hacía volver luego, sin darles lugar a que descansasen ni reposasen, a entrar en el dicho pozo y mina, y que anduviesen en el torno y sacasen agua que es el mayor trabajo que hay en la mina, donde los hacía trabajar toda la noche y castigaba con mucho rigor a los forzados atándoles a la ley de Bayona y, desatacados con un manojo de mimbre, los azotaba cruelmente dándoles muchos azotes hasta que se quebraban los mimbres y solián remudar dos o tres manojos de ellas hasta que se quebraban todas... Y asímismo.. otro capataz que se llama Luís Sánchez...el cual trataba a los dichos forzados con mucho rigor y los metía en los*

[50] La publiqué en *Gitanos de Cádiz y los Puertos. Diario de Cádiz*, 27 de febrero de 1974, después de haberla recogido a Juan Vargas Ortega, entonces octogenario, descendiente de Francisco Ortega Vargas *El Fillo* y de Tomás Vargas Suárez *El Nitri*. Juán Vargas la había escuchado hacía muchos años a otro gitano portuense apodado *Perico La Tatá*. Juan de los Reyes Pastor, también la canta aprendida de su abuelo, Juan de los Reyes. En esta versión que hallé luego, los verbos van en primera persona y es aún más sobrecogedora.

[51] *Revista de Occidente*, Junio de 1966.

tornos del agua...y el forzado que se cansaba antes de cumplir su tarea y acabar de sacar trescientos zaques de agua, lo sacaba el dicho Luís Sánchez fuera de la mina y lo hacía desatacar y con un manojo de mimbres lo azotaba cruelmente hasta que se quebraba y remudaba dos o tres manojos y les hacía saltar la sangre que iba chorreando por el suelo...

Otro forzado dice sobre el capataz Miguel Brete: *En el tiempo que fue veedor andaba con un bastón en la mano que por fuerza y dándole palos con el dicho bastón hacía entrar a los forzados en el horno, estando abrasando, a sacar los ollas y que del dicho horno salían quemados y se les pegaban los pellejos de las manos a las ollas y las suelas de los zapatos se quedaban en el dicho horno y las orejas se les arrugaban hacia arriba del dicho fuego y que de la dicha ocación habían muerto veinticuatro o veinticinco forzados...*[52].

Tan desgarrador texto no es sino un espejo de que relata la *toná* flamenca, sorprendentemente viva hoy en la tradición oral. Demófilo, que en 1881 la había recogido también, pero falta de los cuatro últimos octosílabos, reúne en su *Colección* nueve de estas relaciones, romances al fin y al cabo, que narran los horrores de la persecución de los gitanos[53].

El mismo Machado Alvarez encabeza el capítulo de los *martinetes*, con una copla que es el comienzo de un romance de ciego compuesto con motivo de la muerte del primer torero, José Cándido, que sucumbió entre las astas de un toro. Fue en El Puerto, el 24 de Junio de 1771:

En el Puerto murió el Cándido...[54]

Aunque no es lo común, el romance de ciego es también conocido entre los gitanos. Baste recordar la carta de Estébanez Calderón a Pascual de Gayangos en la que dice haber recogido el romance del *Ciego de la Peña*, que no es otro que el de *La molinera y el corregidor*[55].

---

[52] En 30 de julio de 1749, Fernando VI ordena una leva general, en la que son detenidos más de nueve mil gitanos (hombres, mujeres y niños) y enviados a los navíos, presidios, arsenales y minas de Almadén. Según Domínguez Ortiz *(La sociedad española del siglo XVIII)* fue el Marqués de la Ensenada quien planeó nada menos que la extinción total de la desventurada raza. Ver Mª Helena Sánchez Ortega *Los gitanos españoles*. . . ya citada. Págs. 210-211.

[53] Por mi parte, he podido hallar también seis de estas relaciones, siempre cantadas como tonás y soleares corridas.

[54] Muy difundido este romance en los papeles taurinos, comienza:

En el Puerto murió el Cándido
y allí remató su fin,
lo mató un toro de Bornos
por salvar a Juaquilín.
Y al otro día siguiente
salieron tó los toreros
vestíos de negro luto
por la muerte del maestro.

Obsérvese la fórmula *y al otro día siguiente*. Es la misma empleada en *Los gitanitos del Puerto* (Nota 50)

[55] Ver en *Romancero General* de Durán, II, Nº 1356. Pág. 409. B. A. E. (I, 1849; II, 1851).

También héroes modernos, como Torrijos o Riego, son cantados por la gente gitana. Sin duda sus peripecias vitales y sus muertes son tremendamente atractivas para ella[56].

Y el romancero vulgar. Me vienen a la memoria las orondas bulerías del inefable Iganacio Ezpeleta con:

Un *carderero* me ronda
las tapias de mi corral.
¡Que le den a usté,
que le van a dá!
El maldito *carderero,*
tiene un ojito de cristá
¡Que le den a usté
que le van a dá!
Si lo tengo o no lo tengo,
a usté no l'importa ná.
¡Que le den a usté,
que le van a dá...![57]

---

[56] Además del cante de *Los Torrijos*, cuya letra comienza:

El día que mataron
a Torrijos el valiente
se amotinó la gente
y el cielo se anubló. . .

Los gitanos tienen un extenso repertorio de coplas sobre estos dos personajes. Así estas siguiriyas:

Salgan los santitos,
de San Juan de Dios
pa pef limosna pál'entierro de Riego
que va de por Dios.

Aquer día tan grande
que Riego murió
se le cayeron e *ducas* las alas
a mi corazón.

El día que en capilla
metieron a Riego
los suspiritos que daban sus tropas
llegaban al cielo.

Mataron a Riego,
ya Riego murió;
cómo se viste de negrito luto
tóa la nación.

[57] También por *bulerías* de Cádiz he oído *metidos* otros romances de muy variada naturaleza. Así *El Quintado, La Virgen y el ciego, Las tres cautivas*. . . E incluso canciones tradicionales como *Boda y muerte contrastadas*.

Tambien los gitanos bajoandaluces hicieron profesión de la venta pliegos de romances: El canónico de la Catedral de Cádiz, D. José María León Domínguez, evoca a... *aquel original tipo gaditano, aquel graciosisimo Yesca, con su estentórea voz de bajo profundo..., aquel héroe callejero con su cartera de romances al cinto... regocijo de la gente zumbona y maleante, recorriendo las plazas y calles de Cádiz...* Y sigue hablando de *Cáncamo, Ñoto y Yesca: ¡Paréceme que los estoy viendo con su característica indumentaria! ¡qué rostros aceitunados!. ¡Flamencos los tres, o mejor dicho, egitanos siguiendo el clasicismo de Hartzenbusch, los tres absorvieron la atención de los gaditanos durante el seguno tercio de este siglo!* (XIX)[58].

En un pliego en prosa que contaba la historia de los *Doce Pares de Francia* aprendió a leer un romancista gitano a quien encuesté. Esa puede ser la razón por la que los gitanos a veces conocen relaciones en prosa, algunas de ellas de temas carolingios[59]. Juan Valencia Peña, a quien recogí un buen texto de *Bernardo del Carpio (Cartas y mensajeros)*, me contó que su tío, con la cartilla de los *Doce Pares*, iba por los cortijos tratando de enseñar a leer a los niños gitanos, mientra sus padres andaban ocupados en las tareas agrícolas.

VI

A tan variopintos ingredientes, el gitano gaditano-sevillano ha ido acumulando el villancico, el cancionero de tipo tradicional, y otras muchas manifestaciones en trance de pérdida, material de derribo y género en realización que va utilizando a modo[60].

---

[58] José María León Domínguez, "Recuerdos gaditanos", Cádiz, 1897. "Tres tipos callejeros". Págs. 348-354.

[59] Estas relaciones en prosa de los *Doce Pares* son muy conocidas entre los gitanos, incluso de otras zonas de Andalucía, donde no cantan romances.
En la *Asamblea General. . .*, Estébanez Calderón pinta a don Poyato con una *cartera de a folio, algo mugrienta y aforrada en badana negra, leyéndose en el tejolete del tomo, en letra asaz curiosa y clara, estas palabras: Historia del Marqués de Mántua y de los Doce Pares.* (Era el cartapacio que contenía la carta de vecindad trianera otorgada a la Guy Stephan por El Planeta, El Fillo, Ezpeletilla, Enriquillo, . . .).
En 1920, Aurelio M. Espinosa recogió un relato en prosa sobre *Bernardillo el Carpio* a una gitana de 18 años, Juana Borja, natural de Soria. *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas*. Madrid, 1957. I Pág. 249. R. Menéndez Pidal, *Los romances de América y otros estudios*. Madrid, 1958. Pág. 51.

[60] Así:

Aires de mi tierra,
vení y llevadme
que estoy en tierra ajena,
no tengo a nadie.
(Gonzalo Correas, *Arte Grande*)

Yo no soy de esta tierra
ni conozco a nadie;
el que lo haga bien con mis niños
que Dios se lo pague.
(Siguiriya de Tomás El Nitri)

La madrina, la rosa,
el padrino, el clavel,
la novia, el espejo,

Pero no olvida el romancero antiguo. Acaso éste va siendo menos cultivado; o cultivado tan sólo por especialistas en este canto, que van adquiriendo en los cenáculos flamencos un enorme prestigio, pues conocen algo que los demás no recuerdan. Esto imprime al canto de los romances cierto sabor sacralizado y determinados temas quedan reservados para ser interpretados en la ceremonia de la boda.

A Juan José Vargas, *El Chozas*, un viejo romancista, le oí, en una ocasión, esta bellísima comparación: *Mira* -me dijo- *una boa gitana es más hermosa que una misa en el cielo*. Este comentario tan cargado de lirismo esconde, en el fondo, la pertinaz negativa de los gitanos a contar lo que sucede en su boda. A nadie que no sea de esa raza le es permitido asistir. Ricardo Molina escribe que, cuando un gitano es preguntado por la ceremonias nupciales, *o calla o miente*[61]. Así, numerosos escritores costumbristas y viajeros, sobre todo del siglo XIX, hacen disparatadas descripciones de la boda gitana.

Toda ella se centra -y éso es lo cierto- en la comprobación de la virginidad de la novia. Una gitana vieja y experta, la *torera* o *matadora*, en la madrugada de la boda, desflora a la novia con un pañuelo blanco, convenientemente doblado, que, al desplegarse, da las señas de la virginadad de la desposada en tres manchas sanguinolentas, tal cual tres *rosas*[62].

---

el novio se mira en él.
(Tradic. Santander y Asturias)

Mi mare, la rosa,
mi pare, el clavé,
y el espejito donde yo me miro
mi primita es.
(Siguriya de Bochoque)

Madre mía, aquel pajarillo
que canta en el ramo verde
rogadle vos que no cante,
pues mi niña ya no me quiere.
(Cabeza glosada por Ignacio Mur, siglo XVII)

Aquel pajarito, madre
que canta en la verde oliva,
anda y dile que se calle
que su cante me lastima.
(Copla de tientos flamencos)
el novio se mira en él.
(Tradic. Santander y Asturias)

[61] Ricardo Molina. *Misterios del arte flamenco*. Barcelona, 1967. Pág. 159.

[62] Las coplas de alboreá hacen referencias a estas *tres rosas*:

Dichosa la mare
que tiene que dá
rosas y mosquetas
por la madrugá.

Ese pañolito blanco,
que amanece sin señá;

Cuando se muestra el pañuelo extendido a la concurrencia, estalla el júbilo de la comunidad gitana. *¡Esta es la honra de los gitanos! ¡Coronarla, coronarla, que se lo merece!*, exclaman. Es el momento en que se entona y se baila la *alboreá*; es el momento en que se coge en volandas a la novia y se le vitorea; se cuelgan al cuello las *toronjas* y se le arrojan almendras confitadas en cantidades verdaderamente industriales[63]; es el momento en que, entonado por el rítmo *¡Ole!, ¡Ole!, ¡Ole!* y el *¡Yeili!, ¡Yeili!, ¡Yeili!*, un especialista comienza el canto solemne de un romance viejo, pero quizás no tan antiguo como el mismo rito[64]; es el momento en que los asistentes entran como en trance, se rajan las camisas y gritan de pura alegría. La fiesta durará, luego, varios, y a veces , hasta nueve días.

Ciertamente el hermetismo de esta ceremonia y la proverbial endogamia de los gitanos ha conservado viva esa costumbre de cantar romances viejos. Pero este canto es -aunque al principio quizás estuviera más generalizado- oficio de especialistas, menester cuasisacerdotal, mantenido oculto durante siglos.

Hay, entre los gitanos bajoandaluces, un gran recelo por manifertar el resto de sus costumbres aún no desveladas. *Si te digo mi verdad, me quedo sin ella*, me decía desconfiado un viejo gitano portuense, que es lo mismo que decir:

Yo no digo mi canción
sino a quien conmigo va.

del Conde Arnaldos.

---

ante que amenezca el día
de rosas se ha de colmá.

En un verde prado
tendí mi pañuelo;
nacieron tres rosas,
como tres luceros.

Tendí el pañuelo en el prao
y se me llenó de rosas.
¡Bendita sea la madre
que te parió tan hermosa!

[63] Las almendras confitadas, que caen a borbotones sobre los novios, tienen un enorme sentido ritual. El significado fecundante y procreador de la almendra es bien conocido por los etnólogos. La almendra hace concebir a las vírgenes: les basta con ponerlas en su regazo. (J. G. Frazer. *La Rama dorada*. México, 1961. Págs. 402-403).

Los frigios representaban al padre de todas las cosas en forma de almendro. El almendro es el símbolo de virilidad fecundante que engendró a Atis (Ricardo Molina. *Misterios del arte flamenco*, ya citada, pág. 160).

En el romance de la Infanta parida (*Primavera*, 316 y Durán): *¿Qué lleváis, el buen Conde, / en cantos de vuestra capa? // Unas almendras, señor, / que son para una preñada. . .*

Las toronjas son unos aros de naranja escarchada que cuelgan, con cintas de colores, al cuello de la desposada. Desconozco su simbología.

[64] El rito debe ser extraordinariamente antiguo. A los restos del himen que presentaban en el pañuelo, les llaman *diclé*. Se me antoja que esta gente conserve vestigios de la antigua cultura helénica. *Diclé* suena a δικλη, (puerta) de dos hojas.

El Chozas, hombre iletrado pero aficionado a la historia, para remarcar la antigüedad de esta ceremonia, me dijo: Eso mismo lo hicieron cuando se casó Isabel la Católica con el General Espartero. El se quedó tan pancho, y yo asentí.

Juan Talegas, anciano cantaor hace unos años, al hablar sobre la *alboreá*, manifestaba a Angel Alvarez Caballero: *Yo no soy supersticioso, pero sí tengo una cosa de superstición, ¿comprende?... Yo con la edad que tengo, que tengo ya ochenta años, ¿qué me va a pasar a mí por cantar éso? Pues nada ¡ni nunca!, pero nos decían nuestros padres, más las hembras: Por Dios, no cantar nunca éso tiene qué se yo qué... Cosas de locos, de brujas, pero a tal extremo que no lo cantamos...*[65].

Cuando Antonio *Mairena* grabó para la casa Columbia[66], en 1959, su *Bernardo de Carpio (Bernardo al pie de una torre + Bañando están las prisiones)*, que había aprendido de las versiones que recogí en 1958 a José Soto Loreto y a Miguel Niño *El Bengala*, los gitanos se lo tomaron a mal. Era su música la de la antigua *soleá* bailable, que hasta entonces no había salido de los estrictos márgenes de la casa gitana. Aquel acontecimiento discográfico, largamente meditado por *Mairena*, sirvió, en cambio, para romper el hielo y, con ello, el maleficio que traía consigo el hecho de cantar estos *corridos* fuera de la boda.

Gitanos de antiguo prestigio, como *El Bengala* o Ramón Medrano Fernández, ponían toda clase de trabas antes de transmitirme alguno de estos romances. Una especie de miedo supersticioso se apoderaba de ellos cada vez que yo lograba arrancarle uno. Recuerdo los airados comentarios de Ramón Medrano ante la actitud de Antonio *Mairena*, a quien en alguna ocasión, calificó de sacrílego.

La asociación de ideas *boda=alborea=romances*, hace particularmente difícil la recolección de estos últimos, sobre todo, los que se cantan con la melodía de la *soleá* bailable. En cambio, los romances cuya música es próxima a la de las *tonás*, son simplemente más escasos de lo que se quisiera, pero no presentan especiales obstáculos de tipo religioso-socio-cultural qué impidan al sujeto cantor su franca transmisión.

VII

Las condiciones en que vivieron y las circunstancias que marcaron sus existencias han convertido a los gitanos bajoandaluces en unos *primitivos actuales*, que diría un antropólogo. El desarraigo forzado *ope legis* de sus costumbres hizo que abrazaran nuevos modos de expresión que encontraron vigentes en la sociedad española. Como individuos transculturados que son, aprendieron a actuar, e incluso a pensar, de acuerdo con las maneras de la cultura que hallan en su nueva sociedad. Pero no les fue posible subordinar a ella la totalidad de sus propios sentimientos[67]. Acaso a ésto pueda deberse la singularidad musical de sus versiones romancísticas, a las que imprimen una extraordinaria fuerza expresiva, inhallable en otras zonas del mundo hispánico.

El que se encontraran con el Romancero en todo su vigor, cuando tratan de encajar y abrirse paso en la sociedad española, y lo adoptaran hasta el punto de defenderlo como cosa propia, me hace pensar en otros fenómenos de naturaleza parecida: El converso, intenta parecer más cristiano que el cristiano viejo; el nuevo rico trata de rodearse artificialmente de la *parafernalia* en la que cree que se cimenta el prestigio del rico antiguo; el vasco que

---

[65] Angel Alvarez Caballero. *Historia del cante flamenco*. Madrid, 1981. Pág. 22-23.

[66] Disco Columbia E. C. G. E. - 70892. Cara B-4.

[67] Sobre el fenómeno de la transculturación, ver Ralph Linton, *Cultura y Personalidad*. México 1945. Pág. 172.

aprendió a bailar sevillanas en una academia, quiere aparentar ser más almonteño en el Rocío que los propios almonteños; el imbécil que charla ocasionalmente con un humorista profesional, más chistoso que éste...

Tiene razón Thomas Mann cuando escribe que *...los hombres que viven en una tierra que no es la propia, sino adoptada, suelen desplegar las características nacionales en forma más vigorosa que los propios nativos...*[68].

El gitano purga su extranjerismo marginado enarbolando la bandera vigente de la españolidad: el Romancero. E incluso participando en forma activa en su desarollo histórico.

La historia del romancero no es paralela a la de los gitanos bajoandaluces. En muchos casos es la de los gitanos bajoandaluces: la celosísima guarda y custodia de tantos y tan excelentes temas romancísticos de tipo épico e histórico; el conocimiento de los romanceros folkórico y vulgar; sus incursiones, bien que medidas, en el Romancero de ciego; la forja de un romancero propio, a imagen y semejanza del que cultivan; el ejercicio de una juglaría *sui generis*, en suma, lo hacen cuasiprotagonistas de la misma historia del canto narrativo oral.

Andalucía dirige desde el siglo XVI la vida cultural española; Andalucía logra en sus iniciativas romancísticas un extraordinario poder difusivo[69]; en Andalucía , en Sevilla, en la *Carzel de los Señores*, se recogen las primeras muestras vivientes del romancero en la tradición oral moderna[70].

Nunca, entre los gitanos, se han hecho encuestas romancísticas más o menos sistemáticas, como ha ocurrido con los judíos sefarditas. Los hallazgos han sido debidos a la suerte más que a un disciplinado trabajo de campo. Con todo, los logros no pueden ser más satisfactorios.

Estébanez Calderón es quien primero que nadie recoge romances tradicionales en boca de los gitanos. Procedente de Gibraltar, pasa en Sevilla una parte del año 1824 y meses de 1825, en cuya Universidad obtiene el grado de Doctor. A finales de este último año, monta bufete de abogado en Málaga y, en 1839 marcha a Madrid[71].

En esta etapa sevillana *El Solitario* conoce a quienes iban a ser los protagonistas de dos de sus *Escenas Andaluzas*[72]: *El Planeta, El Fillo, La Perla, Ezpeletilla, Juan de Dios*,...gitanos todos de procedencia gaditana (Cadiz y los Puertos) a quienes encuentra afincados en el barrio de Triana.

---

[68] Thomas Mann, *José el Proveedor*. Santiago de Chile, 1950. Pág. 263.

[69] R. Menéndez Pidal. *Romancero Hispánico*. Madrid, 1968. Tomo II. XXI-II y 12. Pág. 395.

[70] Bartolomé José Gallardo, preso por talente liberal, halla un romance de *La Condesita* que sacó de memoria... P. Sánchez en la Carzel de los Señores 1825 p. enero. En la misma fecha, Gallardo recoge su *Jerineldos* a *Curro El Moreno*, natural de Marchena. Estos romances pasaron desapercibidos, entre los papeles de Gallardo que poseía D. Pedro Saínz Rodríguez, de donde los copió y compulsó Dª María y Goyri, en 1919. No fueron publicados hasta 1970 y 1975 respectivamente (*Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas* IV, 1970. Págs. 217-218 y VII, 1975 págs. 170-172).

[71] A. Cánovas del Castillo, *El Solitario y su tiempo*. I, pág. 32, 40; II, 16. En Sevilla obtuvo el grado de Doctor en Derecho, carrera que había estudiado en Granada (II, pág. 18).

[72] Estas dos Escenas, *Un baile en Triana* (1831) y la *Asamblea General de los caballeros y damas de Triana, y toma de hábito en la Orden de cierta rubia bailadora* (184, 1846), son publicadas con las restantes en 1847.

No son, pues, personajes de ficción los héroes de las *Escenas*, sino de carne y hueso y, tan atractivos, que al mismo Estébanez le asalta la tentación de escribir sus biografías: *Nos bastará decir a los curiosos que, andando el tiempo, pensamos escribir unas vidas paralelas de aquellos y estotros héroes, cuyos nombres reservamos aquí en el magín, cuya obra estamos seguros ha de alcanzar tanta nombradía como la famosa de Plutarco*[73].

No las escribió, pero con los datos que dio de ellos[74] y con la contribución de *Demófilo*[75], de José Navarrete[76], de Bécquer[77] y de alguno más, pueden reconstruírse la vidas y los hechos de estos hombres, cuya memoria bulle viva en las conversaciones de los viejos flamencos.

El Solitario aficionado a cantar *tonadas no sólo entre jándalos y cantadores, sino entre gente principal... en los patios floridos de Sevilla*[78] y *que hacía gala de su lengua estropajosa y su lenguaje de macareno y de germanía, contando lances y percances a la alta escuela o entonando por lo bajo una playera*[79], no era para *los cantadores y jándalos, mis antiguos camaradas*, un advenedizo. La franqueza con que se le abren los gitanos; la familiaridad de su trato; aquel *padrinito mío*[80] con que lo llama uno de ellos, revelan a *El Solitario* como un iniciado que frecuenta reuniones flamencas y en ellas es conocido y aun respetado.

Su escena *Un baile en Triana* parece que se publica por primera vez en 1831[81]. Con ser muy vivida, adolece del defecto, común en los costumbristas, de estar cargada de pormenores superfluos e inventados con la finalidad de dar, en su propio día, una agradable perspectiva histórica.

¿Es lícito creerlo cuando da la etimologia de la *caña* ; cuando hace teoría de los orígenes de los olés, las tiranas, los polos, las serranas y las tonadas; cuando arcaíza la descripción premiosa de los instrumentos musicales; cuando echa mano de su afición de ara-

---

Cito la última edición. La rubia bailadora de la *Asamblea* no es otra que la Guy Stephan, bailarina y querida del Marqués de Salamanca, concuñado de Estébanez Calderón. Madrid, 1971. Pág. 123. Carta de 2 de abril de 1851.

[73] Esto escribe en la *Asamblea General*. . . al hablar de *El Planeta*, de *El Fillo*, y toda la gente flamenca allí reunida.

[74] En las dos *Escenas* y, particularmente, en la *Asamblea General*, hace exhaustivas discripciones de sus personas, sus atuendos y sus voces.

[75] Demófilo *Colección de Cantes Flamencos*, Sevilla, 1881 y *Cantes Flamencos*, Madrid. Impr. Popular, según Guichot, 1886 y *Poscriptum* a *Cantos populares españoles* de F. Rodríguez Marín. Sevila, 1883. Págs. 155-238.

[76] José Navarrete, Desde Wad-Ras a Sevilla, s. a. Cap. XXIII Concierto flamenco, págs. 247-251.

[77] G. A. Bécquer, *La Feria de Sevilla*, ya citada. (Ver nota 33).

En una canción muy popular durante el siglo XIX, la canción de *Joselillo el torero*, se habla de *El Planeta* y de *Juan de Dios* y en la zarzuela andaluza. *¡Es la chachi!*, de Francisco Sánchez del Arco, (Segunda edición, Cádiz, 1847, pág. 12) uno de los personajes dice:

> Y oigo mejor que a Rubini
> al Planeta; y más a Varga (El Fillo)
> que a Rosini y a Belini,
> Paganini y tanto ini.

[78] Antonio Cánovas del Castillo. Op. cit. II, pág. 122.

[79] Ramón Mesonero Romanos. Obras Completas. *Memorias de un sesentón*. Madrid, 1925, VIII, pág. 67.

[80] Así le llama el gitano que le acompaña al final de *Un baile en Triana*.

[81] Andrés Raya, *Dos Escenas flamencas. El Solitario*. Córdoba, 1984. (Introducción a *Un baile en Triana* y a *Asamblea General*). Pág. 9.

bista y pone a la escena el artificial y falso telón de fondo de las evocaciones moriscas; cuando trae a colación la Serranía de Ronda, misterioso santo lugar común de los costumbristas viajeros y románticos?.

Estébanez requiere una nueva lectura para desenmarañar, entre lo innecesario y lo imaginado, la verdadera trama de su labor recolectora.

La fiesta, escribe *en baile en Triana,se ameniza de vez en cuando ...con el canto de algún romance antiguo, conservando oralmente por aquellos trovadores no menos románticos que los de la Edad Media, romances que señalan con el nombre de corridas, sin duda por contraposición a los polos, tonadas y tiranas, que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas.*

El Solitario percibe que en los romances que oye se halla viva una antigua tradición oral ininterrumpida y los accidentes del fragmentarismo y el trasiego recreativo: *Acaso en estos romances se encuentran muchos de los comprendidos en el* Romancero General, *en el* Cancionero de romances *y otros y acaso se conservan también algunos que no se hallan en semejantes colecciones, pero que, a pesar de las mutilaciones y errores que tienen, revelan desde luego pertenecer al mejor tiempo de nuestra poesía peculiar.*

Tiene conciencia de precursor de la recolección moderna: *¿Cómo es que preciosidades de la literatura y costumbres tan interesantes no se han recogido en la antiguas o modernas colecciones?. Una respuesta sola* -escribe- *hay para esto: la música oral los ha conservado, así como los cánticos de Escocia y la poesía de otros pueblos.*

Se pregunta la razón de *¿Por qué se han conservado en Andalucía mejor que en Castilla u otras provincias estos cantares y romances?*. La maurofilia le seduce: *El averiguar por qué en Andalucía se conservan más restos de costumbres antiguas, más tradiciones caballerescas que en otras provincias antes restauradas de los moros fuera asunto para una curiosa disertación.* Y en otro lugar concluye: *La música con que se cantan estos romances es un recuerdo morisco todavía. Sólo en muy pocos pueblos de la Serranía de Ronda o de tierra de Medina y Jerez es donde se conserva esta tradición árabe que se va extinguiendo poco a poco, y desaparecerá para siempre. Lo apartado de comunicación en que se encuentran estos pueblos de la serranía, y el haber en ellos familias conocidas por descendientes de moriscos* (?) *explican la conservación de recuerdos.*

Pero el caso es que está en Sevilla y en Sevilla es donde oye los romances: *Entretanto hallándome en Sevilla, y habiéndoseme encarecido sobremanera la destreza de ciertos cantadores...y, sobre todo, teniendo entendido que podría oir alguno de estos romances me dispuse a asistir a una de estas fiestas.* Intervenían *El Planeta, El Fillo*, Juan de Dios, María de las Nieves, *La Perla*... Era por la tarde, en el mes de mayo. Estébanez atravesó el puente famoso de barcas para pasar a Triana y se encontró al poco en un florido patio: *Entramos al punto en que El Planeta, veterano cantador, y de gran estilo, según los inteligentes, principaba un romance o corrida despues de un preludio de la vihuela y los bandolines, que formaban lo pricipal de la orquesta, y comenzó aquellos trinos penetrantes de la prima, sostenidos con aquellos melancólicos dejos del bordón, compaseado todo por una manera grave y solemne y, de vez en cuando, como para llevar mejor la medida, dando el inteligente tocador unos blandos golpes en el traste del instrumento, particularidad que aumenta la atención tristísima del auditorio. Comenzó el cantador por un prolongado*

suspiro[82] *y después de una brevisima pausa dijo el siguente romance, del Conde Sol, que por su sencillez y sabor a lo antiguo bien demuestra del tiempo que debe ser.* Este romance conocido tambien por el de *La Condesita o La boda estorbada*, es cantado por *El Planeta* en una versión tan sigular que durante mucho tiempo mantuvo a los estudiosos en la creencia de que se trataba de un pastiche romántico debido a la fantasía de *El Solitario*, creencia que se fortaleció con la restauración que el texto sufrío en manos de D. Agustín Durán a quien Estébanez se lo facilita para su *Romancero*[83].

Terminada la fiesta que relata, D. Serafín se retiró *pesaroso de no haber podido oir los romances de Roldán y de Gerineldos, pues el tiempo había huído más rápido de lo que yo quisiera*[84].

El primer romance que cita, el de *Roldán*, pienso que se trata de una versión de *Roldán al pie de una torre* (o *Roldán y Urgel*) + *El prisionero* que, sin duda terminó por oir en otra ocasión y también lo facilitó a Durán, que con el nº 372 y el título de *Roldán y el trovador*, lo publica en su *Romancero General* de 1849 con la nota de *tradicional* y añade: *Este romance, como todos los que en Andalucía se conservan por tradición es una mezcla de trozos más antiguos aplicados a diverso asunto. En él se hallan los pensamientos y aun los versos del lindisímo primitivo romance del prisionero, que empieza: Por el mes era de mayo* [85].

Como veremos, entre los gitanos bajoandaluces se sigue conservando ese romance *(Roldán al pie de una torre)* sin contaminar con el de *El Prisionero*, aunque cambiando de protagonista. A *Roldán* lo sustiye *Bernardo del Carpio*, y la contaminación en estos casos, es con un fragmento de *Bañando están las prisiones...*

El segundo romance a que se refiere Estébanez, es el de *Gerineldo*, que consigue oir y anotar a un desconocido gitano que, al final de la fiesta, lo acompaña hasta la calle de la Mar. Este texto que publica en *Un baile en Triana*, es tambien inusual y, desde luego autónomo, tal como lo conservan los gitanos bajoandaluces, sin fundir con el de *La Condesita*, lo que no ocurre normalmente en versiones andaluzas halladas en otros sectores de la sociedad[86].

Posiblemente en esta etapa sevillana Estébanez oyera cantar los romance de El moro *que reta a Valencia* y el del *Marqués de Mántua*. En la crítica que *El Solitario* hace en 1832, en la revista *Cartas Españolas*, al primer volumen del *Romancero de Romances Caballe-*

---

[82] Ese *prolongado suspiro*, después de unos compases de guitarra, es la llamada *salía*, en la que el ¡ay! adquiere rango glosalálico (Ricardo Molina y Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, ya citado, pág. 84). Es el temple o entonación con que el cantaor comienza a introducirse en la melodía del cante que va a interpretar.

[83] Agustín Durán, *Romancero General*, Tomo I, Madrid, 1849. Romance Nº 327, pág. 180. La restauración de Durán pasa hasta por el añadido de una e paragógica: *Portugale, embarcare, generale, llorare*. . . En cambio anota su presencia en Andalucía y la mención de *tradicional*.

[84] Parece como si Estébanez notara falta de espacio disponible y pensara terminar la Escena, pero recapacita y prosigue hasta crear el ambiente que le permite transcribir el *Gerineldo*, por lo menos, ya que no le va a ser posible alargar el artículo como para, también, copiarnos el *Roldán* que apunta.

[85] Este tema fue el primero que encontré en 1958: *Bernardo al pie de una torre + Bañando están las prisiones*. Lo conocía Miguel Niño El Bengala. Luego lo recogí también, el propio año a José Soto Loreto, *Pepe Torre*. El de *El Prisionero* siempre lo he hallado autónomo.

[86] *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas* V, Madrid, 1971-72.

rescos... que acaba de publicar Durán, echa en falta el romance de *El moro que reta a Valencia*, presente en la tradición oral, y recomienda a D. Agustín que lo incluya en el segundo volumen[87].

En cuanto al otro, *El Solitario* escribe en el mismo articulo que *por una predilección popular que no puede explicarse satisfactoriamente, el romance del Marqués de Mantua... se ha conservado en España y singularmente en Andalucía... sin duda la transmisión oral ayudó para la pulidez del idioma de esta composición, que tan célebre la hizo Cervantes en su capítulo del libro primero.* Se refiere, como es lógico, al *Quijote.*

Desconocemos qué versiones de estos dos últimos romances llegarían a los oídos de Estébanez. Si, como es de suponer, fueron de la misma procedencia de las anteriores, el *Búcar* y el *Marqués de Mántua* estarían muy próximas a las que de estos dos temas recoge Manrique de Lara a Juan José Niño en 1916.

En 1837, Estébanez Calderón ejerce de Jefe Político de Cadíz y, al poco tiempo, en 1838, de Sevilla. Aquí funda la Biblioteca Provincial y el Museo de Bellas Artes y aquí, como primera autoridad, debe hacer frente al problema que supuso una riada del Guadalquivir que inundó todo el barrio de Triana[88]. Estébanez visita a los damnificados y, otra vez, vuelve a tomar contacto con sus antiguos amigos los gitanos[89].

A finales de 1838, los sucesos de Sevilla, escribe a Pascual de Gayangos, *me obligaron a dimitirme, saliendo a escape a la media hora y enmedio de la noche con lo encapillado y sin un real*[90]. Y desde Málaga, el 21 de Abril de 1839, da cuentas a Gayangos de que *por no perder tiempo voy recogiendo algunos romances orales que se encuentran en la memoria de los cantaores y jándalos, mis antiguos camaradas, romances que no se encuentran en ninguna coleción de las publicadas,ni antigua ni moderna. El uno es el romance de Gerineldos, otro es el del Ciego de la Peña, y me han prometido cantarme y dejarme aprender otro que se llama el de la Princesa Celinda, que sospecho pueda ser alguno de los moriscos del Romancero General. Si me preguntas por qué estos romances no se hallan impresos, de dónde han venido, por qué se han conservado en esta parte de Andalucía y no en otra parte, son cuestiones a que no podré satisfacer cumplidamente, Esto añade algo*

---

[87] *Cartas Españolas*. Cuaderno 57. 21 de Junio de 1832. *El Solitario. Romancero de romances caballerescos e históricos anteriores al siglo XVIII, que contiene los de añor, los de la Tabla Redonda, los de Carlo Magno y los Doce Pares, los de Bernardo del Carpio, los del Cid Campeador, de los Infantes de Lara, ordenados y recopilados por Don Agustín Durán: Parte primera que forma el Tomo cuarto de la colección de romances. Madrid. Imprenta de Eusebio Aguado. Se vende en Casa de Cuesta a 16,25 en rústica, donde también encontrarán los volúmenes anteriores.* Este es el título del artículo que escribe Estébanez.

[88] A. Cánovas del Castillo, *El Solitario y su tiempo*. Madrid, 1883. II, pág. 15. Sobre las inundaciones en Triana, ver: Matute y Gaviria, Justino. *Aparato para escribir la historia de Triana y su iglesia parroquial*. Sevilla, 1818. También Acosta Domínguez, Vicente, *Triana*. Sevila, 1979.
Cándido M. Trigueros. *La riada*. Describe la terrible inundacion que asoló a Sevilla en 1783 y 1784. Hay una edición facsimil publicada en Sevilla en 1985.
En muchas esquinas de Triana aún se conservan azulejos vidriados con una raya pintada y la leyenda: *Hasta aquí llegó el agua el día de la riada el año. . .*

[89] A. Cánovas del Castillo. Op. cit. pág. 16.

[90] Ibídem, págs. 335-336.
En una situación política algo confusa, traicionado por los suyos, Estébanez se ve obligado a dimitir y a abandonar por desacuerdos con el pronunciamiento militar de los generales Córdova y Narváez.

al vague, que tan bien sienta a esta quinta esencia de lo romántico. Por supuesto, que en estos cantares se sorprenden a veces versos y aun cuartetillos casi íntegros de los antiguos romances, lo que hace conocer que son debris de una propia fábrica[91].

Entiendo que el romance de *Gerineldo* a que Estébanez se refiere, no es el de *Un baile en Triana* sino el *Corrío o Corrido o Carrerilla* que proporciona a Durán y éste reproduce en la nota al romance nº 321 de *Gerineldo*. También el llamado del *Ciego de la Peña* se lo facilita a Durán, y aunque el nº1356 de su romancero de 1849 procede de un pliego suelto, es muy posible que la versión de Estébanez proviniera de una tradicionalizada de ciego. Su tema es la leyenda de la *Molinera y el Corregidor de Arcos*, y termina:

> Y ahora Pedro Marín
> advierte que no es novela;
> que por testigos de vista
> pone al ciego de la peña.

Es verosímil pensar que el último verso inspirara a *El Solitario* el título que da a este romance.

El tercero al que Estébanez se refiere -el de la *princesa Celinda*- no es otro que el de *Zaide (por la calle de su dama)*. Durán, al copiarlo en su *Romancero* (nº54) añade una extensa nota que acaba así: *Me lo comunicó el Sr. D. Serafín Calderón*[92]. En 18 de junio de 1839 Estébanez escribe al mismo Gayangos: *Ya creo que te dije que he recogido cuatro romances desconocidos que andaban en boca de los jándalos y cantadores del país. Estos oyen mis tonadas moriscas* (?) *con sumo gusto y dicen que mi estilo es lo más legítimo que e oye, y que el cante del Señorito sabe al hueso de la fruta*[93].

¿Cuál es el cuarto romance? No lo sabemos. Aventurarnos a pensar que es el de Las *señas del esposo* que Durán pone por nota al de Juan de Ribera[94], acaso sea llevar a nuestra imaginación tan lejos como, a veces, la remontó *El Solitario*. De cualquier forma este tema es enormente popular en Andalucía y no desconocido por los gitanos.

¿Hay dos etapas en la recolección de El Solitario, o una sola?. En Sevillla, en 1824, recogió los romances de El Conde Sol y Gerineldo. Tambien de esta hornada es el de Roldán *y el trovador* y tengo fundadas sospechas de que hubiera encontrado el de *El moro que reta*

---

[91] Ibídem, págs. 338-339.

[92] A. Durán. Op. cit., I, pág. 26. Anota: *Romance recogido de la tradición.*

[93] A. Cánovas del Castillo. Op. cit., pág. 343.

[94] A. Durán. Op. cit., I, Romance 318, pág. 175. *Aún se conserva entre nosotros tradicionalmente una troma de este romance, aplicada a la circunstancia de la Guerra de Sucesión en tiempo de Felipe V, el cual dice así:*

> Oiga, oiga, buen soldado,
> Si sois lo que parecéis,
> ¿A mi marido alguna vez?
> .....
> y termina:
> .....

a Valencia y el de *El Marqués de Mántua.*

Desde Málaga, en Abril e 1839, cuatro meses después de tener que huir de Sevilla de forma repentina y nada grata, escribe a Pascual de Gayangos que *Por no perder tiempo, voy recogiendo algunos romances* ... (Los otros tres o cuatro).

Estébanez, que siempre vivió de apariencias, acaso no quiso dar a su amigo la impresión de que era un fracasado politico, un cesante desocupado y derrumbado, y pretendió simular el estar afanado en una tarea que ya tenía realizada. Sospechar que esta segunda cosecha fuera tambien sevillana, y que en la segunda estancia ha pretendido apurar el primer filón, ni puede afirmarse, ni negarse. Su línea de conducta tan sólo permite recelar de su veracidad, incluso en la correspondencia epistolar.

Las menciones de *la serranía de Ronda y la tierra de Medina y Jerez*, los recuerdos moriscos, las familias descendientes de moriscos, son disgresiones propias del estilo de *El Solitario*; guindas que coloca para dar color. Pero, por encima, trasluce la verdad: *Hallándome en Sevilla; atravesé ...el puente famoso de barcas para pasar a Triana; la calle de la Mar...*; La posteriormente documentada vecindad trianera de *El Planeta* y *El Fillo*; las descripciones pormenorizadas que Estébanez hace en la *Asamblea General...*, la falta de rastros actuales en la serranía rondeña que permitan adivinar, al menos, la existencia de este tipo de romances, conducen a desechar esta hipótesis. En cambio, en Sevilla, en Triana...

VIII

En Sevilla, en Triana, D. Manuel Manrique de Lara descubre, en 1916, a José Niño López, excepcional romancista de raza gitana.

Fue Manrique de Lara capitán de la Marina Mercante y exquisito músico que allá por el año 1910 trabajaba en un drama musical de tema cidiano. D. Ramón Menendez Pidal, que ve en él buena madera , lo inicia en la tertulia dominical que mantenían en el domicilio que Menéndez Pelayo ocupaba en la Academia de la Historia, como Académico Bibliotecario que era.

De los concurrentes, a quien más me empañaba en catequizar era al capitán de navío Manuel Manrique de Lara, escribe D. Ramón orgulloso, al comprobar los resultados obtenidos por su aventajado discípulo[95].

Con una beca del Instituto de Estudios Históricos, Manrique emprende en 1911 las fructíferas expediciones por las comunidades judeo-española de Sarajevo, Sofía, Salónica, Bucarest, Belgrado, Larissa, Constantinopla, Esmirna, Rodas, Beirut, Damasco, Jerusalém y otras cuidades de Oriente. El resultado fue una magnifica colección de romances que enriqueció con la que en 1915 y1916 obtiene en Marruecos, en las comunidades sefarditas de Tánger,Tetuán, Larache y Alcazarquivir, que amplía en 1919 y 1920. Llega a recoger en estas incursionnes, más de dos mil textos de la tradición oral magnificamente transcritos.

Este es el Mambrú, señores,
Que se canta del revés,
Y *una gitana* lo canta
En la plaza de Aranjuez.

[95] R. Menénez Pidal. Obras Completas, XI. *Estudios sobre el Romancero*. Madrid, 1973. Pág. 432.

Por si fuera poco, aprovecha para copiar un buen número de pliegos de cordel (de los siglos XVIII y XIX) impresos en caracteres hebreos. En la Península, en 1904, D. Manuel recorre Murcia y Albacete y en 1916-1918 Castilla la Vieja, León, Aragón y Andalucía occidental[96].

En Sevilla, en Triana, decía, Manrique descubre al inefable Juan José Niño y anota al margen de uno de sus textos: *calle Pureza*, 127. Juan José había nacido en el Puerto de Santa María, en 1859. Su familia se había trasladado a Sevilla, primero al barrio de la Puerta del Osario, donde en la calle Artemisa tuvo una fragua, y luego al de Triana, a la casa donde lo encuentra Manrique. Tenía Juan José en 1916, 57 años y era soltero. Vivía en el bajo a la derecha de una casa -patio de Triana, al cuidado de su sobrina Salud Niño Moreno, hija de su hermano Manuel-Sacramento Niño López, otro notable romancista, según pude saber por tradición de Miguel Niño *El Bengala*.

Diego Catalán piensa que todo el caudal de textos recogidos a aquel extraordinario transmisor se trata de *un Romancero cuyo esplendor hay que situarlo en los siglos XVII y XVIII, y que no ha llegado hasta nosotros sino a través de Juan José Niño (y, en menor medida, a través de otros dos o tres recitadores gaditanos y sevillanos entrevistados por Manrique de Lara)*[97]. Su Romancero no es el folklórico, el popular que se halla presente en todas las regiones españolas. *Este Romancero parece ser un Romancero de especialistas en el canto narrativo oral es decir, un Romancero mucho más juglaresco y libresco que el que vive hoy día refugiado en la menoria de los cantores campesinos*[98]. Al hacer esta apreciación, Diego Catalán todavia no ha llegado al punto en que oye, en un disco de Antonio Mairena, una versión del romance del *Conde Sol* y se convence que los textos de *El Solitario* no son producto de su fantasía romántica[99]; o en que conoce conmigo, en el verano de 1985, a los gitanos de El Puerto, mis informantes, y se emociona al oir versiones sorprendentemente vivas de temas que tocó Juan José Niño[100].

Esos dos o tres recitadores gaditanos y sevillanos de que habla Diego Catalán, son algunos más y también de raza gitana.

En Triana encuentra Manrique a Encarnación Rodríguez, a Joaquina Lérida y a Diego Jiménez; en Cádiz, a Rosario Vega, a Joaquín Jiménez y a Gabriel Monge, *El Nene*.

Los informantes en la encuesta trianera viven todos en la misma casa que Juan José y, tengo noticia de que las dos mujeres -Encarnación Rodríguez, de 21 años y Joaquina Lérida, de 23 años- eran cigarreras. No es extraño que ellas fueran las que introdujeran a Manrique de Lara en la intimidad todavía muy cerrada de una casa gitana. Jesús Antonio Cid me ha comunicado que hay indicios documentales de que la encuesta sevillana de Manrique de Lara comenzara en la fábrica de aceites de *La Barra* (*¿Ybarra?*) y que parece que tuvo algún primer contacto en la Fábrica de Tabacos.

---

[96] Antonio Sánchez Romeralo, *El Romancero oral ayer y hoy: Breve historia de la recolección moderna* (1792-1970), en *El Romancero, hoy: Nuevas Fronteras*. 2º Coloquio Internacional. Madrid, 1979, págs. 36-37.

[97] Diego Catalán, *La Tradición oral. Nueva exploración* ya citada, pág. 89.

[98] Ibídem, págs. 89-90.

[99] Diego Catalán, *El Romancero de tradición oral en el último cuarto del siglo XX* en *Romancero, hoy: Nuevas Fronteras*. 2º Coloquio Internacional. Madrid, 1979, págs. 2332-236.

[100] El 27 de agosto de 1985, conoció a José de los Reyes *El Negro*, a Juana y a Alonso *El del Cepillo* y oyó grabaciones de muchos de mis informantes ya muertos.

Encarnación Rodríguez, miembro de la dinastía flamenca de los *Cagancho* que dio excelentes herreros, *cantaores* y toreros, vivía en el alto, a la derecha; Joaquina Lérida habitaba, con su madre, en el alto izquierda. Junto a su nombre, anota Manrique, al copiar un texto de *El Conde preso* que le transmite, la palabra *gitana*. Es la única vez que el inteligente recolector hace esta precisión, por otra parte innecesaria por ser conocidamente gitana la familia Lérida o Leria, afincada desde el siglo XVIII, y aún antes, en el barrio sevillano.

Diego Jiménez, de 46 años, había llegado poco tiempo antes de Cádiz a Triana. Su linaje gaditano siempre gozó de gran prestigio entre la gente flamenca flamenca. Vivió, en el bajo de la casa de la calle Pureza 127, en un *partidito* frontero al de Juan José Niño.

Cuando he visitado la casa -hoy ocupada por viviendas modernas y un local destinado a barbería- me he sentado en el escalón con el barbero, o con las vecinas viejas de una casa-patio de enfrente, que me cuentan recuerdos del anciano Juan José, de Encarna, de Joaquina, de Diego, ... y de Joaquín *Cagancho*, cuando salía por la tarde vestido de torero para una corrida en la Plaza de la Maestranza.

En Cádiz, tambien en 1916, Manrique de Lara encuesta a Rosario Vega, de 48 años, de la gitanísima familia gaditana, con ramificaciones trianeras, de los *Culata*. Su homónima, Rosario Vega , madre de los actuales y octogenarios *Culata*, era buñolera y se titulaba *Proveedora de la Real Casa*, porque, de la Intendencia, venían a su puesto a comprarle churros cuando Alfonso XIII pasaba temporadas en los Reales Alcázares sevillanos.

Joaquín Jiménez-Jiménez Fernández- de 70 años, otro informante gaditano de Manrique, fue hermano de Enrique Jiménez Fernández, *El Mellizo, matarife y rey*, como lo llama Fernando Quiñones, el más completo cantaor de la escuela de Cádíz y, también, excelente romancista.

Gabriel Monge *El Nene*, de 89 años, es el tercero de los encuestados en Cádiz. Era éste venerable gitano, nieto del *Tío Carando*, amigo personal del famoso Magistral Cabrera, a quien llamaba *compadre* por ser el que bautizó a un hijo suyo. Cuenta León Domínguez en sus *Recuerdos Gaditanos*, que el *Tío Carando* acudía, diariamente, a la una de la tarde, a la Catedral de Cádiz a recoger al Magistral y acompañarlo a su casa[101].

Gabriel Monge *El Nene*, de viejo, era conocido en Cádiz como vendedor de avellanas tostadas, *avellanas de los toros*, y los *Melu*, José, Pedro y Agustín Fernández López, de antiguo linaje gitano gaditano-portuense (el mismo López que Juan José Niño), me contaron, en una ocasión que el dicho *¡Cobraste, Portas!* lo pronunció por primera vez este Gabriel[102].

---

[101] *Recuerdos Gaditanos*, ya citada. Págs. 39-42.

[102] Había en Cádiz, en el siglo pasado, un mayorista de ultramarinos y coloniales llamado Portas Pelegrín, calle San Fernando, 1, que daba de fiado frutos secos a los vendedores ambulantes. Estos pagaban al mayorista una vez hacían dinero su mercancía. Gabriel Monge, un día de Toros en El Puerto, salió con su canasto de avellanas y, al subir la escalerilla del antiguo barco de vapor que hace la travesía Cádiz-El Puerto, dio un traspié y las avellanas cayeron al agua. Fue entonces cuando se dice que pronunció esa frase que ha quedado acuñada en el habla gaditano-portuense.

Gabriel Monge *El Nene* estaba emparentado con la familia flamenca de *Las Cachucheras*, y con Gabriel *Macandé*, notable cantaor gaditano que falleció loco en el manicomio de *Capuchinos*[103].

Asombra que cuando el único medio de transcripción era la escritura, Manrique consiguiera una colección tan escrupulosamente copiada, tanto en los textos como en sus músicas. Sin embargo, sorprende que, en el caso de los gitanos, no nos haya dejado más que una melodía. Acaso le sucediera lo que a Glynka y a Debussy, cuando intentaron, sin éxito, recoger en papel pautado las músicas flamencas.

Tan sólo en un romance de *El Conde preso* que le canta Rosario Vega, anota la música y escribe: *Melodía hermosa y característica, probablemente muy antigua*[104].

Manrique demuestra una singular pericia para introducirse en ambientes ciertamente herméticos. A Flor Salazar debo el envío de una fotocopia que reproduce un texto de Gabriel Monge *El Nene* y que estaba clasificado entre los vulgares del Archivo Menéndez Pidal:

Dichosa la madre que tenía que dar
rosas y Jazmines por la madrugá[105].

Esta copla de *alboreá*, con la que se cierra el canto de los romances en la madrugada de la boda, es signo inequívoco del gitanismo de estos excelentes informadores gaditanos-sevillanos de Manrique. También lo es del exquisito tacto con que Manrique penetró en los núcleos gitanos y éstos se le abrieron de par en par, cosa realmente difícil en una sociedad todavía hoy disciplinadamente cerrada y endogámica, que conserva con celo ciertamente catacúmbico una serie de tradiciones -entre ellas el Romancero- que no revela sino a los de su raza, y que no se conocen sino por filtraciones confidenciales hasta tiempos muy recientes.

La colección Manrique de Lara, que se guarda en el Archivo de la Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, está publicada en una pequeña parte. Alguna de las versiones de los gitanos gaditano-sevillanos, han visto la luz en el *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas* que comenzó a publicar D. Ramón y continúa Diego Catalán y sus colaboradores; otra en *Siete siglos de Romancero* y en *Por Campos del Romancero*, de Diego Catalán[106].

Teresa Catarella, en 1974 concluyó su tesina *The Romancero of Juan José Niño* en el Departamento de Literatura de la Universidad de California, San Diego, y ha reunido y estudiado todos los textos que Juan José transmitió a Manrique.

---

[103] De la familia de *Las Cachucheras* procede también Rosario Monge *La Mejorana*, madre de Pastora Imperio. Sobre *Macandé*, ver Eugenio Cobo, *Pasión y muerte de Gabriel Macandé*, Madrid, 1977.

[104] Desvestida esta anotación musical de melismas, glosolalias, vibratos. . . y, en suma, de lo que el sujeto cantor pone de sí mismo y es intranscribible, esta melodía podría identificarse con algunas flamencas. Posiblemente esté emparentada con unos tientos muy raros y antiguos.

[105] Es la CXXX de la Colección de M. Manrique de Lara.

[106] *En Siete siglos de Romancero* (Madrid, 1969) y en *Por campos del Romancero* (Madrid, 1970), Diego Catalán ha estudiado algunas versiones andaluzas recogidas por Manrique a Juan José Niño, Diego Jiménez, Joaquina Lérida, Rosario Vega y Gabriel Monge.

Por último, en algunas antologías modernas, van apareciendo publicados algunos de los textos que Manrique recogió a los gitanos, aunque ignorando esta condición de los romancistas.

IX

Alvaro Picardo Gómez, bibliófilo y erudito gaditano, es el más olvidado, y por muchos desconocido, recolector de romances de la tradición oral gitana.

Como se sabe, con ocasión de la fiesta del Corpus de 1922, una serie de intelectuales, encabezados por Manuel de Falla y Federico García Lorca, promueven y organizan un Concurso de Cante Flamenco en Granada, con el fin de resucitar un fenómeno que entendían perdido. En opinión de los aficionados, se equivocaron de lugar y de método para el reclutamiento de concursantes. Ni Granada tenía que decir nada en cuestión de cante, ni los concursantes (con la excepción de Diego Bermúdez *El Tenazas*, que había bebido en las viejas fuentes de *El Fillo* y de su discípulo Silverio, y el jovencísimo Manolo *Caracol* que luego, al cabo de los años, terminaría por ser alguien en el cante), aportaron nada notable, pues nada tenían.

Los cantaores del momento, Manuel *Torre*, Pastora Pavón, los hijos de Enrique *El Mellizo*, *El Niño Gloria*, Chacón quedaron excluidos del concurso, pues se creía, erroneamente, que el cante estaba dormido en el alma popular y no se había reparado en que aquello era cuestión de radicales y escasos privilegiados especialistas y que el cante era, como no se había cansado de repetir *Demófilo*, el menos popular de todos los folklores. Y, acaso, ni folklore.

Parejo al fracasado concurso granadino y por indicación de Falla, Alvaro Picardo organizó en Cádiz un *Concierto* de cante flamenco, que, con ocasión de la fiesta del Corpus Christi, el 18 de Junio de 1922, se celebró en la Academia de Santa Cecilia. A pesar de estar concebido este *concierto* como apoyo y reflejo del concurso que por las mismas fechas se celebraba en Granada, el de Cádiz tuvo un rotundo éxito. El secreto estuvo en haber escogido para intervenir en él a quienes eran los depositarios de este bagage cultural entre los matarifes, *guiferos, gandingueros* y *tablajeros* gaditanos tales como Antonio y Enrique Jiménez -hijos de Enrique «El Mellizo» y sobrinos de Joaquín el encuestado por Manrique-. Efectivamente, ellos dos. -Antonio Jiménez Espeleta y su hermano Enrique *Er Morsilla*- acompados a la guitarra por Manuel Pérez *El Pollo*, discípulo éste el más aventajado del gran maestro gaditano Patiño, fueron los únicos que intervinieron en el concierto académico que comenzó a las nueve y media de la noche.

En él se cantaron *soleares, siguiriyas* por cuatro estilos (del portuense Tomás *El Nitri*, y de los gaditanos *Curro Dulce*, Andrés *El Loro* y Enrique *El Mellizo*), *serranas, polos cañas, saetas* viejas, *martinetes*, una que llamaron *nana moruna*, que no era otra cosa que una versión flamenca de un romance de Bernardo del Carpio (Cartas y mensajeros) y enigmáticas *gilianas* sobre cuatro hemistiquios del romance del *Moro alcaide*[107].

---

[107] Sobre el Concurso de Granada, Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*. Granada, 1962. Sobre el Concierto de Cádiz, Fernando Quiñones, *De Cádiz y su Cantes*, 1ª Edición Barcelona, 1964 y 2ª Ed. Madrid, 1974, y *Diario de Cádiz y su Departamento*, 19 de julio en 1922.

El primero, el de *Bernardo*, fue recogido y publicado por Picardo en un folleto que editó con motivo del *Concierto*. Lo había cantado Enrique Jiménez Expeleta *Er Morsilla* (o Hermosilla), apodo que le vino de su padrino, el torero sanluqueño Manuel Hermosilla, íntimo amigo y devoto admirador del arte de su padre, Enrique *El Mellizo*, que fue de puntillero en su cuadrilla. El caprichoso nombre de *nana moruna* puede deberse al propio Picardo. La música con que en Cádiz se canta, es la melodía que yo llamo *tonada de El Puerto*, por ser esta Ciudad donde más se prodiga y desde ella se ha difundido.

Este es el texto Alvaro Picardo publicó:

Bernardo estaba en El Carpio
una carta y mensajero
Bernardo como era niño,
la cartita echó en el fuego
A un aya que estaba allí
-¿Qué te parece, aya mía,
-Mal me parece, Bernardo,
La carta y el mensajero
que quien *terela* la culpa
Dio a un salto de donde estaba
Bernardo llamó a su gente
-Cuatrocientos *seis* los míos,
ciento vais para la villa,
doscientos *venéis* conmigo,
Al ruido de las cajitas
unos dicen: ¡Viene el Cid!
Y el Rey, como lo conoce,
que viene a pedí a su padre
-Dios os mantenga, mi tío,
-Hijo de padres traidores,
-Si mi padre fue un traidor,
-Sobrino, lo que digo en broma,
-En broma lo tomo tío,
no *quearía* gente en palacio
y el Rey Alfonso el León
a Bernardo le mandó.
de traición se receló,
y al mensajero mató.
y desde niño lo crió:
de ésto que he jecho yo?
mal me parece, señor.
no tienen la culpa, no,
es el Rey Alfonso el León.
y se asomó a un mirador.
y estas palabras le habló:
los que me coméis el pan,
ciento para el Arrabal,
para con'el Rey hablar.
los grandes se han asombrado:
y otros, ¡el aluterano!
siempre dice que es Bernardo,
más de fuerza que de grado.
con sus grandenzas al lado.
con cautelas engendrao.
tu hermana fue la *cautela.*
jugando, os tomáis, de veras
porque al tomarlo de veras,
ni en vuestros hombros cabeza.

Carece esta versión de detalles y pormenores del *Bernardo* familiar que Manrique de Lara recogió a Joaquín Jiménez Fernández, tío de Enrique *Er Morsilla*, y la de Enrique *El Mellizo*, su padre, que también consta que la cantaba. Sin embargo, en el texto que recoge Picardo están salpicados matices y tonos que permiten afirmar que es muy próximo al de Joaquín Jiménez. Quizás el mismo texto acortado.

Si nos atenemos a la escrupulosa versión manriqueña de Joaquín Jiménez (publicada en *Romancero T. L. H.,I,* pág. 161) hemos de poner algunos reparos al criterio con que Picardo la trascribe[108].

También faltan en esta gaditana algunos hemistiquios presentes en las versiones gitanas portuenses que pude hallar. Con todo, es intersante conocerla, para constatar la existencia de una tradición que no parece interrumpirse.

El segundo romance recogido por Picardo a otro hijo de *El Mellizo*, Antonío Jiménez, es el *Moro Alcaide*. Tiene únicamente cuatro hemistiquios:

Moro Tarfe, Moro Tarfe, el de las negritas barbas
el rey te mandó prender por la entrega de Granada.

Esta versión la he encontrado, también fragmentaria, con sólo cuatro hemistiquios en El Puerto y en Sanlúcar, pero nombrando correctamente el moro:

Moro Alcaide, Morito Alcaide, el de las negritas barbas,
el rey te mandó a prender por la entrega de Granada.

que presenta ligeras variantes en el segundo hemistiquio: *las velluitas barbas; las negritas barbas y los ojos grandes...* En todas las ocasiones la oí con el aire de la *alboreá* que Ramón Medrano cerraba con:

Dichosa la *mare*
que *tié* que *dá*
rositas y mosquetas
por la *madrugá*

---

[108] La Versión recogida por Manrique es más completa y la transcripción más fiable: En el tiempo que reinaba / el Rey Alfonso en León // cartita y a un mensajero / a Bernardo le mandó. // Bernardo como era un niño, / de traición se receló // echó la carta en el fuego / y al mensajero mató, // y a un ayito que él tenía / entonces le preguntó: // —¿Qué te parece, ayo mío, / ésto que había hecho yo? // —Mal me parece, Bernardo, / mal me parece, señor, // la carta no tiene culpa, / ni el mensajerito, no; // de ésto el que la culpa tiene, / el rey Alfonso León. // Tomó la escalera arriba, / se ha asomado al mirador, // ha visto a todos los suyos, / que andan jugando al ferró. // —Cuatrocientos sois, los míos, / los que coméis de mi pan; // nunca os he repartido, / y ahora se repartirán; // ciento vais para la villa, / ciento vais pa el arrabal, // ciento vais pa los caminos, / que a nadie dejéis pasar, // y ciento venís conmigo, / para con el rey hablar; // como malas las diere, / malas se las voy a tornar. // Al ruido de las cajas / los grandes se han asomado; // unos dicen que es el moro, / otro que es el lutrarano, // y el Rey, como lo conoce, / siempre dice: —Ese es Bernardo; // viene a pedirme a su padre, / más de fuerza que no a grado. // —Tengáis buenas tardes, tío, / con los grandes a su lado. // —Al mal hora habéis venido, / a mala hora habéis llegado, // hijo de padres traidores, / entre cautela engrendrado. // —Miente quien tal piense y diga, / de vuestra corona abajo, // que mi padre fue más noble / que tos los reyes pasados; // si mi padre fue el traidor, / tu hermana fue la cautela. // —Prendedlo decía el Rey; / pero ninguno lo intenta. // Ha echado mano a su espada, / y abrazó el manto y rodela. // —Quietos se me estén, señores, / que ninguno se me mueva, // que el que se me meneare / lo voy a cortar la cabeza. // Los de arriba y los de abajo / con una pulida seña: // —¡Viva el valiente Bernardo, / y aquél que lo ofenda, muera! // —Lo que yo en chanza os dije, / sobrino, tomais de veras. // —A chanza lo tomo, tío, / porque a tomarlo de veras, // no queaba gente en palacio, / ni en vuestro hombros cabeza.

En Alcalá de los Panaderos, la familia gitana de los *Paula*, que guarda los tesoros del cante *soleaero* de aquella Cuidad, conserva, y la he recogido, una versión fragmentaria también, contaminada y trastocada pero que revela que pudo ser más completa:

La mañana de San Juan
le echó el reto al moro
que si l'ha robao sus tierras,
perdió una hija que tenía
Dios te guarde, buen morito,
el rey te mandó prender
cuando el cielo alboreaba
por la plaza de Granada;
que no perdió oro ni fama;
que'era la flor de Granada.
el de la velluita barba,
por la plaza de Granada.

y se cierra con la alboreá:

Ay, esta noche
yo *pío* pasá
hasta mañana
en la madrugá.

Vengo sospechando desde hace tiempo, desde 1974 en que escribí un pequeño trabajo sobre las *gilianas*, que éstas no son otra cosa que la *soleá* bailable antigua, preludio de la *alboreá*. El nombre de *gilianas*, en cambio, sigue siendo misterioso.

X

De mí, puedo decir que lo que empezó siendo una curiosidad acabó por seducirme.

En 1958 hallé, por casualidad, los dos primeros romances. Fue a Miguel Niño *El Bengala* y a *Pepe Torre*[109]. Desde entonces hasta hoy he podido allegar ciento ocho textos de veinticico informantes[110]. En 1959 conocí a José de los Reyes Santos *El Negro* y, años después a varios destacados romancistas de su familia[111].

---

[109] Con Miguel Niño, novillero, banderillero, camarero, vendedor de aceitunas, ayudante de fragua, modelo de la Escuela de Bellas Artes, cantaor de ventas y colmados, tuve una entrañable amistad. Era analfabeto pero con una gran cultura en la sangre. En su casa de la calle Pagés del Corro 112 (la Cava de los Gitanos) de Triana y en la sevillana de Venta de Vega, tuve ocasión de oírle infinidad de historias de su familia y muchos romances, alguno de los cuales no recogí, esperando siempre mejor ocasión. Falleció en Julio de 1974 cuando yo lo creía inmortal.

José Soto Loreto, *Pepe Torre*, hermano del genial jerezano Manuel *Torre*, fue otro modelo de conservador de tradiciones gitanas. Cuando lo conocí se dedicaba a pulular por la Alameda de Hércules de Sevilla, esperando que algún señorito lo contratara para una fiesta. Pepe Torre, además de un sinfín de estilos por siguiriya —entre ellos el de *El Planeta*— conservaba dos romances: *Bernardo* (*Al pie de una torre + bañando...*) y *El Conde Sol*. Recuerdo su libreta de hule negro, donde con unas caligrafía y ortografía sui géneris fue anotando todas las letras flamencas que conocía. Al morir, en 1965, su hija Tomasa, respetuosamente, por seguir la orden de su padre — la misma que dio Virgilio—, quemó la libreta. Pero los herederos de Virgilio, para ventura nuestra, no fueron tan obedientes.

[110] Hay que añadir a ellos, los innumerables de *La Virgen y el Ciego* y *Las tres cautivas*; y las versiones *efímeras* de todos los temas que recogí. Mi trato continuado con estas gentes, con quienes tuve una sincera amistad correspondida, no pemite considerar mi labor como una encuesta ocasional, sino permanente. Un mismo texto de una misma persona cada día era diferente. De entre todas las versiones de un propio sujeto, siempre escogí la que yo creí más feliz. Así de *El Negro*, puedo tener alrededor de diez versiones del mismo texto de *Bernardo* y otros tantos de *Zaide* de *El Chozas*.

[111] Descendientes de los legendarios *Tío Bartolo* de los Reyes, Juan de los Reyes y de los Reyes y de Gabriela

Una Nochebuena, en casa de Alonso *El del Cepillo*, pude recoger varios romances. Vivía Jeroma *La del Planchero*, esposa de Alonso, y estaban reunidos todos sus hermanos, sus hijos y sus nietos. En aquel ambiente distendidido y familiar fueron aflorando muchas de las versiones romancísticas que guardaba esta casa. Las habían aprendido de pequeños, y entonces eran la mayoría septuagenarios, de un gitano portuense llamado José Morón Junquera *Moroncillo* (nacido en 1870) que debió ser un excelente romancista[112].

Aficionado a los gallos ingleses, Morón asignaba a sus pollos nombres de héroes del Romancero; Oliveros, Pulgar, Bernardo,... por cierto, que su gallo Bernardo nunca fue vencido en una pelea.

Cierta noche de marzo, en la gañanía del *Cortijo de Villarana*, en El Puerto de Santa María, sorprendí a *El Chozas* que, subido en un poyete, entonó dos romances ante los ojos atónitos de su cuadrilla de obreros gitanos y de los que allí estábamos. Tanto fue el respeto con que se le oyó, que aquella escena me trajo a la memoria el comienzo del Libro II de *La Eneida: Conticuere onmes, intentique ora tenebant/Inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto...*[113]

Supe de la existencia, en Rota, de *Agujetas el Viejo*, que vivía cerca del Matadero. A sus hijos Manuel y *El Gordo* ya los conocía. En aquella ocasión pude obtener un buen y completo romance y varias siguiryas y tonás desconocidas[114].

Santos *La Bilili*, son los portuenses José de los Reyes *El Negro*, Juan de los Reyes *El Sopa*, Juanillo de los Reyes Pastor, Manuela de Los Reyes Santos *La Negra*, Gabriela de los Reyes Santos, Manuela de los Reyes Pastor *La Tizo*. . . que forman la amplia nómina de romancistas de esta estirpe que está íntimamente ligada a la roteña de *Justito* Pastor.

[112] Otra destacada familia portuense es la de *El Cepillo*. Alonso Suárez La O (88 años), sus hermanos José, Luis *El Viejo*, Dolores, ya difuntos, y Juana (79 años); los hijos de esta última, *Chano* y José Luis *Panete*; y la mujer de Alonso, Jerónima Jiménez Herrea, *Jeroma la del Planchero* (que falleció en 1981) constituyen una admirable fuente de tradiciones gitanas. En su casa de la calle de Santa Clara he podido recoger temas tan raros como el de las *Quejas de Alfonso V ante Nápoles* y muchísimos más.

El gitano portuense José Morón *Moroncillo*, hombre de porte elegante, escrupulosamente vestido y tocado siempre con un sombrero de ala ancha, vivió en una casa de vecinos de la calle Rueda, en la que también habitaron, de niños, los de *El Cepillo*. Morón, que no tenía hijos, los inició en el canto de los romances. Alonso me cuenta que, a veces, él o sus hermanos hacían a *Moroncillo* preguntas como éstas: *Morón, ¿de qué color era la jaquita de Roldán? —Mira, gitanito*, decía Morón, *era torda rodada*. Para comprobarlo, otro dia, los niños le hacían la misma pregunta y como Morón respondiera que la jaca de Roldán era castaña o que era alazana, la grey gitana se le amotinaba, tenía que cortar por lo sano, poner orden y mandar a cada cual a su casa.

Me cuentan que en la portuense Taberna de *La Burra, El Caneco, El Negro, Chamarit* y *Moroncillo* se reunían, solos, en un reservado, a cantar romances. Cada uno debía cantar cuatro hemistiquios. Quien de ellos fallara o se equivocara, tenía que pagar necesariamente una botella de vino para los demás.

[113] Juan José Vargas y Vargas, *El Chozas*, todos los jueves, día en que libraba en su trabajo de manijero, me visitaba en mi casa. Nos tomábamos unas copas y con el magnetofón abierto, me contaba disparatados relatos de la conquista de Granada; de su bautizo, que apadrinó, como él decía, *el Excelentísimo Sr. Capitán General D. Miguel Primo de Rivera y Orbaneja, Marqués de Estella y Pacificador de Africa*; y otras muchas historias. A él, aparte de su amistad y de sus personalísimas bulerías, debo dos textos: *Zaide* (*por la calle de su dama*) y *Don Bueso y la herman cautiva*, que había aprendido en 1924 de un gitano de El Puerto, preso en el famoso Penal, mientras él —*El Chozas*— de soldado, hacía guardia.

[114] Manuel de los Santos Gallardo, *Agujetas El Viejo*, era de Jerez, pero toda su vida la pasó en Rota. Tenía una fragua en la que continúa, después de su muerte, su hijo, Juan *El Gordo*. Tanto éste como su otro hijo Manuel

En Puerto Real, en casa de Juan Antonio Campuzano, conocí, mientras lo pelaba, al barbero gitano Juan Pavón, *El Cojo Pavón*, hombre muy anciano y educadísimo, que nos deleitó con el romance de *El moro que reta a Valencia* y un *cante corto* de La Isla.[115]

En Sanlúcar fui informado de que un viejo gitano, Ramón Medrano Fernández, de carácter ciertamente cerrado y difícil, sabía infinidad de cantes antiguos. Me pusieron en sobreaviso de sus rarezas, de su aspereza y, sobre todo, de una promesa que había hecho de no cantar, desde que hacía ocho años había muerto su madre, a la que veneraba. No sé de qué mañas me valí, pero con ser cierto lo que me habían dicho, al poco tiempo, Ramón me había abierto de par en par su corazón y su casa. Tenía en su garganta todos los cantes de la escuela antigua de Sanlúcar y un buen número de romances[116].

El octogenario Juan Vargas Ortega (*Juan La Cera*), portuense descendiente de *El Fillo* y *El Nitri*, me transmitió varios trozos de romances que había oído de joven a algunos gitanos de El Puerto[117].

En Lebrija conocí a María *La Perrata*, madre del entonces joven principiante Juan Peña *El Lebrijano*. Sabía *La Perrata* un *Gerineldo*, que después grabó en disco con su hijo[118].

En 1966 facilité a Antonio *Mairena* dos romances recogidos a Miguel Niño El Bengala: El Conde Sol y El conde Niño, que junto al de La Virgen y el Ciego, grabó para Columbia en La Gran historia del Cante gitano-andaluz (Columbia MCE 814/816). El texto, tal como aparece transcrito en el folleto que hizo Ricardo Molina, no coincide con lo cantado. Antonio Mairena reprodujo íntegra la versión de *El Bengala*[119].

A medida que pasaba el tiempo, me asaltaba el temor de que todo el material que iba recogiendo pudiera perderse para siempre, dada la avanzada edad de mis informantes. Fue entonces cuando me puse en contacto con la casa *Hispavox*, que, en mayo de 1970 desplazó a El Puerto un equipo de grabación. Las prisas y, acaso, los objetivos puramente comerciales de la firma discográfica, fueron la causa de que romancistas como *El Bengala* o *Jeroma La*

---

y su nieto José, han conservado el caudal romancístico recibido de *Justito* Pastor (de Rota), suegro de Agujetas *El Viejo*. Esta familia está estrechamente emparentada con la de El Negro.

[115] Juan Pavón descendía, por parte de padre, de Triana y por línea materna, de Puerto Real. Su padre, José Pavón Fernández, fue herrero de ribera. Juan nació en Puerto Real en 1896 y murió en 1987. Conservaba muchos cantes antiguos y desconocidos y dos romances: *El moro que reta a Valencia* y *Hermanas reina y cautiva*.

[116] El viejo Ramón Medrano Fernández estaba cargado de saberes flamencos. Su abuela había muerto con ciento cuatro años, en plenas facultades, y le había dejado un enorme caudal de tradiciones. Su tío, Félix Serrano Medrano era conocedor de todos los cantes de la escuela antigua de Sanlúcar. Con este vagaje, Ramón era para mí uno de los más interesantes cantaores que he conocido. Los romances, en su boca, sabían a antiguo. Cuando murió, su mujer, Milagros, ató sus manos con el pañuelo de la boda de su madre que Ramón mantuvo guardado toda la vida como una reliquia de su honra.

[117] La familia de Juan Vargas Ortega era salinera. Juan no era cantaor, pero apuntaba los cantes. Su larga vida le permitió conocer a muchos gitanos viejos de El Puerto. De Perico La Tatá aprendió varios romances, entre ellos uno de *Bernardo (Entrevista con el Rey)* que se aparta bastante de los demás textos recogidos a los gitanos. Sabían Juan también un trozo de *El Conde preso*, unos fragmentos de *El Conde Niño* y de *Bernal Francés* y la relación de *Los gitanitos del Puerto*.

[118] María Fernández, *La Perrata*, conocía este romance de *Gerineldo* que grabó con su hijo Juan Peña *El Lebrijano* (*De casta le viene. . .* Philips, stéreo 6328012) que tituló *Romance morisco*.

[119] Ver nota 99.

del Planchero quedaran ignorados. A otros, como Ramón Medrano, no se les grabaron más romances que una versión fragmentaria de *El moro Alcaide*. Con todo, un buen número de *corridos* quedaron para la posteridad en un álbum que, en 1982, fue editado con el título de *Magna Antología del Cante Flamenco* (Hispavox s/c 66.201) a nombre de José Blas Vega[120].

El Negro, Alonso, *El del Cepillo*, sus hermanas Dolores y Juana, *El Cojo Pavón*, *Agujetas El Viejo* y Ramón Medrano, para quienes conseguí algunas pesetas, son el plato fuerte de la ambiciosa, incompleta y desigual obra discográfica.

Con el sello *Clave*, *Hispavox* editó un disco, *Cunas del Cante: Los Puertos*, en el que figura un trozo de *El moro Alcaide* de Ramón Medrano y algunos romances de *El Negro* y Alonso *El del Cepillo*, que luego figurarían en el álbum grande.

Anualmente, en los años 1971 a 1974, organicé con todos mis informantes la *Fiesta del Cante de los Puertos*. En ella pude, no sin serios inconvenientes, presentar al público a los gitanos por mí encuestados y su repertorio.

Entretanto, en 1972, la casa *Philips* grabó a Antonio *Mairena* un disco (*Cantes de Cádiz y los Puertos*, Stéreo 6328103) que prologué y para el que diseñé la cubierta. El contenido lo estudiamos larganemte: Las *tonás corridas* se las dí de unas cuyo texto y música yo había recogido en 1966 a Juan Vargas Ortega. En cambio, quedó sin grabar el romance de *El moro Alcaide*, que facilité a Antonio en versión de Ramón Medrano.

En una de las muchas cartas que me dirigió (la del 17 de Julio de 1973), *Mairena* se lamenta de que en lugar de este romance ha *tenido que incluir un tanguillo a petición de ellos, por las dificultades de minutaje y por las miras comerciales de la casa.*

En 1973, también para *Philips* (disco Stéreo 814589), Antonio *Mairena* grabó el romance de *Zaide (Por la calle de su dama)*. La versión musical era de la Miguel Niño, a quien recogí una pequeña porción con los cuatro primeros hemistiquios de este tema. *Mairena* en sus *Confesiones* escribe: *En este disco he grabado por primera vez el romance de la Princesa Celinda, del que yo conocía una pequeña parte que dice: Salió Zelinda al Balcón / más bonita que no sale / la luna en oscura noche / y el sol entre tempestades. Pero pude dar con la letra y arreglarla*[121].

---

[120] Desde 1965, en que José Luis Rodríguez nos pone en contacto, José Blas Vega quiso conocer el Romancero de los gitanos. Le preocupaba saber qué cante eran *Las Nanas de Alejandría*, que *El Tío Rivas* de Puerto Real había cultivado. Esta noticia la tenía Blas por comunicación, bien de *Pepe El de la Matrona* bien de *Perico El del Lunar*. Después de la publicación de su obra *Las Tonás* (Málaga, 1867) en la que Blas adivina una cierta relación entre aquel cante y los romances, me escribe manifestándome su deseo de conocer a mis informantes, lo que no ocurre hasta mayo de 1970, en que consigo que José Blas, entonces Director del Departamento de Flamenco de la firma Hispavox, traslade a El Puerto un equipo de grabación. Todo el material, grabado por mi mediación en aquellos días de mayo, estuvo inédito, en gran parte, hasta 1982 en que se publica un álbum de veinte discos con el rimbombante título de *Magna Antología del Cante Falmenco*. En el folleto que lo acompaña, José Blas transcribe, bien que con algún error, los romances que habían sido grabados. También en el folleto, al tratar del romancero de los gitanos, utiliza las mismas citas que yo había usado en el mío de 1971 sobre los *Corridos*. (Ver nota 5). En el prólogo, no obstante, hay un capítulo de gracias en que me nombra. Sin embargo, permanezco inédito en la separata *Los Corridos o Romances Andaluces* (Madrid, 1982) que publica y tiene la *amabilidad* de enviarme.

[121] *Confesiones de Antonio Mairena*. Edición preparada por Alberto García Ulecia. Sevilla, 1976. Pág. 169.

Ciertamente, Antonio grabó un arreglo suyo, basado en el texto de Durán, o de Estébanez, según se mire. Este arreglo no me lo comentó porque, de otro modo, hubiera grabado las versiones muy completas que yo tenía recogidas a *El Chozas* o a *Jeroma La del Planchero*.

Antonio *Mairena*, que había firmado en 1963 con Ricardo Molina *Mundo y formas del cante flamenco*, comenzó mucho antes una tarea que le apasionaba: dar nombre y resucitar cantes que se hallaban perdidos. Pero la resurrección debía pasar por lo que se encontraba roto o inconexo entre los gitanos bajoandaluces. En este sentido su inquietud fue ejemplar. Juntos conocimos a muchos de mis encuestados, alguno de los cuales mostraba cierto recelo en abrirse por lo que *Mairena* significaba para ellos. Tenían la opinión de que *Mairena* lo *fusilaba* todo. En verdad, no he conocido a ningún *cantaor* con tanta intitución musical y tanta capacidad de asimilación como este verdadero maestro. Todo, absolutamente todo lo que escuchaba era capaz de reproducirlo y aun mejorarlo con sus magnifícas dotes de *cantaor*.

En *Ariola* (Stéreo -8546-1) *Mairena* impresionó una versión de *El Conde Niño* que yo había recogido a *El Bengala* en 1966. Era distinta de la de *La Gran Historia*...Esta procedía de Manuel-Sacramento Niño López.

En RCA (LSP -10.396-N), grabó con el título de *Lloran por Granada* otro arreglo suyo del de *La conquista de Alhama* de un *librito* que resultó ser *Flor Nueva de Romances Viejos*. El resto de los romances impresionados por Antonio son de su cosecha. Así, el que titula *El castillo de Mairena* y la desafortunada *giliana*.

Yo diría que Antonio *Mairena* fue un *transmisor atípico*. Su propio afán de enciclopedismo, que nunca sació, y el dar cierta perspectiva tradicional a su labor, lo llevan a mentir inconscientemente, venialmente, en sus *Confesiones*: *...de Tío Cachano, el cual según me contaba mi abuela La Morena, ejecutaba extraordinariamente el cante por romance* (pág.42); *Vicenta la de Cabrera, que cantaba por romances y por tangos* (pág. 44); cuando es lo cierto -y testigos hay de ello- que la primera vez que Antonio oyó hablar del cante de los romances fue al oir a *El Bengala* y a *Pepe Torre* aquel *Bernardo al pie de una torre* en 1958[122].

Antonio *Mairena* siempre tuvo vocación de puente; fue quien, después de muchos años de travesía incomprendida por el desierto del cante, nos lo intentó devolver tal cual era; tuvo conciencia de que su *auctoritas* consagraría finalmente su obra. Así fue, aunque, a veces, como todos los humanos, se equivocara.

En 1981, durante una campaña de arqueología en *Portus Menesthei*, a los pies mismos del Castillo de Doña Blanca, en el Valle de Sidueña, en el término de El Puerto de Santa María, encontré, trabajando a las órdenes del profesor Diego Ruiz Mata, a un gitano de El Portal (pedanía cercana al lugar) que tenía un evidente olfato para encontrar las piezas más importantes que yacían en aquel poblado protohistórico. Era Juan Valencia Peña, de

[122] También fue la primera vez que se grabó un romance de la tradición oral gitana. Ver *Confesiones de Antonio Mairena*, Op. cit. Pág. 150, y *Mundo y Formas del Cante Flamenco*, Op. cit. Pág. 253.

58 años. El profesor Ruiz Mata me comunicó que Juan sabía algunos romances.Hasta 1985 no logré recogerle los que conocía[123].

Desde ese año a1987, encontré un nuevo filón entre los gitanos portuenses: Juan de los Reyes Santos *El Sopa*, Luisa Pastor Monge, su mujer; los hijos de ambos, Juan y Manuel *La Tizo; El Niño Agujetas*; Manuela y Grabiela de los Reyes Santos; José Luis Suárez La O, *Panete*; Sebastián González Suárez, Chano, éste ultimo gitano por parte de madre[124]. Y unos payos: en Mairena del Alcor, Antonio Sánchez Roldán *Hornerito*, que conocía un romance de *El prisionero* que aprendió del cantaor jerezano Manuel *Torre*[125]; y Carmela Pérez Gutiérrez, de Alcalá de Guadaira, que me transmitió un *moro Alcaide* procedente de la familia gitana de los *Paula*.

De ser yo totalmente pesimista y temer por la superviviencia de los romances entre los gitanos bajoandaluces, he pasado a tener una esperanza, aunque razonablemente moderada, al comprobar que jóvenes gitanos entre los 35 y 40 años siguen cultivando el Romancero y me han aportado versiones realmente interesantes. Algunos de ellos son hijos de aquellos que encuesté hace tiempo. En cambio, conservan en la memoria textos más completos que sus padres y algunos desconocidos por sus padres. La razón creo encontrarla en que los aprendieron directamente de sus abuelos. La corriente afectiva abuelo-nieto suele ser más fuerte que la de padre-hijo, dominada ésta por la autoridad y la disciplina.

Con dos de estos jóvenes gitanos portuenses -Juan de los Reyes Pastor y José Luis Suárez La O, *Panete*- formé un grupo que llamamos *Rosas Mosquetas*[126]. El pintor Roberto Matta y Rafael Alberti, al conocerlo, quisieron apadrinarlo en un cartel que le sirve de presentación.

Con estos datos y estos materiales he podido comprobar la existencia de varias líneas transmisoras, que pueden resumirse en éstas: Niño, Morón, Reyes, Pastor, Ortega, Jiménez y Monge, en las que, con una enorme nitidez, se aprecian etapas de mayor y menor pujanza: Momentos en que aparecen en una estirpe versiones en que los fragmentos, a veces de cuatro y de tres versos octosílabos, han de sorprenderse en medio de una serie de *soleares, tonás* o *bulerías*; otras en las que, más largos, tienen vida propia de *corridos*.

No sé cómo explicar las predilecciones por determinados temas: *Bernardo del Carpio (al pie de una torre, Bañando están las prisiones y Cartas y mensajeros)* se llevan la pal-

---

[123] *Bernardo (Cartas y mensajeros)* y un trozo de *Gerineldo*. También conocía una relación, en prosa, de los *Doce Pares* y un fragmento, en verso, que me pareció referirse a algún romance del *Maestre de Calatrava*:

De medio cuerpesito p'arriba le diera de buena gana
Y a ese Maestrito valiente, ay, que se llama Calastrava.
Ahí tienes la cabesita que del morito Torreblanca,
Pa que vos se recreeí en ella, como vos se recreó en la cama.

[124] Cuando yo creía concluída mi labor, encontré en El Puerto a otro grupo de gitanos, emparentados todos con mis antiguos informantes, en quienes veo, por su juventud, la mejor garantía para que el cultivo del Romancero en El Puerto sea una realidad palpable por muchos años.

[125] *Hornerito* cantaba este romance como martinete. Ver nota 129.

[126] El grupo *Rosas y Mosquetas* actuó en este IV Coloquio. Juan de los Reyes Pastor conoce trece romances y José Luis Suárez La O *Panete*, ocho. Ellos, los propios transmisores, tuvieron serios problemas familiares para cantar en público. Sus padres se oponían porque sacar a la luz aquello trae mal fario.

ma[127]. Le sigue *Hermanas reina y cautiva* que llaman *Nanas de Alejandría*[128]. *Gerineldo*, totalmente autónomo, y La Condesita; El moro que reta a Valencia[129]; *El moro Alcaide; Zaide; (por las calles de su dama)*; *Bernal Francés* (siempre los cuatro primeros hemistiquios); *Pulgar*. Versiones muy completas de *Durandarte+ Doce Pares, Gaiferos+Doce Pares, Oliveros desafía a Montesinos, El Conde Claros y la hija del Emperador, El prisionero* (que ellos llaman la *toná de los Pajaritos*)[130], *El Cautivo y el ama buena, Don Bueso y la hermana cautiva; El moro cautivo; El Conde Preso* (en dos versiones de cuatro hemistiquios y cantado como *tonás*)[131]; *El Conde Niño; La mala suegra; Las señas del esposo; Alba Niña; Delgadina; Tamar*; las raras y completas versiones de *La monja contra su gus-*

---

[127] Durante la celebración del IV Coloquio Internacional del Romancero, distribuí a los asistentes un catálogo de los textos recogidos por mí, que contenía: Título del tema y de las contaminaciones, en su caso; nombre y apellidos, apodo, edad y lugar de nacimiento del transmisor; fecha de recolección; *incipit*, rima; estado en que se halló (completo o fragmentario); de quién lo aprendió y, dentro de lo posible, la línea transmisora; y finalmente, alguna nota sobre incidencias en la recolección. Aunque falto de algunos temas, como *Las tres cautivas, La Virgen y el ciego* o *El Quintado*, y con algunas erratas, inevitable fruto de las prisas, pueden apreciarse en él la abundancia de temas épicos e históricos. El azar vino a desmentir el desesperanzado presentimiento de Diego Catalán: *Nunca se ha vuelto a encontrar esta antigua vena del Romancero (La tradición oral. Nueva exploración*, ya citada. Pág. 89).
De *Bernardo del Carpio* he podido recoger dieciocho textos: Tres, de *Bernardo al pie de una torre + Bañando están las prisiones. . .*; uno, de *Bañando están las prisiones. . .*; y catorce de *Cartas y Mensajeros*.

[128] De este tema he encontrado catorce versiones.

[129] El Profesor Samuel G. Armistedad, con su proverbial gentileza, me envía, en 20 de abril de 1988, su trabajo mecanografiado —*Dos tradiciones épicas sobre el nacimiento del Cid*— que publicará próximamene en México, en el que relaciona el supuesto origen bastardo del Cid, hijo de una molinera, con las amenzas de Búcar:

> A ése que llaman el Cid, lo he de prender por la barba
> y lo tengo de jacer molinero de la hogaña. . .
> (Juan José Niño)
>
> A ese caballero, el Cid, lo tengo echao por vengaza
> que ha de ser mi molinero, el que me muela las cañas. . .
> (Alonso, El del Cepillo)

Vea Vd., por favor, -me dice en su carta- l*as pp. 21-22, donde las versiones gitano-andaluzas vienen a confirmar una tradición que remonta, en fin de cuentas, al propio Cantar de Mio Cid.*

[130] El romance de *El Prisionero* es conocido por los gitanos portuenses como la toná de los Pajaritos. Esta toná que cita *Demófilo* en 1881, se tenía por totalmente desaparecida. Alguno, como José Blas Vega (*Las Tonás*, ya citada), ha querido identificarla con el romance muy conocido del *Milagro de San Antonio y los pajaritos*. Miguel Niño *El Bengala* y Juan de los Reyes Pastor no lo conocían por *El Prisionero*, sino como la toná de aquel nombre, sin duda porque termina:

> Si no es por tres pajaritos que me cantan en la torre:
> El verdón, el jilguerito y también los gorriones.

Hornerito, cuando me cantó, lo llamaba martinete, pero su aire es el mismo que el de la toná portuense.

[131] Manrique de Lara halló este romance entre los gitano-sevillanos, pero en versiones completas. Estas portuenses que he encontrado son fragmentariamente cortas las dos.

to; las estelares *Sarracino y Galiana*[132] y *Las quejas de Alfonso V ante Napoles*[133]); el repetidísimo *La Virgen y el ciego*[134]; romances de cordel como el de *La muerte del General Torrijos*; canciones tradicionales como *la Peregrina, Boda y muerte contrastadas, María Antonia, o El maldito calderero...*

A mis venticinco informantes (doce de El Puerto, cuatro de Jerez, tres de Rota y uno sólo en Puerto Real, Sanlúcar, Lebrija, Alcalá de Guadaira, Mairena y Triana) debo sumar la nómina de aquellos que la tradición oral tiene por excelentes romancistas gitanos, aun cuando no se les llegara a encuestar. Son: de El Puerto, Tomás Vargas *El Nitri*, *El Caoba*, Pedro Niño Boneo *El Brujo*, Manuel-Sacramento Niño López, Antonia *La Obispa*, Perico *La Tatá*, José Morón Junquera *Moroncillo*[135], Antonio *El Caneco, Chamarit*, José Luis Morón *Panete* y Juan de los Reyes y Reyes; deTriana José Pavón Fernandez; de Sanlúcar, Pedro Carrasco Serrano *Perico Frascola*, su primo *José Frascola* y Félix Medrano, apodado *Potajón* o *El de la Culqueja*; de Cádiz, Enrique Jiménez Fernández *El Mellizo*, Enrique *Butrón*, Ignacio Ezpeleta y José *Chiclanita*[136], éste último *payo* pero criado entre los gitanos; de Puerto Real, Francisco Ortega Vargas *El Fillo*; de la Isla de San Fernando, Pedro Fernández Piña *Perico Piña*, su hermana María *Borrico* y Bartolo de los Reyes; de Rota, *Justito* Pastor...

Todos, sin excepción, fueron admirables *cantaores* que llenaron la historia flamenca del siglo XIX y, alguno, hasta principios de XX; todos quedaron como forjadores de estilos, modos y maneras de cantar; algunos, crearon escuela. Sus nombres y sus apodos deben quedar escritos en la larga lista de los cultivadores del Romancero.

---

[132] Ver nota 141.

[133] Para mí, hallar este romance en boca de José Luis *Panete* ha sido la confirmación definitiva de que estamos ante un Romancero cuyas raices arrancan de muy antiguo y la prueba más palpable de que los gitanos portuenses poseen, en este y en otros campos, una extraordinaria riqueza tradicional. El texto, pese a estar truncado, es excepcionalmente raro:

> Miraba la mar de España cómo menguaba y crecía,
> Yo miraba las galeras que el Rey de España tenía:
> Unas venían de armada y otras con su mercancía;
> Unas traían seda, otras, holanda traían;
> Unas iban para Flandes y otras para Normandía (sic).

[134] El romance de *La Virgen y el ciego* con sus estribillos de *Olé, Olé, Holanda, Olé, Holanda ya se vé, que ya se vé* y de *Viva el Amor, viva el laurel*, está muy generalizado entre los gitanos bajoandaluces. En Nochebuena su canto se hace imprescindible. Esta fiesta es muy celebrada hasta en las casas gitanas más humildes con un gran derroche de comida y dulces y, por supuesto, de cantes.

[135] La riqueza del repertorio de José Morón sólo es comparable a la de Juan José Niño.

[136] José Sarrió *Chiclanita*, a pesar de no ser gitano, conservó y transmitió muchos cantes gaditanos en trance de perderse. Rafael Lafuente, en *Los gitanos, el flamenco y los flamencos* (Barcelona, 1955. Pág. 135) habla del octogenario José Chiclanita, de Cádiz, y de las corridos *que consisten en un largo romance sentimental o histórico cantado al ritmo de caña o soleá. Su melodía tiene sabor litúrgico. Yo he escuchado tres corridos de labios de Chiclanita: el de Gerineldos, el de Bernardo del Carpio y el de Diego Corrientes. . .* Rafael Lafuente, que cita a Estébanez, pregunta a *Chiclanita* por los *corridos rondeños* y éste le responde socarrona y muy flamencamente diciendo que no los recuerda. Y no los recuerda porque, como presiento, nunca los conoció.

XI

Pero ¿en qué estado se han encontrado los textos recogidos?. Generalmente, las versiones halladas entre estos gitanos, son íntegras, o casi íntegras, y fácilmente reconocibles. En un treinta y cinco por ciento son completas. El veintitrés por ciento, solamente faltas de algún hemistiquio o de escasos pormenores. Un diecisiete por ciento son trozos, significativamente cortos, de tres o cuatro hemistiquios, con cierto sentido propio, que la que yo llamo *técnica creadora del olvido*, les ha dado un destino diferente. En estos últimos fragmentos voy a centrar mi atención[137].

Desgajados de su contexto romancístico, han de sorprenderse camuflados entre coplas que han tomado carta de naturaleza flamenca. Así, mezclada en un grupo de *tonás*, pude encontrar ésta:

Preso, lo llevaban preso,
Preso y *mú* bien *arrojao*, (aherrojado)
No es por robo, ni por muerte,
que él a «naide» había *marao* (matado)[138].

o ésta otra, por *bulerías:*

Si yo estuviera en España,
Yo a tí te cristianaría,
y por nombre te pusiera
Anita de l'Alejandría[139].

y por *romeras:*

Las campanas de la gloria
Por la niña repicaban;
Los cencerros del infierno
por el *pare* redoblaban[140].

Pepe el de la Matrona cantaba un *polo de Tobalo* con esta letra:

¿Eres el diablo, romera,
que me vienes a tentá?
No soy el diablo, romera,
que soy tu mujé naturá [141].

---

[137] Ver nota 118. Este porcentaje no es muy exacto ya que versiones que hoy encuentro truncadas, mañana, el mismo sujeto, las canta más completas y, al contrario.

[138] Ver nota 131.

[139] Excepcionalmente, esta versión de *Jeroma La del Planchero* es corta. También la de José *El Negro* es muy reducida. Se centran en la *nana*. Los once textos restantes son bastante completos y muy pormenorizados.

[140] También esta versión fragmentaria corta de *Delgadina* es del repertorio de *Jeroma La del Planchero*.

[141] *Pepe El de la Matrona* grabó esta letra en el álbum discográfico *Tesoros del flamenco antiguo* (Hispavox, HH-10-347). Ignoro de quien la aprendiera.

Ya hemos hablado de las versiones de cuatro hemistiquios de *El moro Alcaide*. Tambien de cuatro octosilabos el la de *Sarracino y Galiana* que *Jeroma La del Planchero* cantaba en tono de *soleá* bailable:

La Galiana está en la corte,
Tejiendo la rica manga
Para el fuerte *Rocasino*
que por ella juega a las cañas[142].

Por *bulerías* , cantaban Gabriel *Macande* y José *El Negro*:

Arrímate a mi pañuelo,
que mi pañuelo se llama
quitapena y da consuelo [143]

Y tantas y tantas otras que pasan por coplas flamencas, arropadas entre *soleares, tonás, bulerías...*

El fenómeno de este fragmentarismo corto engendra una cosa nueva. Tal vez, la estrofa musical ha condicionado, o ha sugerido, el desgajamiento de la estrofa poética[144].

---

[142] También del repertorio de *Jeroma* es este fragmento que cerraba por bulerías con:

A la Galiana,
A la Galiana,
Mi *pare* está malo,
Malito en la cama.

[143] Esta letra de bulerías, muy difundida, es posiblemente un final añadido y tradicionalizado del romance de *Amnón y Tamar*. Ver una versión de este romance recogido en Macotera (Salamanca) por Manuel Alvar (*El Romancero, tradicionalidad y pervivencia*. Barcelona, 1970. Pág. 112, versión 70).

[144] Este fragmentarismo tiene mucho que ver con lo que Luis Alfonso de Carballo prescribe sobre que el sentido del romance *debe dividirse de cuatro en cuatro octosílabos y no dejarle pendiente para la siguiente cuartilla, porque la principal gracia del romance está en la tonada, y ésta se comprehende y acaba cada cuatro versos. (El Cisne de Apolo. De las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética pertenece*. Medina del Campo, 1602. Folio 78 vto.).

Rodríguez Marín, en su conferencia sobre *La Copla, bosquejo de un estudio folklórico*, Madrid, 1910. Pág. 15) habla de la cuarteta o copla octosílblaba romanceada como muy posterior al romance en la historia de nuestra literatura: *copla llamaban nuestros escritores del siglo XVI, entre ellos Juan Rufo, en una de sus apotegmas, a cada cuatro versos de un romances y, en efecto, tal cual vez nuestra copla no es sino un trozo o pasaje del romance mismo.*

El mismo Rodríguez Marín en *La Enciclopedia* (Sevilla, 1880, Nº 9, 15 de Mayo; Nº 10, 30 de Mayo y Nº 11, 15 de Junio) publica una serie de artículos sobre *Los Trovos* donde insiste sobre este fenómeno y pone algunos ejemplos flamencos, recogidos por *Demófilo*.

El Chozas, me habló una vez de la existencia de unos trovos antiguos como coplas de ocho a diez octosílabos. R. Menéndez Pidal (*Romancero Hispánico*, Madrid, 1968. Tomo II, pág. 89-90) Sobre la división estrofica en la música y en la letra. Michele Debax (*Romancero*. Madrid, 1982. Págs. 95-105) y Amelia García-Valdecasas (Romancero. Bilbao, 1986. Págs. 81-91) estudian la cuarteta y el movimiento cuaternario.

Ver, también, en otros aspectos, Mercedes Díaz Roig *Un rasgo estilístico del Romancero y de la lírica popular*. (Nueva Revista de Filología Hispánica, XXI, 1972. Págs. 79-94).

En mi ingreso como miembro de número de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, traté del *Fragmentarismo en el Romancero de los gitanos bajoandaluces*. (Jerez, 1973).

Pero si, además, al oir los romances de estos gitanos, encontramos en ellos las severas melodías de las *tonás* y *los martinetes*; ecos de dolorosas *peteneras*; y, luego, los fragmentos cortos de romances los hallamos embutidos inconscientemente, entre una serie de estilos flamencos, debemos concluir con que el Romancero ha contribuído en muy buena medida a la forja de las parcelas más puras del cante. Su nacimiento no se produjo de forma espontánea. Dentro de un largo proceso de asimilación y cultivo, se han producido felices interrupciones, que han durado hasta nuestros días, dando orígen a estilos divertisísimos[145].

Seguir la trayectoria de este proceso nos lleva a las siguientes consideraciones:

1ª. Adopción por los gitanos bajoandaluces y transmisión oral, de padres a hijos, de textos y músicas de antiguos romances.

2ª. La progresiva falta de memoria, ha producido una inevitable fuga de versos y de detalles supérfluos y, en algunos casos, versiones fragmentarias muy cortas (tres o cuatro octosílabos con cierto sentido propio).

3ª. Creación posterior, apoyada en los modos del Romancero, de una rica poesía narrativa, propiamente gitana, que constituye toda una epopeya racial por aquello muy cierto de que *cantando la pena, la pena se olvida.*

4ª. Fijación, por obra y gracia de varones que gozaron en los núcleos flamencos de un alto grado de venerabilidad y respeto, de los caracteres que fueron conformando este fenómeno. Las versiones que ellos cantaron, completas o truncadas, quedaron como modelos dignos de tenerse en cuenta y, así, intocables, siguieron siendo interpretadas por sus continuadores.

5ª. Aparición, a finales del siglo XVIII, de las primeras revelaciones públicas del cante.

Por último, hemos de congratularnos porque, al lado más de trescientos estilos de cante, *en los Puertos, teniendo que luchar no sólo con la invasión de elementos extraños, sino con el predominio de una poesía lírica popular extraordinariamente rica que se remueva de continuo. NO van borrándose de la memoria estos romances*[146], sino que permanecen vivos y podemos escucharlos, frescos y nuevos , como en sus comienzos, en estos *corridos, corridas o carrerillas.*

---

[145] Los flamencos distinguen tres tipos de compases básicos y, dentro de cada uno, diversidad de ritmo, más rápidos o más lentos. El compás de cinco tiempos es el de las tonás, siguiriyas, serranas, livianas. . .; el de doce tiempos es el de las soleares, bulerías, cantiñas, romeras, alegrías, torrijos, rosas, alboreá, . . .; el de cuatro tiempos, es el compás de los tangos, de los tientos, . . .

Todo el cante antiguo está melódicamente incardinado en uno de estos tres grupos. Luego, vendrán las incorporaciones tardías del folklore andaluz y el llamado cante de ida y vuelta.

Hasta el presente se han documentado treinta y cuatro tonás; más de cincuenta estilos de siguiriyas; setenta aires de soleares; innumerables bulerías, cantiñas, tangos, . . . Pero no se ha notado que los romances se cantan, entre los gitanos bajoandaluces, en estos tres compases fundamentales. Los hay, numerosísimos, con aire emparentado a las más arcaicas tonás. Los he oído, con compás de soleá bailable, de alborcá o de bulerías. Tan sólo dos he podido hallar con compás de *tango* flamenco. Como excepción, el romance de La monja contra su gusto lo cantan los gitanos portuenses en una melodía en la que se adivinan sones antiguos que recuerdan a la petenera.

[146] Al texto de Menéndez Pelayo (*Antología de poetas líricos castellanos*. Tomo X. *Romances populares recogidos de la tradición oral con notas y observaciones de. . .Tomo III. Madrid, 1900. Pág. 159* que aprovecho, he añadido un NO de mi cosecha para desproveerlo de su injustificado pesimismo.

La canción de «El prisionero» en la tradición gitano-andaluza

Sandra Robertson

Si es verdad, como nos dice Caro Baroja[1], que las fiestas de mayo están estrechamente relacionadas con las fiestas de San Juan, como preludio de éstas, entonces no está de más volver, en esta ocasión, a entrar con Estébanez Calderón en una de las fiestas del baile y canto que él describió en *Escenas andaluzas* hace casi siglo y medio:

> En tanto, hallándome en Sevilla, y habiéndoseme
> encarecido sobremanera la destreza de ciertos
> cantadores, la habilidad de unas bailadoras y,
> sobre todo, teniendo entendido que podría oír
> algunos de estos romances desconocidos, dispuse
> asistir a una de estas fiestas... Era por la
> tarde, y en un mes de mayo fresco y florido.
> Atravesé con mi comitiva de aficionados el puente
> famoso de barcas para pasar a Triana, y a poco
> nos vimos en una casa, que por su talle y traza
> recordaba la época de la conquista de Sevilla por
> San Fernando. El río bañaba las cercas del
> espacioso patio, cubiertas de madreselvas, arreboleras
> y mirabeles, con algún naranjero o limonero en medio
> de aquel cerco de olorosa verdura. La fiesta tenía
> su lugar y plaza en uno como zaguán que daba al patio[2].

---

[1] Julio Caro Baroja, *La estación de amor (fiestas populares de mayo a San Juan)* Madrid, Taurus, 1979.

[2] Serafín Estébanez Calderón, «Un baile en Triana», *Escenas andaluzas*, ed. Alberto González Troyano Madrid, Cátedra 1985, p. 253.

Aquella tarde de mayo Estébanez Calderón pudo escuchar, en los intermedios de los bailes, la recitación de dos romances para nosotros ya conocidos, «La condesita» y «Gerineldos». Le hubiera gustado oír también el romance de «Roldán» pero, según nos cuenta, «el tiempo había huido más rápidamente que lo que [él] quisiera»[3].

También a nosotros los investigadores del romancero tradicional nos gustaría que lo hubiese oído e incluido en su descripción de «un baile en Triana», no sólo para tener otro documento que nos proporcionara más información sobre el estado del romanero tradicional en Sevilla a mediados del siglo XIX, sino más bien, para poder confrontar esa versión con la que nos dejó Agustín Durán en su *Romancero general* muy pocos años después. Como Durán publicó los mismos textos de «La condesita» y «Gerineldos» que Estébanez Calderón incluyó en su obra, difícilmente puede dudarse que «El Solitario» también le proporcionó la versión de «Roldán y el trovador». Dado el contexto de la fiesta primaveral por un lado, y por otro, lamento característico del canto gitano-andaluz, es muy probable que en aquella tarde Estébanez Caderón escuchara una versión de «El prisionero», como la que nos presenta Durán:

Salió Roldán a cazar *una mañanita oscura*
de podencos y lebreles *lleva cercada la mula.*
Se levantó viento largo *con un agua muy menuda*
y Roldán con gran cuidado *por no mojarse las plumas,*
se arrimó contra una torre *y oyó, él de las fuerzas muchas,*
un prisionero cantar, *y Roldán atento escucha.*
-Yo, pobrecito de mí, metido estoy en prisiones,
sin saber cuándo es de día y menos cuándo es de noche,
sino por tres pajaricos que me cantan el albore.
El uno es una calandria, es el otro un ruiseñore,
la otra una tortolica que anda de torre en torre.
Anda de oliva en oliva y de terrone en terrone.
cogiendo la semillica que derrama el sembradore,
Tres días ha que no me canta, tres días ha que no come.
-Si la mató un ballestero, la mató como traidore,
y si Dios que la crió, Dios también a mí perdone.-
Acabado este cantar *lleno de angustia y dolores,*
otro canta el prisionero *que hizo llorar a los bosques.*
-Mes de mayo, mes de mayo, cuando las recias calores,
cuando los toros son bravos, los caballos corredores,
y las cebadas se siegan, los trigos toman colores,
cuando los enamorados regalan a sus amores.
Unos les regalan rosas, otros lirios, otros flores;
los pobres que más no tienen endonan sus corazones.
¡Yo soy más pobre que todos, mezquino en estas prisiones!

[3] *Escenas andaluzas*, p. 258.

Dolido Roldán de oille, furioso las puertas rompe
de la prisión en que estaba preso el infeliz cantore
y tomándole de la mano sacádole ha de la torre,
diciéndole: -Vete libre a gozar de tus amores [4].-

No nos debe sorprender la aparición de este romance de evidente raigambre oral incorporado a una composición letrada o bastante retocada. El romance de «El prisionero» siempre ha atraído los gustos literarios de los círculos en los que ha ido evolucionando durante unos quinientos años. Además, en este caso el contexto que provee la historia de Roldán (quien, arrimado al pie de una torre, oye por casualidad el lamento de un hombre encerrado dentro) ofrece un marco sumamente apropiado para el discurso de «El prisionero». Permite una doble articulación del eje central del romance, que es la oposición entre la primavera y el estado de prisión. Y a la vez introduce dos versiones de nuestro romance que caracterizan entre sí, dos modelos de «El prisionero» que se han hallado en Andalucía desde los días en que Estébanez Calderón visitaba el patio de Triana.

Confrontemos las dos canciones que Roldán escucha con esta versión recogida en Córdoba por Manrique de Lara.

Allá por el mes de mayo, cuando las recias calores,
cuando los torillos bravos, los torillos corredores,
cuando las cebadas granan, los trigos toman colores,
cuando los enamorados regalan a sus amores,
unos les regalan lirios, otros ramitos de flores;
pero yo, triste de mí, metido en estas prisiones
sin saber cuándo es de día ni menos cuándo es de noche,
sino por tres pajaritos que habitan en esta torre:
una es la calandria, el otro es el ruiseñor,
la otra es la tortolita
que anda en ramita en ramita, que anda en terrón en terrón,
cogiendo la semillita que derrama el labrador[5].

Se nota inmediatamente la importancia concedida al pájaro, que ha aumentado de uno a tres, lo mismo en esta versión que en la primera ofrecida por Durán. Además, al comparar estas versiones se nota que el pájaro no solamente canta, sino que también participa activamente en las tareas agrícolas tan representativas de la primavera rural. Una ligera referencia al pájaro de «Fonte Frida», que no se posa en rama verde, se percibe en la tortolita que, por el contrario, aquí como en el texto de Durán, «anda en ramita en ramita» y «en terrón en terrón». Así se da mayor énfasis a la participación en la primavera que al estado de abnegación implicito en el rechazao de la rama verde. (Por otra parte, este rechazo es característico de las versiones que se han recogido en Zamora).

---

[4] Agustín Durán, *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, tomo 1, no. 372, Madrid: Rivadenreyra, 1849-1851.

[5] Versión de Córdoba, recitada por Ana Sosa, de 63 años en 1916. Este texto y los otros inéditos que cito se guardan en los Archivos de Ramón Menéndez Pidal en Madrid.

También a diferencia de otras versiones peninsulares de «El prisionero», la versión de Córdoba ha prescindido de la muerte del pájaro. La ausencia de esta muerte llega a ser un rasgo distintivo del pequeño corpus de versiones andaluzas que manejamos aquí. Pero tenemos que hacer una distinción muy clara entre la muerte intencional del pájaro, es decir, a manos de algún agente actancial, y la simple desaparición del pájaro. La nueva desaparición puede presentarse o no en nuestro corpus, pero la alusión a la muerte del pájaro es aún más evidente precisamente por la ausencia de una referencia explícita a la misma. El primer texto de Durán es el único que la conserva, y es sospechoso que haya mantenido también «el ballestero», palabra nada frecuente en el léxico de los portadores del romancero oral moderno[6].

La muerte del pájaro falta también en la tradición portuguesa. En este aspecto y en la triplicación del pájaro, «El prisionero» andaluz demuestra un fuerte parentesco con el de Portugal. Consideramos representativa esta versión recogida por Leite de Vasconcellos, en que las fiestas de mayo muy lógicamente se han confundido con las de San Juan.

Marianinhnas do São João, pela manhã do alvor,
todos os criados vão a visitar o seu senhor,
só eu, de mui triste coitado, estou metido nesta prisão,
eu não sei quando é dia nem quando raia o sol,
nao sendo pelos passarinhos quendo cantam o alvor:
uma é a cotovia, outro é o rouxinol,
outra é a calhandrina que o canta melhor[7].

Muy sistemáticamente también la tradición portuguesa sustituye «criados» por «enamorados», tal vez entendiendo el servicio de amor según el código antiguo del «amour courtois». Pero en la enumeración de los pájaros y en la ausencia de su muerte, la tradición portuguesa se diferencia muy poco de la andaluza[8].

---

[6] En las versiones de Zamora, que normalmente incluyen la muerte del pájaro, el actante suele ser un «señor». En un caso es más específico, «cazador». El «balletero» aparece en una versión de Burgos que manifiesta algún contacto con la tradición impresa de «El prisionero».

[7] Versión de Rebordainhos, Bragança, Portugal. Recogida y publicada por José Leite de Vasconcellos en *Romanceiro português* I, Coimbra, Universidade, 1958-1960, p.277. Reimpresa por Manuel Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, México, Porrúa, 1971, p. 216.

[8] Es de notar que «El prisionero» portugues, tal como se encuentra hoy, ha variado poco desde la época en que Leite de Vasconcellos hizo su recolección. Comparemos la arriba citada con ésta , que Vanda Anastacio incluyó es su ponencia y que muy amablemente me envió despues del coloquio. Es una versión de Nozelos, Tras-os-montes, recogida en 1982, cantada por Domingos José Morais, de 67 años, y por Gomerzindo dos Reis, de 59 años.

Pela manhã do São João, pela manhã do alvor,
todos os criados vão visitar o seu senhor.
Ai triste de mim, coitado, que não saio desta prisão,
eu não sei quando é de dia, nem quando arraia o sol.
não sendo três passarinhos que cantam lá no alvor.
Uma é a cotovia, outro é o rouxinol,
outra é a calandrina e é a que cantava melhor.
Rouxinol canta na silva, a cotovia no nabal,
Também na calandina canta naquele mais alto pinhal.

La desaparición de la muerte del pájaro es un fenómeno complementario de otro que se encuentra en Andalucía-el marcado interés por el entorno primaveral de «El prisionero». Las faenas del campo no son los únicos indicios de la llegada de la primavera, sino la acelerada actividad de la naturaleza misma. Se entiende que el despertar de los animales y de la vegetación es la manifestatación exteriorizada del despertar del corazón humano. Esta interpretación metafórica recibe más énfasis al nombrar las flores y las prendas del amor. Todos estos elementos están presentes en las versiones andaluzas a nuestro alcance, que son muy parecidas entre sí. Se encuentran en ésta, por ejemplo, recogida por Manrique de Lara en Cádiz:

Mes de mayo, mes de mayo, cuando las recias calores,
cuando los toros son bravos, los caballos corredores,
cuando la cebá se siega, los trigos toman colores,
cuando los enamorados regalan a sus amores;
unos les regalan lirios, otros les regalan flores,
yo, pobrecito de mí, metido en estas prisiones,
sin saber cuándo es de día ni menos cuándo es de noche,
sino por los pajaritos que me cantan en el monte[9].

Aunque pueda faltar la repentina muerte del pájaro, la estructura básica del romance queda intacta: el contraste entre «mayo» y «prisión». Como ya hemos comentado (en el Segundo Coloquio del Romancero), el romance de «El prisionero» representa un caso mínimo de narratividad[10]. Su estructura bipartita (mayo/prisión) tiende fácilmente a la escisión, dando lugar, en una rama de la tradición, a la elaboración del tema de mayo, con todo un repertorio de índices de amor y de la llegada de la primavera, mientras que el tema de la prisión permanece más o menos inmóvil, sin más desarrollo que el de la intensificación. Para comprender la suerte del romance en el sur de la Península, es necesario recordar su historia en general.

De las versiones modernas publicadas de «El prisionero» y de las también inéditas que se guardan en los Archivos Menéndez Pidal, solamente una cuarta parte se han mantenido íntegras, conservando su estructura entera. La otras han experimentado destinos diversos. Por ejemplo, «el cantar» de mayo existe como tal en forma fragmentaria, muy a menudo apostrófica, como invocación a la primavera. En esta capacidad de exordio[11], o puede preceder a otra narración, o puede andar suelto. También esta primera parte del romance vuelve con facilidad a la larga y muy viva tradición de las «mayas». En efecto el tema de mayo puede existir y existe como canción autónoma: así, es fácil que se incorpore a todo un ciclo de canciones que celebran esa época del año. En estos casos nuestro texto pierde toda noción de narrativadad y se canta en función de un acto folklórico.

Como exordio, el tema de mayo se presta también a la función paranarrativa de introducir otro texto, preparando el escenario para que otro romance se ponga en marcha.

---

[9] Versión de Cádiz, recitada por Joaquín Jiménez, 70 años. Recogida por Manrique de Lara en [1916].

[10] «The Limits of Narrative Structure: One Aspect in the Study of 'El Prisionero', en *El Romancero hoy: Poética* , eds. A. Sánchez Romerado, D. Catalán y S. G. Armistead, Madrid, CSMP y Gredos, 1979, pp. 313-318.

[11] Según la definición elaborada en el *Catalogo General del Romancero* IA, ed. D. Catalán et al., Madrid, ISMP y Gredos, 1984, pp. 114-118.

Los casos más frecuentes de este fenómeno son «Gerineldo» y «La condesita», con algunas versiones mixtas de los tres. En muchos casos, como en este texto recogido en Arcos de la Frontera, el tema de mayo nos lleva directamente al tema de amor, olvidado ya el tema de la prisión.

Mes de mayo, mes de mayo, cuando las recias calores,
cuando la cebada grana, los trigos toman colores,
cuando los enamorados le dan fin a sus amores;
unos le regalan lirios, otros le regalan flores
y otros le regalan cintas de diferentes colores.
-Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito pulido,
¡quién estuviera esta noche tres horas en tu albedrío!
....[12]

Sin embargo, el tema de la prisión ha ejercido también su influencia. Una coincidencia puramente temática se encuentra en «La Audencia», una canción de rima mixta que comienza, «Pájaro, tú que vuelas / por la sala de la Audencia». A pesar de que ha logrado incorporar algunos versos de nuestro romance, es texto ajeno que sigue otro modelo narrativo[13].

«El prisionero» completo puede introducir otros romances, y en varios casos aún puede entrar en la fábula de otra narración. En el ejemplo siguiente, de Algarrobo, Málaga, «El prisionero» ya no funciona pre- o paranarrativamente sino que ha logrado fundirse con el romance de «Gerineldo» hasta tal punto que se crea un nuevo actante, el paje prisionero:

---

[12] Versión de Arcos de la Frontera, Cádiz. Recogida por C. Sanz Arizmendi en 1905 y remitida a R. Menéndez Pidal en 1909. Publicada en *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, tomo VIII, Madrid, Seminario Menéndez Pidal y Gredos, 1976, p. 76.

[13] Se ha recogido mucho en Badajoz y en Andalucía. En función de hacer rima con el verso felizmente moderno, «sin oír ruido de coche», el hemistiquio «sin saber cuándo es de noche» ha entrado en este texto, arrastrando consigo algunos versos más de «El prisionero». Sin embargo lleva el título «La Audencia» en los Archivos de Menéndez Pidal. Por ser lamento de un preso, y por dirigirse éste a un «pájaro que vuela», algunos recolectores y editores han tomado «La Audencia» por «El prisionero», cuando en realidad es otra narración. Incluyo aquí una versión que me proporcionó Carmen García Surrallés, después del Coloquio. Fue recitada por Antonia Varo Cardoso, de 55 años, y recogida en Barbate el 19 de mayo de 1979.

En esta prisión metido siento un ruido de coches,
sin saber cuándo es de día, sin saber cuándo es de noche,
solamente un pajarillo criado por esas torres
cuando es de día me canta, cuando es de noche se esconde.
Pájarito, tú que vuelas por lo alto de la audencia,
dime si ha oído leer la carta de mi sentencia,
Si me la ha oido leer abaja y dímelo.
¡Cuándo querré Dios del cielo que salga de esta prisión!
Virgen del Carmen, por Dios, madre de los marineros,
si no me sacas de aquí, si no me sacas, me muero.;
Y a mi madre de mi alma los barazos le eché al cuello.
lloraba de alegría, de sentimiento y desvelo.

Era en el mes de mayo, cuando las recías calores,
cuando los maíces crecen y los trigos echan flores,
cuando los enamorados regalan con sus amores:
unos regalan con lirios, otros regalan con flores,
y el conde Erineldo encerrado en una torre,
sin saber cuándo es de día, sin saber cuándo es de noche,
sino por los pajaritos que andan por los rededores.
-Erineldo, Erineldo, Erineldito pulido,
¡quién te pillara esta noche tres horas a mi albedrío!
....[14]

Esta contaminación, entre otras, sugiere que no es solamente el tema de mayo el que ha atraído a los cantadores y recitadores del romancero oral, sino el tema del prisionero. Hemos visto que la canción de primavera se enlaza fácilmente con varias situaciones baladísticas diversas con las cuales no debe tener otra función que la de introducir o ambientar, pero la otra mitad de esta estructura, el canto del preso, exige unas situacines narrativas específicas y determinadas. La interpretación metafórica del mes de mayo como estación de amor y de la prisión como privación de amor ha gozado de una expresión amplia y variada entre las muchas manifestaciones de este romance, pero la razón de su ininterrumpida existencia en la tradición oral hasta nuestros días tiene que buscarse en el hecho de que el hombre preso es una realidad física y no solamente un tropo literario o una figura lingüistica. Entre los varios recitadores y cantadores de este romance, los gitanos como grupo destinatario habrán comprendido bien el canto de «El prisionero» a lo largo de los últimos ciento cincuenta años.

De modo parecido a la contaminación el «El prisionero» con «Gerineldo», vemos cómo el tema del prisionero participa de otras estructuras narrativas. El último ejemplo de nuestro romance en Andalucía es un texto que demuestra una lógica narrativa perfecta basada en la comprensión profunda del tema de la prisión. Es una versión andaluza de «Bernardo del Carpio»[15], recitada por Juan José Niño, un «cantaor» gitano cuyo acervo del romancero tradicional no se ha igualado en la historia de la recolección moderna.

En realidad esta versión está compuesta de tres narraciones distintas, pero perfectamente encajadas una con otra. Bernardo se enoja con su tío, el rey Alfonso, que ha encarcelado al padre de Bernardo a causa de una lucha por el ascenso al trono de León. Antes de cortarle la cabeza al rey, Bernardo le pide las llaves «para ir al castillo, e Luna / para mi padre sacar». Funciona este verso como clave introductoria de una versión muy completa de «El prisionero», porque luego empieza a decir el padre de Bernardo desde el castillo: «Mes de mayo, mes de mayo, / cuando las recias calores », etc., con una de esas tradiciones bruscas y rápidas tan características del estilo romancístico. En concordancia con las otras versio-

[14] Versión de Algarrobo, Málaga. Recogida y publicada por Manuel Alvar, «Una recogida de Romances en Andalucía (1948-1968)», *El Romancero en la tradición oral moderna*, eds. D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez Romeralo, Madrid, CSMP y Gredos, 1973, p. 106.

[15] Esta versión fue recogida por Manrique de Lara en Sevilla en 1916. Publicada en el *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* t. I (1957), núm. 20 y ab, pp. 245-246.

nes andaluzas que hemos visto, ésta concluye con el pájaro que anda «entre mata y mata / entre terrón y terrones, // cogiendo la ramillita / que tiran los labradores». Sigue el padre mencionando a su hijo; se prepara así la aparición final de Bernardo, que va a librarlo de la prisión. La lógica narrativa de nuestro romance en boca del padre prisionero no escapó a su recitador; sabemos de una nota del colector que Juan José Niño consideraba «El prisionero» como la continuacíón natural de «Bernardo del Carpio».

La investigación de la tradición moderna andaluza de «El prisionero» nos muestra que, a pesar de la detallada elaboración del tema de mayo, el significado profundo del concepto de la prisión no se ha perdido entre los que han cantado y repetido este romance en Andalucía. Aunque los editores de romanceros modernos en general siguen imprimiendo los textos que terminan con la muerte del pájaro, es evidente que en la transmisión oral, la oposición entre «mayo» y «prisión» ha sido suficientemente fuerte para asegurar la continuada existencia del romance. El dramatismo de «El prisionero» es un dramatismo inherente al estado de la prisión. Si el romance sigue vivo en la tradición es porque el referente es real -prisioneros reales en prisiones verdaderas.

El aislamiento y el sentido de pérdida y privación que nuestro romance logra expresar de una manera inconfundible, no son temas ajenos al canto gitano-andaluz. Para los cantadores de esa tradición, tanto hoy como en los tiempos de Estébanez Calderón, el romance de «El prisionero» sigue ofreciendo otra salida para su expresión. Incluso en plena sesión del IV Coloquio del Romancero, nosotros los investigadores del Romancero oral pudimos escuchar, gracias a los esfuerzos de Luis Suárez Avila, esta versión de «El prisionero», cantada con tono y fuerza inolvidables por Juan de los Reyes Pastor:

En el mes de mayo (bis) cuando las recias calores,
cuando los enamorados regalan a sus amores:
unos les regalan lirios, otros les regalan flores.
Yo que soy el más pobrecito me veo en estas prisiones,
sin saber cuándo es de día y menos cuándo es de noche,
si no es por tres pajaritos que me cantan en la torre:
un verdón y un jilguerito y también los gorriones[16].

[16] Versión cantada y luego recitada en el Puerto de Santa María por Juan de los Reyes Pastor, el 4 de junio de 1987. Según la adenda que Luís Suárez Avila hizo a esa sesión, la aprendió de su abuelo, Justito Pastor, de Rota.

Juan José Niño, el más grande romancista gitano-andaluz

Teresa Catarella

Atesorado en el Archivo Menéndez Pidal, de Madrid, se encuentra una colección de textos que constituye uno de los repertorios individuales más significativos para el estudio del romancero hispánico en general, y del romancero de los gitanos en particular. Se trata del repertorio de Juan José Niño López, gitano de El Puerto de Santa María, entrevistado por el gran colector Manuel Manrique de Lara en Sevilla, en 1916, a los 57 años de edad.

El romancero de Juan José Niño es realmente excepcional. Su repertorio abarca las muchas manifestaciones diacrónicas del romancero (el romancero viejo, el juglaresco, el artístico y «nuevo» y el «de cordel») y recuerda temas épicos, moriscos, carolingios y novelescos. Sus versiones reflejan la gran historicidad del romancero, y manifiestan las preocupaciones temáticas, las configuraciones estilísticas y las influencias escritas del género.

Sería difícil explicar este fenómeno si no contásemos con las investigaciones de Luis Suárez, cuyas indagaciones han tenido como resultado la colección más extensiva y representativa del romancero de los gitanos hasta ahora[1]. Gracias a sus esfuerzos, nos es posible situar a Juan José Niño dentro de su contexto social y poético como representante sin par y figura clave del romancero de los gitanos.

Juan José Niño viene de una familia de romancistas: tanto su abuelo, Pedro Niño Boneo «El Brujo» como su hermano Manuel-Sacramento Niño López eran romancistas muy completos. Juan José nació en El Puerto de Santa María en 1859. En los años finales del siglo XIX, la familia se traslada a Sevilla, al barrio gitano de Triana. En 1916, Juan José fue entrevistado por Manrique de Lara junto a otros gitanos residentes, como él, de la calle Pureza, 127 (Encarnación Rodríguez, Joaquina Lérida y Diego Jiménez)[2].

---

[1] Véase su comunicación «El romancero de los gitanos bajoandaluces, germen del cante flamenco» en este tomo.

[2] Por lo tanto, es preciso revisar la localización de las versiones de Juan José Niño en la citas publicadas hasta ahora (véase apéndice II); aunque recogidas en Sevilla, son versiones de El Puerto de Santa María.

Recitó 16 versiones en que aparecen 22 temas romancísticos (véase el apéndice I). En la clasificación de estas versiones, he seguido una división esencialmente temática. Los romances que derivan de los pliegos «de cordel» vienen aparte, por tener, creo, una naturaleza distinta de la de los otros romances.

Lo que doy a continuación, como introducción al romancero de Juan José Niño, es una lista de los romances de su repertorio acompañada de unos breves comentarios generales. Cada versión lleva un número identificatorio dentro del corpus de Juan José Niño (i. e. JJN I, JJN II, etc), más el título y número asignado a él por el Catálogo General del Romancero (=*CGR*) o por el Indice General del Romancero Hispánico (=*IGRH*)[3]. El romance no tradicionalizado de *Fierabrás* (JN XVI) se denomina *V* (= vulgar). Remito a las compilaciones de Agustín Durán (=Durán) y de Wolf y Hofmann (=*Prim.*)y a los catálogos sefardíes de Ramón Menéndez Pidal (=CSefRMP) y de Samuel G. Armistead (=CSefSGA)[4]. Para los romances «de cordel» remito a la bibliografía de Francisco Aguilar Piñal (=Aguilar Piñal)[5]. Para las versiones que ya han sido publicadas, véase el apéndice II.

Romances de tema histórico

JJN I *Bernardo se entrevista con el rey (polias.)*
CGR 0027; II, pp. 25-31
Durán 654
Prim. 13, 13a

El prisionero (ó-e)
CGR 0078
Durán 372 (+*Roldan y Urgel*)
Prim. 114, 114a
CSefSGA H18.

Bañando está las prisiones (á-a)
CGR 0029; II, pp. 35-37
Durán 625

---

[3] El primer tomo del *Catálogo General del Romancero* describe el criterio empleado en la denominación de los romances: véase D. Catalán, J. A. Cid, B. Mariscal, F. Salazar, A. Valenciano y S. Robertson, *Catálogo general del Romancero* 1.A: *Teoría general y metodología* (Madrid: Gredos-Seminario Menéndez Pidal, 1984), págs. 209-215. La normalización de los títulos romancísticos es una labor imprescindible para la investigación internacional del género, y, en algunos casos, el título asignado difiere del título más comúnmente conocido, así que conviene señalar que *Rodriguillo venga a su padre* (JJN II) =*El Cid y el conde Lozano, Jimena pide justicia* (JJN II) = *Las quejas de Jimena, El moro que reta a Valencia* (JJNIII) =*El Cid y Búcar, Roncesvalles* (JJN IX) =*Guarinos, Fierabrás* (JJN XVI) = *Los doce pares de Francia.*

[4] Agustín Durán, *Romancero general o Colección de romances castellanos, BAAEE,* X (Madrid: Atlas, 1945); Fernando José Wolf y Conrado Hofmann, *Primavera y flor de romances o colección de los más viejos y más populares romances* (Berlin: A. Asher y Comp., 1856); Ramón Menéndez Pidal, *Romancero judíoespañol* en *Los romances de América y otros estudios,* 6ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1958), pp. 114-179; Samuel G. Armistead, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal* (Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978).

[5] Francisco Aguilar Piñal, *Romancero popular del siglo XVIII* (Madrid: C.S.I.C., 1972).

Los tres temas que componen esta versión remontan a varias fuentes que incluyen dos cancioneros del siglo XVI, la obra de un poeta del romancero nuevo y motivos orales primitivos. Refleja además la intervención de editores y revisores tardíos que participaron en la difusión de estos temas. La versión de Juan José Niño tiene interés no sólo por la complejidad de la derivación, sino por la contaminación misma, que es única en el romancero que yo sepa. *Bernardo se entrevista con el rey* parece ser un tema que se ha refugiado exclusivamente en la tradición gitana, a veces en conjunto con *Bañando está. El prisionero*, por otra parte, ha sido recogido por Estébanez Calderón en versión gitana, contaminado con *Roldán y Urgel* (= Durán 372), y Luis Suárez ha recogido *Roldán* con *Bañando está*, así que es evidente que los temas aquí representados están enlazados de una manera muy compleja en la tradición gitana.

JJN II *Rodriguillo venga a su padre (á-o)*
CGR 0002; II, pp. 65-85
Durán 726
Prim. 28
Jimena pide justicia (á-e)
CGR 0001; II, pp. 105-109
Durán 733, 734
Prim. 30
CSefMP 3
CSefSGA A3.
Destierro del Cid (á-o)
CGR 0003; II, pp. 95-103
CSefMP 5
CSefSGA A9.

Como en la versión anterior, en esta versión se advierte la influencia de varias fuentes escritas, motivos orales y la intervención de refundidores tardíos. La contaminación de *Rodriguillo + Jimena + Destierro* es única que yo sepa: en Madeira y Canarias encontramos *Rodriguillo + Destierro;* en Marruecos, *Jimena + Destierro*. La versión de Juan José Niño no pertenece, tipológicamente, a ninguna de estas ramas regionales; representa, sin embargo, una combinatoria curiosa de motivos de todas ellas.

JN III *El moro que reta a Valencia (á-a)*
CGR 0045; II, pp. 149-169
Durán 858
Prim. 55
CSefMP 6
CSefSGA A10.

Este romance tradicional, de larga vida oral, parece que se ha conservado en Andalucía sólo en versiones gitanas. Estas versiones se diferencian por tener una serie de motivos sin correspondencia en ninguna otra rama de la tradición. La versión de Juan José Niño tiene interés porque, más allá de su especificidad gitana, no muestra parentesco textual con ninguna otra rama de la tradición, sino que, como en el caso anterior, articula motivos típicos de distintas ramas regionales del romance.

JJN IV *Quejas de doña Urraca (á-a)*
CGR 0004; II, pp. 111-120
Durán 763
Prim. 36

La versión de *Quejas de doña Urraca* de Juan José Niño, aunque abreviada y contaminada, nos da un ejemplo de la gran tradicionalidad de algunas de sus versiones y de la rareza de sus temas. Este romance está representado en la Península por sólo tres versiones: dos versiones zamoranas y la nuestra. Estas versiones, junto con las de la tradición portuguesa, son muy significantes por conservar elementos primitivos del tema de *Urraca* omitidos en las versiones antiguas.

JJN V *¡Ay de mi Alhama! *(á-a) (L:é-a)*
CGR 0040; II, pp. 277-279
Durán 1065
Prim. 85b

Esta versión de Juan José Niño deriva de un *refacimiento* en *é-a* del tema tradicional en **á-a* (Durán 1063, *Prim.* 85) compuesto por Ginés Pérez de Hita e incorporado a su novela morisca *Las guerras civiles de Granada* (Zaragoza,1595). Nuestra versión es única. Nos proporciona un modelo ejemplar de la complejidad del proceso de tradicionalización y del mecanismo de la adaptación de un prototipo escrito a la tradición oral.

Romances de tema carolingio

JJN VI *Belardo y Valdovinos (í-a)*
CGR 0103
**A las armas, moriscote (á)*
CGR 0060; III, pp. 363-365
El marqués de Mantua (á)
CGR 0088
Durán 355, 356 (2 versos)
Prim. 165, 166 (2 versos)

Una versión verdaderamente excepcional, no sólo por la curiosa contaminación de *Belardo y Valdovinos* con *El marqués de Mantua*, sino por la aparición de un verso de un romance rarísimo sin vida autónoma hoy, **A las armas, moriscote: y la bolita del vino/llena de munición va.* Cómo se ha conservado este verso suelto de un romance olvidado en el repertorio de un romancista gitano-andaluz, en contaminación con dos romances caroligios, es uno de los grandes misterios del romancero tradicional.

JJN VII *El conde Grifos Lombardo (á-o)*
CGR 0118
Durán 325
Prim. 137
CSefGA B24.

Este romance viejo de tema carolingio existe hoy en varias manifestaciones narrativas, entre las cuales la versión de Juan José Niño pertenece al tipo primitivo. Esta versión,

como las versiones JJN II yJJN III, muestra una destacada independencia textual vis á vis las otras ramas de la tradición.

JJN VIII *Gaiferos libera a Melisendra (á+á-e)*

CGR 0151
Durán 377
Prim. 173
CSefSGA B15.

Todas las versiones modernas de este romance juglaresco (norte de Portugal, noroeste de España, Cataluña, Oriente en rama derivatoria, y tradición gitano-andaluza) comparten una estructuración parecida y muestran bastantes relaciones textuales. La versión de Juan José Niño conserva, como única que sepa, las famosas maldiciones de Gaiferos.

JJN IX *Roncesvalles (á-e+á)*

CGR 0223
Durán 402
Prim. 186
CSefMP 22
CSefSGA B5.

Esta versión, como la de *¡Ay de mi Alhama!* (JJN V) representa un *Frühstadium* de la adaptación oral de un prototipo escrito. En esta versión, la variación se limita al plano de la expresión y nos ofrece un buen ejemplo para el estudio de la tradicionalización tardía en el romancero.

JJN X *Durandarte envía su corazón a Belerma (á-a)*

CGR 0042

Esta versión es de gran valor para la investigación de la complicadísima transmisión escrita del romancero. Tiene como prototipo la adaptación y revisión que hizo Damián López de Tortajada en la *Floresta de varios romances* (Valencia, 1652) de unos romances de Durandarte y Belerma publicados por Juan de Timoneda en su *Rosa de romances (Rosa de amores)* (Valencia, 1573), y por Lucas Rodríguez en su *Romancero historiado* (Alcalá, 1582). Nuestra versión también muestra huella de motivos orales tradicionales tardíos, y por lo tanto, es un testimonio excepcional de la doble vida escrita /oral del romancero.

JJN XI *Conde Claros preso (á)*

CGR 0366
Durán 362
Prim. 190
CSefMP 24
CSefSGA B10. (1ª parte), B11.

Esta versión interesa porque representa una rama minoritaria del *Claros* ciclo. Es, además, una de las versiones más hermosas de Juan José Niño, con un sorprendente recuerdo del vocabulario descriptivo del pliego.

Romances de tema novelesco

JJN XII *El conde Alarcos (í-a+é)*

CGR 0503
Durán 365
Prim. 163
CSefMP 64
CSefSGA L1.

El conde Alarcos es uno de los romances más difundidos en la tradición oral moderna. La versión de Juan José Niño es abreviada y se diferencia de la mayoría de las versiones modernas por tener una serie de detalles y una orientación temática distinta. En esta versión, como en varias otras anteriormente citadas, se juntan distintas trayectorias narrativas de otras ramas de la tradición.

JJN XIII *La bastarda y el segador (á-a)*

CGR 0161
CSefMP 108
CSefSGA Q4.

Éste es otro romance muy popular, quizá el único entre los de Juan José Niño que podríamos denominar «folklórico». La versión de Juan José Niño no se relaciona con la tradición normativa andaluza de este tema; se parece, más bien, a las versiones canarias y a algunas versiones del noroeste de la Península.

Romances «de cordel»

JJN XIV *Dionisio el de Salamanca (á-a+í-o)*

IGRH 0510
Durán I, lxxvii
CSefSGA H10.
Aguilar Piñal, núm. 341

La versión de Juan José Niño, junto con tres versiones marroquíes publicadas hasta la fecha, son las únicas que conocemos de este romance de cautivos. De todas, nuestra versión parece ser la más «tradicionalizada».

JJN XV *Don Juan Chacón, campeón de la Sultana (á-a)*

IGRH 0586
Durán 1298
Aguilar Piñal, núms. 889, 891

En versión única de Juan José Niño, este romance narra el asunto contado en los capítulos 14 y 15 de *Las guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita.

JJN XVI *Fierabrás (é-o)*

V (vulgar)

Versión no tradicionalizada de un pliego popularísimo sobre Carlomagno y los Doce Pares.

Esta aproximación al romancero de Juan José Niño, aunque muy general y rápida, nos pone de manifiesto la riqueza de su repertorio y su importancia para el estudio de muchos aspectos del romancero hispánico.

Como hemos visto, el romancero de Juan José Niño representa un compendio del romancero en todas sus modalidades temáticas y temporales. Aporta al investigador modelos ejemplares para el estudio de algunos problemas de la oralidad, por ejemplo, el fenómeno de la contaminación, el proceso de variación y la influencia de lo escrito en lo oral. Las relaciones geográficas que asumen las versiones de Juan José Niño con las regiones arcaizantes de Madeira y Açores, Marruecos, Canarias y el noroeste de la Península, y su participación simultánea en las características no de una, sino de varias ramas regionales distintas indican, creo, la prioridad cronológica de muchas de sus versiones.

En conclusión, Juan José Niño López, portador y heredero de una tradición romancística extraordinaria, nos ha dado en su repertorio un ejemplo primario del romancero que ha sido guardado y conservado entre los gitanos bajoandaluces y que ha llegado hasta hoy como el testimonio más valioso de una incomparable tradición arcaica casi andaluza, antes dominante, y ahora desaparecida.[6]

APENDICE I

Cuadro sinóptico de los romances de Juan José Niño

Versiones de El Puerto de Santa María (Cádiz), recogidas en Sevilla por Manuel Manrique de Lara en 1916.

Romances de tema histórico

JJN I	Bernardo se entrevista con el rey (polias.) +El prisionero (ó-e) + Bañando está las prisiones (á-a).
JJN II	Rodriguillo venga a su padre (á-o) + Jimena pide justicia (á-e) + Destierro del Cid (á-o).
JJN III	El moro que reta a Valencia (á-a)
JJN IV	Quejas de doña Urraca (á-a)
JJN V	¡Ay de mi Alhama! (L: é-a)

Romances de tema carolingio

JJN VI	Belardo y Valdovinos (í-a)+ *A las armas, moriscote (á) + El marques de Mantua (á)
JJN VII	El conde Grifos Lombardo (á-o)
JJN VIII	Gaiferos libera a Melisendra (á+á-e)

[6] La comunicación originalmente presentada a este Coloquio, «El romancero de Juan José Niño, un juglar moderno», que incorporaba la edición de los romances de Juan José, ha resultado demasiado larga para incluir en estas *Actas*. Estamos planeando su publicación por separado. El presente artículo, que resume, en parte, la comunicación citada, está pensado, por lo tanto, como una introducción general al extraordinario romancero de Juan José Niño, el más grande romancista gitano-andaluz.

JJN IX	Roncesvalles (á-e+á)
JJN X	Durandarte envía su corazón a Belerma (á-a)
JJN XI	Conde Claros preso (á)

Romances de tema novelesco

JJN XII	El conde Alarcos (í-a+é)
JJN XIII	La bastarda y el segador (á-a)

Romances «de cordel»

JJN XIV	Dionisio el de Salamanca (á-a+í-o)
JJN XV	Don Juan Chacón, campeón de la Sultana (á-a)
JJN XVI	Fierabrás (é-o)

APENDICE II

Versiones publicadas de Juan José Niño

Bernardo se entrevista con el rey (JJN I, vv.1-32) y *Bañando está las prisiones* (JJN I, vv. 44-47) han sido publicados por R. Lapesa, D. Catalán, A. Galmés y J. Caso, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas,* I: *Romancero del rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio* (Madrid: Gredos, 1957), pág. 62, núm. li y págs. 245-246, núm. 20b, respectivamente.

Jimena pide justicia (JJN II, vv. 19-22) ha sido publicado por S. G. Armistead, J. H. Silverman y I. J. Katz, *Judeo - Spanish Ballads from Oral Tradition*, I. *Epic Ballads* (Berkeley: U. of California Press, 1986), pág. 79.

Destierro del Cid (JJN II,vv. 23-36), ha sido publicado por D. Catalán «Memoria e invención en el Romancero», *Romance Philology,* 24 (1971), pág. 458.

Quejas de doña Urraca (JJN IV) ha sido publicado por D. Catalán, «El romancero de tradición oral en el último cuarto del siglo XX», *El romancero hoy: Nuevas fronteras,* eds. A. Sánchez-Romeralo, D. Catalán y S. G. Armistead (Madrid: Gredos- CSMP, 1979), pág. 245.

El comienzo de *Belardo y Valdovinos* (JJN VI, vv. 1-5), ha sido publicado por J. A. Cid, «Semiótica y diacronía del «discurso» en el Romancero tradicional: «Belardos y Valdovinos», «El Cid pide parias al moro», *Revista de dialectología y tradiciones populares,* 37 (1982), pág. 66.

El conde Grifos Lombardo (JJN VII), ha sido publicado por D. Catalán, *Por Campos del Romancero* (Madrid: Gredos, 1970), pág. 137 (=vv. 1-7), pág. 148 (=vv. 10-13), pág. 151 (=vv. 14-20), pág. 155 (=vv. 21-22).

Cómo vive el Romancero entre los gitanos de la provincia de Sevilla: las familias Peña y Fernández

Enrique J. Rodríguez Baltanás
Antonio José Pérez Castellano

I

Sabida es, aunque no todavía puesta de relieve como se merece, la relación entre el Romancero hispánico y la cultura de los gitanos andaluces. La reaparición de la tradición oral moderna precisamente de labios de un gitano de Marchena, Curro el Moreno, a quien escuchó en 1825 Bartolomé José Gallardo en el patio de la Cárcel de Señores de Sevilla una versión de *Gerineldo* y otra de *La Condesita* es un hito importante pero no único. Gitano -y de Triana- era también «El Planeta», de quien tenemos noticias por Serafín Estébanez Calderón en sus conocidas *Escenas andaluzas* (1847):

> *«Entramos a punto en que El Planeta, veterano cantador, y de gran estilo, según los inteligentes, principiaba un romance o corrida después de un preludio de la vihuela y dos bandolines [. . .] Comenzó el cantador por un prolongado suspiro, y después de una brevísima pausa dijo el siguiente lindísimo romance, del conde del Sol, que por su sencillez y sabor a lo antiguo bien demuestra el tiempo a que debe el ser»* [1].

Dos investigadores pioneros en la recolección del romancero de la Andalucía Occidental, P.M. Piñero y V. Atero, subrayan la importancia del hecho de que hayan sido precisamente gitanos «los primeros informantes de la era moderna del romancero oral». A juicio de los mentados investigadores, la necesidad de profundizar en la investigación del Romancero entre los gitanos es tan patente como perentoria:

> *«El peculiar romancero que todavía hoy conservan algunos gitanos nos llama la atención por su rareza temática, al conservar asuntos épico-históricos que no se cantan por Andalucía [. . .] Está aún por estudiar en profundidad y ver qué*

[1] S. Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960 (4ª), col. "Austral" núm. 188. p. 118

pintan los gitanos en todo esto de la transmisión moderna del romancero. Las investigaciones se están haciendo, pero se hallan en sus comienzos y no pueden, ni deben, aventurarse conclusiones poco afianzadas»[2].

Lo que sí está muy claro, desde luego, es la persistente y continuada relación entre el Romancero y la cultura gitana. Recordemos tan sólo que Cervantes, en *La gitanilla*, nos presenta a Preciosa «rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire»[3]. Y ya en nuestro siglo, tras los dos informantes decimonónicos citados, cuando se inicia la investigación y recolección sistemática de la tradición oral por parte de don Ramón Menéndez Pidal, la cepa gitana vuelve a aflorar en el común romancístico, esta vez de la mano de Juan José Niño, un gitano de Sevilla, analfabeto, que fue capaz de recordar para Manrique de Lara, discípulo de don Ramón, un corpus extensísimo de romances, la mayoría de tema pseudocarolingio, con unas características muy peculiares.

Después de Juan José Niño, es obligado citar los dieciséis romances grabados por José Blas Vega en 1971 a siete informantes gitanos (El Cojo Pavón, de Puerto Real; Agujetas el Viejo y El Chozas, de Jerez; y José de los Reyes Santos «El Negro», Dolores, Juana y Alonso del Cepillo, del Puerto de Santa María), así como la aportación de Luis Suárez, también en El Puerto[4].

En otro orden de cosas, está bastante aceptado entre los estudiosos que el Romancero es uno de los elementos originales y germinativos de eso que conocemos hoy por *cante flamenco* o cante *gitanoandaluz* [5]. Así, un conocido crítico de flamenco, Ángel Álvarez Caballero, llega a afirmar que «el agitanamiento del romance castellano pudo ser el eslabón puente entre la música popular y el cante flamenco»[6], lo que no supone, por otro lado, más que seguir la línea emprendida por el musicólogo Manuel García Matos de filiar los orígenes del cante flamenco en el folklore hispánico[7].

Pero, una vez comprobado que la relación Romancero-gitanos, como se va viendo en este IV Coloquio, no es episódica, sino larga en el tiempo y fecunda en ramificaciones artísticas, nuestra comunicación se propone dar cuenta de los resultados de un trabajo de campo con dos familias gitanas de la provincia de Sevilla.

---

[2] P.M. Piñero y V. Atero, *Romancero andaluz de tradición oral*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, col. "Biblioteca de la cultura andaluza" núm. 53, p. 21

[3] M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1981, col. "Letras hispánicas" núm. 105, p. 62

[4] Vid. José Blas Vega, *Los corridos o romances andaluces*, Madrid, Imprenta Hidalgo, 1982 y Luis Suárez Avila, "Corridos recogidos en 1971 en El Puerto de Santa María", en *Fiesta del Cante de los Puertos*, El Puerto de Sta. María, Guadalgraficas, 1971

[5] Cfr. Alfredo Arrebola, *Los cantes preflamencos y flamencos de Málaga*, Málaga, Universidad, 1985, pp. 130-135 y esp. p. 147

[6] Angel Alvarez Caballero, *Historia del cante flamenco*, Madrid, Alianza, 1981, p. 20

[7] Vid. Manuel García Matos, "Cante flamenco. Alguno de sus presuntos orígenes", en *Anuario musical*, V (1950), pp. 104-110 e "Introducción a la investigación de orígenes del cante flamenco" en *Actas de la Reunión Internacional de Estudios sobre los Orígenes del cante flamenco*, Madrid, Publicaciones del Centro de Estudios de Musica Andaluza y de flamenco, 1972. Vid. también Ricardo Molina y Antonio Mairena, *Mundo y formas de cante flamenco*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, pp. 251-254

II

Comenzamos nuestra encuesta en diciembre de 1986, centrándonos en los componentes de dos familas gitanas, los Peña y los Fernández[8], afincados en sendos enclaves de rancia significación en la historia del cante gitano-andaluz, como son Utrera y Lebrija[9]. A lo largo de estos meses -nuestra investigación se halla aún en curso- hemos visitado en numerosas ocasiones -y siempre con una cordialísima acogida- a María Peña Vargas, de sesenta y tres años de edad, y a su hija Ana Mancheño Peña, de cuarenta y cuatro, en Utrera; a María Fernández «La Perrata», de sesenta y siete, en Lebrija; a su hijo Pedro Peña, de cuarenta y dos, en Sevilla. También hemos sostenido conversaciones sobre el tema con otros gitanos de Lebrija y Sevilla, que han completado nuestra visión del tema, aunque finalmente, hemos decidido circunscribirnos a los integrantes de estas dos familias, dado el peso tradicional del núcleo familiar en la sociedad gitana.

El común denominador de todos nuestros informantes es su escaso nivel de instrucción -de instrucción, que no de cultura, nótese bien-, salvo el caso de Pedro Peña, que es Profesor de EGB. También es común el hecho de que ninguno de ellos viva del cante, es decir, que no son profesionales, aunque todos saben cantar y lo hacen a su sabor en alguna fiesta o reunión íntima, llegado el caso; en esto es también excepción Pedro Peña, excelente y cotizado guitarrista.

Lo primero que nos llamó la atención nada más comenzar la recolecta fue el hecho de que nuestros informantes no recordaran un romancero mucho más rico que el habitual entre los andaluces no gitanos. Incluso podría decirse que su repertorio es más escaso y limitado todavía que el de estos[10]. Sin embargo -y esto también atrajo nuestra atención- nuestros informantes consideraban como algo propio de su raza y de su cultura aquellos romances que nos cantaron. A la pregunta de si el romance de *Tamar*, que acababa de cantarnos, era algo exclusivamente gitano, María Peña nos contestó rotundamente que sí, que «eso solo lo cantan los gitanos». En cambio, de algunos otros temas cuyos «*incipit*» le apuntamos, frecuentes en la tradición oral andaluza, nos dijo que «esos no son romances».

También pudimos comprobar que en la memoria de algunos de nuestros encuestados convivían temas romancísticos de procedencias distintas, según fueran aprendidos en el seno de la familia o en el trabajo. Así, por ejemplo, Ana Mancheño recordó *Gerineldo* y *El prisionero* con compás flamenco, mientras que una versión de *El cura enfermo* que nos cantó respondía a las características melódicas de este tema en la generalidad de los informantes andaluces. La razón de ello es que Ana lo había aprendido y cantado mientras trabajaba en las fábricas o talleres de aderezo de aceitunas en Utrera, que daban empleo a

---

[8] Sobre los primeros vid. Manuel Ríos Vargas, "Otra rama de los «Peñas»", en *Alcalá/Semanal*, núm. 156 (1987), p. 13.

[9] Cfr. A. Alvarez Caballero, op. cit., pp. 86-87

[10] En definitiva, el repertorio obtenido en nuestra encuesta -y que ofrecemos en apéndice- no pasó de dos versiones de *Tamar*, dos de *Gerineldo* (una de ellas incorporada a *El prisionero*) y una, respectivamente, de *Bernardo del Carpio, Hermanas reina y cautiva, Los primos romeros, Marinero al agua* y *la Virgen y el ciego.*

muchas mujeres tanto gitanas como no gitanas. Estas mujeres acompañaban su trabajo con el canto de romances, entre ellos *El cura enfermo*[11].

Pero esto pertenece a un círculo exterior a la familia gitana. A la pregunta de en qué momentos se cantaban los romances, todos nuestros informantes coincidieron en que era en la celebración de la boda gitana (en la madrugada) cuando se interpretaban estos cantes, y también en aquellas ocasiones en que se reunía la familia entera, como las Pascuas o en los bautizos. Hay diferencias, empero, entre el canto de romances en el transcurso de la boda gitana y el canto de romances en las demás celebraciones familiares.

Resulta -y así nos lo confirmaba Pedro Peña- que la única ocasión en que el romance se canta integro es en la boda. Fuera de aquí, el romance se fragmenta en cuartetas aisladas, facilitando su interpretación en el compás de la bulería[12].

También parece existir otra diferencia entre estos dos momentos de canto romancístico, y es que *Gerineldo* (o *El prisionero+Gerineldo*) y *Tamar* presentan una característica de especialización como cantos de boda, al menos entre las dos familias investigadas[13]. Es un el momento de la exaltación virginal de la novia, tras el rito de la desfloración, cuando la joven es aupada tres veces, como ensalzando su virginidad probada. La primera vez que la novia es levantada, en el clímax de la fiesta, surge, de forma espontánea, el cante ritual por excelencia, es decir, la *alboreá*:

---

[11] La integración del gitano es en Utrera algo que viene de antiguo: "A tenor del censo de Carlos III la endogamia gitana es tan fuerte que entre las trescientas cuarenta familias rurales y ciento treinta y ocho urbanas se registran sólo dieciséis matrimonios con payos. Utrera es un caso especial que muestra siete casos, más de la mitad del conjunto; en términos relativos, una de cada ocho familias utreranas de calés era mixta. De dónde vino esa fuerza asimiladora es un enigma cuya clave se nos escapa". (Torcuato Pérez Guzmán, *Los gitanos herreros de Sevilla*, Sevilla, Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1982, p. 90). Recordemos, y no sólo tal vez como anécdota, que Ana Mancheño, además de haber trabajado en las fábricas de aceitunas con otras mocitas utreranas, está casada con un "payo", José González Berlanga, que por cierto también nos cantó un romance, el de *El quintado*.

[12] El hecho fue notado ya por Estébanez Calderón cuando escribía a Gayangos: "Por supuesto en estos cantares se sorprenden a veces versos y aun cuartillas casi íntegros de los antiguos romances". Todo ello coincide con lo que ocurre entre los gitanos de Jerez. Vid. a este propósito la comunicación presentada a este IV Coloquio por las investigadoras Soledad Bonet y Mª Jesús Ruiz.

[13] Parece que *Tamar*, por lo menos, tiene idéntica función entre los gitanos de Granada. De ellos tomó raíz y vuelo García Lorca para su poema "Thamar y Amnón", incluído en el *Romancero gitano*. Estos versos del poema de Lorca son suficientemente explícitos acerca de la vinculación del romance con la boda gitana:

> Alrededor de Thamar
> gritan vírgenes gitanas
> y otras recoge las gotas
> de su flor martirizada.
> Paños blancos enrojecen
> en las alcobas cerradas.

Sabemos, y así lo refiere J. Guillén que "el poeta, acompañando a don Ramón y Jimena Menéndez Pidal en su visita al Albaicín, escuchó entre los romances cantados por los gitanos el de Altamares: Tamar" (F. García Lorca, *O.C.*, Madrid, Aguilar, 1954, I, lxiv). El testimonio de don Ramón puede leerse en su *Romancero Hispánico. Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968 (2ª), t. II. pp. 438-439. Vid. asimismo el capítulo titulado "García Lorca en la encrucijada" del libro de Manuel Alvar, *El Romancero: tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970.

En un prado verde
tendí mi pañuelo,
salieron tres rosas
como tres luceros.

Todos los presentes la entonan entonces a coro mientras los novios son paseados a hombros.

La novia es levantada dos veces más, separada y subrayada cada exaltación por un cambio en el atuendo de la novia. Es en esos momentos cuando aparece la interpretación del romance, corrido o cante de correntío, que generalmente es iniciado por una o dos mujeres a las que el resto de los presentes corea en el estribillo o en las partes más conocidas del romance.

Hay que destacar que, aunque en decadencia por estar la misma boda gitana y su ritual en franco declive a causa de la progresiva integración del gitano en el sistema y en el modo de vida establecido, esta es una de las pocas ocasiones en que aún se cantan romances de manera espontánea en el ámbito de la cultura hispánica actual.

El canto de la alboreá y de los romances rituales, por ejemplo, no se ha perdido con la «dulcificación» de la boda conocida como «la mañana del aguardiente», que se lleva a cabo por los gitanos de los pueblos sevillanos de Utrera y Lebrija, y en la que la comprobación de la entereza de la novia resulta suprimida: los novios se retiran a su casa y, tras la noche de bodas, reciben la visita de familiares y amigos: es potestativo del novio el enseñar o no las pruebas de la virginidad de su esposa, pero se conserva la costumbre de levantar a los novios y, por consiguiente, la de interpretar los cantos nupciales -alboreá y romances[14].

En todo caso, la relación de ambos romances -*Gerineldo* y *Tamar*- queda fijada por el elemento común de la desfloración de la doncella, en *Gerineldo* voluntaria y en *Tamar* violenta y forzada, como dos polos de tensión dramática de la mutación -física, pero también social- de «mocita» o virgen en mujer. Cumplen, pues, plenamente ambos romances la que Michelle Débax ha denominado «función simbólica»[15]. «Ella será tu mujer / y tú serás su marío» concluye una de las versiones de *Gerineldo* por nosotros recogida, mientras que en otra de nuestras versiones de *Tamar* la iniciación a la vida familiar y matrimonial queda sugerida por los versos finales:

Y allí le dijo a su padre / que ella estaba embarazada.
Le pusieron un traje oscuro / como una mujer casada,
y a eso de los nueve meses / la niña un varón le daba. . .

Uno de los objetivos de nuestra investigación era verificar la existencia o no entre estas familias gitanas de algunos de los temas, tan raros y sorprendentes, cantados por

[14] Sobre la boda gitana, vid. Ricardo Molina, *Misterios del arte flamenco (Ensayo de una interpretación antropológica)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, col. "Biblioteca de la cultura andaluza" núm. 48. pp. 149-152.

[15] Cfr. Michelle Débax, *Romancero*, Madrid, Alhambra, 1982, pp.85-88.

algunos gitanos de los puertos, como el famoso José de los Reyes, «El Negro». En un principio, ninguno de nuestros informantes era capaz de recordar nada parecido, aunque les sonaba especialmente el tema de Bernardo del Carpio. Pero tan sólo Pedro Peña fue capaz de recordar el hemistiquio que dice «. . . ni en vuestros hombros cabeza». No obstante, su hermano Juan «El Lebrijano», en una actuación en directo en el teatro «Lope de Vega» de Sevilla, introdujo en un cante por bulerías la siguiente cuarteta:

//...../.....//
-Si no la tienes pa tu padre, / pa quien tienes el agua.
Bernardo sube a caballo / y va al Carpio que volaba[16]

Sin embargo, este tronco de romances, de origen juglaresco y pseudocarolingio, es cosa muy diferente. Así nos lo confirmó un gitano de Sevilla (aunque nacido en Ronda) Rafael Fernández Santiago, que casualmente estuvo presente en nuestra entrevista con Pedro Peña. Rafael Fernández también conocía estos temas, «le sonaban», aunque no pudo, en ese instante por lo menos, recordar ninguno. Lo que si precisó es que estos temas eran recitados por gitanas que se ganaban la vida yendo por los cortijos distrayendo por las noches a los cansados gañanes. Esto viene a marcar una clara diferencia entre los romances rituales «de boda» o familiares, y los pseudocarolingios, que han seguido un proceso de transmisión -pensamos nosotros- más cercano al del cuento tradicional. Se confirmaría así lo expresado por D. Catalán a propósito del Romancero de Juan José Niño:

> *«A diferencia del Romancero folklórico, popular, que podemos encontrar hoy en las diversas regiones de España, este Romancero parece ser un Romancero de especialistas en el canto narrativo oral, es decir, un Romancero mucho más juglaresco y libresco que el que vive hoy día refugiado en la memoria de los cantores campesinos»*[17].

Conviene, pues, no perder de vista esta diferenciación entre el romancero sentido y cantado en las más acendradas e íntimas ceremonias rituales y familiares, y el romancero aprendido, las más de las veces recitado -no cantado- o «prosificado», actualizado sólo para un círculo exterior, como diversión o distracción de los demás. Cambian los temas, son otros los contenidos; estamos tambien ante «funciones» distintas del romance. Pero, en todo caso, y para concluir: resulta patente que la raza gitana -parecidamente al caso de los sefardíes- ha utilizado el Romancero hispánico, el mismo de todos, incluyéndolo en lo más acendrado de sus tradiciones, en lo más íntimo de sus ritos y celebraciones, así como en el propio «modus vivendi» de los gitanos cantaores. Así, y una vez más, el Romancero muestra su carácter de nexo de unión, de argamasa y crisol de los más variados elementos que componen el ámbito común de la cultura hispánica.

---

[16] Estos versos recuerdan las versiones de Juan José Niño y Diego Jiménez recogidas por Manrique de Lara: "Si para mí no las tiene dime ¿para quién las guarda?", versos idénticos a los recogidos por Aurelio M. Espinosa en 1920 de labios de una gitana de Soria. Cfr. R. Menéndez Pidal, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, I, *Romanceros del Rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, edición y estudio de R. Lapesa, D. Catalán, A. Galmés y J. Caso, Madrid, Gredos, 1957, pp. 143 y sgtes., esp. pp. 246-250.

[17] D. Catalán, "El archivo Menéndez Pidal y la exploración del romancero castellano, catalán y gallego", en *El Romancero en la tradición oral moderna*, Madrid, 1972, pp. 88-90

Población: Lebrija
Informante/s: María Fernández «Perrata»
Fecha de recopilación: 9-IV-87
Recopiladores: E. J. Rodríguez-Baltanás y A.J. Pérez Castellano

Tema: **Tamar**

El rey moro tenía un hijo / que Tarquino se llamaba.
Se enamoró de Altasmares / siendo su mismita hermana.
Viendo que no podía ser / malito cayó en la cama.
Cuando fue su padre a verlo / un domingo de mañana:
-¿Qué tienes, hijo Tarquino, / qué tienes, hijo del alma?
-Una calenturita, padre, / que a dios le entrego mi alma.
-¿Quieres que te mate un ave / de esos que andan por casa?
-Mátamelo Vd., padre, / que me lo traiga mi hermana.

Población: Utrera
Informante/s: María Peña Vargas
Fecha de recopilación: 22-XI-86
Recopiladores: E. J. Rodríguez-Baltanás y A. J. Pérez Castellano
Cinta: 1 A - 058

Tema: **Tamar**

El rey moro tenía un hijo / que Tarquino se llamaba.
Se enamoró de Altasmares / siendo su querida hermana.
Viendo que no podía ser / cayó malito en la cama
con unas calenturitas / que a Dios le entregó su alma.
Ha pasao su padre a verlo[1] / y un domingo de mañana:
-¿Qué te pasa, hijo Tarquino? / ¿qué te pasa hijo del alma?
-Pare, unas calenturitas / unas calenturitas que a Dios le entrego mi alma.
-¿Quieres que te mate un ave / de esas que vuelan por casa?
-Mátemelo Vd. mi padre, / me lo manda con mi hermana,
y si puede venir sola / que no venga acompañada.
Como era en verano / iba en enaguas blancas,
con una cintita rosa / en las manos enlazadas. [2]
La tiró sobre la cama /
y allí hizo lo que quiso / y lo que le dio la gana.
Su padre que se enteró / que estaba embarazada
ha llamao a cuatro doctores/. . . . . .
Uno le tentaba el pulso / y el otro le tienta la cara.

[1] "Ha venío su padre a verlo"
[2] "en las manos desatadas"

Y allí le dijo a su padre / que ella estaba embarazada.
Le pusieron un traje oscuro / como una mujer casada,
y a eso de los nueve meses / la niña un varón le daba,
y le pusieron por nombre / hijo de hermano y hermana.

Población: Utrera
Informante/s: José González Berlanga (marido de Ana)
Fecha: I-87
Recopiladores: E. J. Rodríguez-Baltanás y A. J. Pérez Castellano
Cinta: 1 A - 194
Tema: **El Quintado**

Verde, verde, verde, / verde de la primavera,
cuando los quintos soldados / se marchan para la guerra.
Unos cantan y otros ríen / y otros llevan mucha pena,
y al que va el medio de todos, / al que más penita lleva
le pregunta el capitán:/ -¿Por quién llevas tanta pena?
¿Si es por padre o es por madre / o es porque te va(s) a la guerra?
-Ni es por padre ni es por madre, / ni es porque me voy a la guerra,
que es por una morenita / que no pueo vivir sin ella.
-Coge, Pepe, tu caballo, / márchate para tu tierra,
que con un soldado menos / no se ha terminado la guerra.

Población: Utrera
Informante/s: María Peña Vargas
Fecha de la recopilación: 22- XI- 86
Recopiladores: E. J. Rodríguez-Baltanás y A. J. Pérez Castellano
Cinta: 1 A - 020

Tema: **Los Primos Romeros**

Hacia Roma caminan / los pelegrinos
a que los case el Papa / porque son primos.
A pasar del arroyo / de la Victoria
tropezó la madrina / cayó la novia.
La madrina se ríe / y el novio llora.
Le ha preguntado el Papa / que qué edad tienen:
Ella dice que quince / y él diecinueve.
Le ha preguntado el Papa / por la doctrina:
dice que no la sabe / la mu cochina.

Variantes: "dos peregrinos"; "Al pasar por el arroyo"

Población: Utrera
Informante/s: Ana Mancheño Peña
Fecha de recopilación: I-87
Recopiladores: E. J. Rodríguez-Baltanás y A. J. Pérez Castellano
Cinta: 1 A - 1

Tema: **El Prisionero + Gerineldo**

Allá por abril y mayo / cuando las fuertes calores,
cuando la cebá se siega / y los trigos toman colores.
Cuando los enamorados / se regalan sus amores.
Unos le regalan cintas / y otros le regalan flores.
Gerineldo le regala / cintas de varios colores.
-Gerineldo, Gerineldo, / mi criao preferío,
quién pudiera estar esta noche / tres horitas en albedrío.
-Como soy vuestro criado, / se quiere burlar conmigo.
-No me burlo, Gerineldo, / que de verdad te lo digo.
A las diez se acuesta el rey, / a las once esta dormido,
y a eso de las once y media / Gerineldo en el castillo,
con zapatitos de seda / para que no sea sentido.
//...../.....//
-Levántate, Gerineldo, / que ya somos conocío,
que la espada de mi padre / está sirviendo de testigo.
Vete por esos jardines / cogiendo rosas y lirios.
-¿Dónde vas tú, Gerineldo, / tan triste y descolorío?
-Los colores de mi cara / una rosa se los ha comío.
-Ella será tu mujer / y tú serás su marío.

Población: Lebrija
Informante/s: María Fernández «Perrata»
Fecha de recopilación: 9-IV-87
Recopiladores: E. J. Rodríguez-Baltanás y A. J. Pérez Castellano
Cinta:

Tema: ?????????

Buena la hiciste, morito / entrando en barraganía,
con la chaquetita al hombro / calle arriba, calle abajo.
Chiquita y bonita, / chiquita y bonita[1]
tú me pareciste / una toronjita.

[1] "Eso se le canta a la novia"

Población: Utrera
Informante/s: Ana Mancheño Peña
Fecha de recopilación: 9-IV-87
Recopiladores: E. J. Rodríguez-Baltanás y A. J. Pérez Castellano
Cinta: 1 A - 252

Tema: **El Cura Enfermo**

Yo tengo un curita / malito en la cama:
-¿Qué tienes, curita? / -Yo no tengo nada.
-¿Qué quieres, curita? / -Yo no quiero nada.
Quiero que te metas / conmigo en la cama.
Y a los nueve meses / para la criada
y tuvo un curita / con capa y sotana

Población: Lebrija
Informante/s: Juan Peña Fernádez «Lebrijano»
Fecha de recopilación: 15-XII-83
Recopiladores: E. J. Rodríguez-Baltanás y A. J. Pérez Castellano

Tema: **Bernardo del Carpio**[1]

//...../.....//
-Si no la tienes pa tu padre, / ¿para quién tienes el agua?
Bernardo sube al caballo, y va al Carpio que volaba.

Población: Lebrija
Informante/s: María Fernández «Perrata»
Fecha de recopilación: 9-IV-87
Recopiladores: E. J. Rodríguez-Baltanás y A. J. Pérez Castellano

Tema: **Don Bueso**

Al salir.de los torneos, / al entrar en la morería,
me ha encontraíto una mora / lavando en la fuente fría.
Yo le dije: -Mora linda. / Yo le dije: -mora mía,
deja beber mi caballo / agua fresca y cristalina.
[y ahora contesta ella]
-No señor, no soy mora, / que soy.....
//...../.....//

[1] Versión recogida de una grabación en directo de un recital de Juan Peña "El Lebrijano" celebrado en el Teatro de Lope de Vega de Sevilla el 15-XII-83. El fragmento lo incluye Juan Peña en el canto de unas bulerías .

Población: Lebrija
Informante/s: María Fernández «Perrata»
Fecha de recopilación: 9-IV-87
Recopiladores: E. J. Rodríguez-Baltanás y A. J. Pérez Castellano

Tema: **Gerineldo**

-Gerineldo, Gerineldo, / eres mi amante pulido.
¡Quién pudiera esta noche / tres horas en tu albedrío!
-Aunque soy vuestro criado, / burlarse queréis conmigo.
-No me burlo, Gerineldo, / que de veras te lo digo.
A las diez se acuesta el rey, a las once está dormío,
y a las doce de la noche / alguien ronda su castillo.
-Levántate, Gerineldo, / que estamos los dos perdidos,
que la espada de mi padre / está sirviendo de testigo.
//...../...../.....//

Población: Utrera
Informante/s: Ana Mancheño Peña
Fecha de recopilación:
Recopilaciones: E. J. Rodríguez-Baltanás y A. J. Pérez Castellano
Cinta: 1 A - 173

Tema: **Hermanas Reina y Cautiva**

Y a la salida del pueblo / mataron al conde Oliva
Y a la pobre de su esposa / se la llevaron cautiva
//...../...../.....//

Población: Utrera
Informante/s: Ana Mancheño Peña
Fecha de recopilación:
Recopilaciones: E. J. Rodríguez-Baltanás y A. J. Pérez Castellano
Cinta: 1 A - 211

Tema: **La Virgen y el Ciego**

La Virgen va caminando, / va camino de Belén.
Como el camino es tan largo, / pidió el Niño de beber:
-No pidas agua, mi vida, / que no se puede beber,
que los ríos vienen turbios / y no se puede beber.
Allá arribita, arribita, / está el huerto naranjel.
-Ciego, dame una naranja / para el Niño entretener.

-Entre Vd., Señora, y coja / lo que sea menester.
Y entró la Virgen María / y del árbol cogió tres.
A la salida del huerto, dice el ciego que ya ve:
-¿Quien ha sido esa Señora / que me ha hecho tanto bien?
-Ha sío la Virgen María / y su esposo San José.

Unas calas en los romances de los gitanos de Jerez

Soledad Bonet
María Jesús Ruiz

Los textos romancísticos extraídos de los núcleos de población gitana de Jerez de la Frontera que ahora damos a conocer fueron recolectados en la primera semana de diciembre de 1986. El objetivo básico que nos propusimos al plantearnos el tema de este estudio fue dar cuenta del estado del romancero de tradición oral en el ámbito gitano de una zona en la que la abundancia y raigambre de este tipo de población podrian arrojar resultados significativos.

Dos circunstancias aportaban el contexto a la exploración que nos proponíamos hacer: por una parte, el hecho de que disponíamos de una aceptable cantidad de textos romancísticos recogidos en toda la provincia de Cádiz por nuestro equipo de investigación en los útimos años[1]; por otra, en los meses anteriores a la encuesta que ahora nos ocupa, una extensa recolección en Jerez de la Frontera había facilitado datos dispersos sobre posibles peculiaridades del romancero entre algunas familias gitanas. Estos factores, junto con el conocimiento de la conservación de corridos en El Puerto de Santa María y la tradición secular que para tal mantenimiento sostienen los estudioso del tema[2], nos impusieron la investigación de la zona escogida.

---

[1] El Seminario Permanente del Romancero de Tradición Oral de Andalucía Occidental desarrolla su labor de recolección y estudio del romancero desde hace unos cinco años. Está compuesto por varios licenciados en filología de las Univesidades de Sevilla y Cádiz y dirigido por la Prof. Dra. Virtudes Atero (Departamento de Literatura Española de la Universidad de Cádiz) y el Prof. Dr. Pedro M. Piñero (Departamento de Literatura Española de la Universidad de Sevilla). Hasta el momento el equipo de investigadores ha recolectado su corpus romancístico en la totalidad de las poblaciones de la provincia de Cádiz y en buena parte de las de Sevilla y Huelva. Se van vislumbrando los resultados de tal exploración en dos iniciales publicaciones de los directores del Seminario: *El Romancero Andaluz de Tradición Oral*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986; y *Romancerillo de Arcos*, Cádiz, Fundación Machado. Diputación provincial de Cádiz, 1986.

[2] La información aportada por Estébanez Calderón en su *Escenas Andaluzas* (Madrid, 1847) o por el mismo Manrique de Lara en sus exploraciones sobre el occidente de Andalucía, viene a darnos cuenta de la existencia de un romancero gitano propiamente dicho que se presenta como un apéndice muy peculiar de la tradición romancística andaluza y cuya importancia radicaría en la conservación de algunos temas épico-históricos, muy extraños en el sur de la Peninsula.

La encuesta

Geográfica y afectivamente, Jerez cae de lleno en el centro de la zona que los flamencólogos han delimitado como cuna del arte gitano-andaluz. En sus barrios medievales habitan aún unas cuantas familias gitanas que conservan el espíritu de clan sintiendo su folklore como algo propio y restringiendo sus ritos a una cierta intimidad.

Teniendo asegurado el hecho de la persistencia del clan gitano en ciertas zonas de la ciudad, nos dirigimos para realizar nuestra encuesta a los dos enclaves característicos de Jerez: el Barrio de Santiago y la Plazuela de San Miguel[3]. Advertimos que en ambas zonas convivian gitanos y payos y que, aunque predominaban los primeros, el arte flamenco se había hecho, en ciertos casos, patrimonio común. No dudamos tampoco en buscar a algún informante gitano que viviera en barrios periféricos (algo que se va haciendo muy frecuente) pero que conservara familiares en los enclaves citados. Eran éstos los que nos indicaban dónde localizar a sus parientes y, en estas circunstancias, hallamos otra prueba de la convivencia de gitanos y payos. Una de nuestras mejores informantes, Mercedes la Churra, de 51 años, residente en una de esas zonas modernas alejada del hábitat del clan, sólo tiene de gitana la linea paterna. Las pruebas de la mezcolanza de ambos grupos nos harían llegar a la idea de que el romancero gitano propiamente dicho no es -al menos en jerez- producto de una raza, sino de un modo de vida, de una participación en determinados ritos y costumbres enraizados a partir de la época de los primeros pobladores gitanos del sur de Andalucía.

Tales evidencias se unieron a los testimonios de la totalidad de los informantes, los cuales aseguraban que no se podia hablar de un cante gitano, sino de un arte flamenco en genenal, compartido por razas distintas. La consulta sobre textos de flamencólogos especializados confirmaba la impresión. J. M. Caballero Bonald [4] reconstruye los orígenes del flamenco refiriéndose a los gitanos que, asentados en el famoso triángulo sur, «se hacen sedentarios, identificando su modo de vida más con los pobladores autóctonos que con sus compañeros de raza que optaron por el nomadismo»[5]: más tarde, alude al momento de apogeo del arte flameco situándolo en el nacimiento de lo que llama «cantes y bailes mixtos», resultado de la fusión de los ámbitos gitano y andaluz en general y que hoy constituyen un confuso conjunto de arte gitano-andaluz[6].

Respecto a los informantes, hemos de decir que, a diferencia de la encuesta extensa que anteriormente habíamos realizado sobre la ciudad, en la exploración del romancero gitano nos facilitaron información tanto hombres como mujeres, en una proporción muy similar (alrededor de un 50%). Todos los romances que hemos recogido entre los gitanos se cantaban en un tono festero, propio de las reuniones flamencas en las que las palmas, la

---

[3] Existen algunas versiones de romances en forma de corrido obtenidas de antiguos cantaores gitanos residentes en estos barrios, como es el caso de Agujetas el Viejo. Tales versiones se encuentran en la separata realizada por José Blas Vega para acompañar a la *Magna Antología del Cante flamenco*, editada por Discos Hispavox. En «Los corridos o romances andaluces» (Madrid, 1982), Blas Vega detalla los textos recogidos entre los profesionales del cante de Puerto Real, Puerto de Santa María y Jerez de la Frontera.

[4] Todas la alusiones y citas literales de J. M. Caballero Bonald están tomadas de su obra *Luces y Sombras del Flamenco*, Barcelona, Lumen,1975.

[5] Ibid, p. 42

[6] Ibid. p. 35

guitarra y las intervenciones espontáneas y breves de los distintos asistentes constituyen lo más característico.

En las encuestas individuales no nos limitamos a extraer de los informantes los temas romancísticos que pudieran conocer, sino que les pedimos información sobre los ritmos musicales en los que basaban su canto, sobre el aprendizaje que habían tenido de los mismos, etc. Tales preguntas contribuían a evitarnos el peligro de que un tema aprendido por el transmisor en una melodía no flamenca, fuera adaptado a la bulería o al tango en el momento de la encuesta, empujado el informante por la voluntad de aportarnos documentación. El riesgo mencionado tenía un fundamento cierto: es más que conocida la capacidad del gitano para adaptar a su propia originalidad cualquier forma de expresión cultural que le rodee. Así nos lo confirma de nuevo Caballero Bonald, refiriendose a que «el flamenco experimenta continuas apropiaciones de los cancioneros populares de la zona donde florece»[7].

Diremos, por último, que la mayoría de los transmisores son semianalfabetos aunque suelen tener un amplio concimiento de las formas de arte heredadas. Todos nos explicaron con exactitud las peculiaridades rítmicas y contextuales de manifestaciones como la bulería, la alboreá, el tango, la soleá, etc.

Objetivos planteados

Teniendo un conocimiento teórico de lo que podría ser el estado del romancero en una comunidad gitana[8], en la fase previa a la encuesta nos planteamos dos objetivos básicos: primero, comprobar si algún grupo de informantes conservaba la tradición del corrido en Jerez; y después, verificar si algún tema romancístico pervivía adaptado a la estructura musical del flamenco y, de ser así, cómo se había producido tal adaptación.

Al finalizar la recolección sólo lamentamos no haber hecho posible la previsión inicial: documentar la perviviencia de corridos en las esfera gitana de Jerez. Esta forma de decir el romance tradicional, que Blas Vega define como «seguida y monorrima (...), cantada por coplas y estrofas sueltas»[9], no solo no tuvimos la oportunidad de oirla de boca de alguno de nuestros informantes, sino que la mayoría de ellos ni conocían los términos de corrido, corrida o carrerilla, ni les recordaban a nada las referencias a Guarinos, Gaiferos, Bernardo,etc. Preguntamos por este peculiar repertorio con insistencia, agotando las menciones a los temas que se habían recogido en el Puerto de Santa María y a los recolectados por Manrique de Lara en su exploración andaluza. Sólo obtuvimos leves referencias de uno de los transmisores, el Tío Juane, gitano de 75 años, buen conocedor del mundo flamenco. El aludió a El Negro como informante de corridos y nos habló de los contactos entre éste y Mairena. Añadió que él mismo nunca había prestado interés al corrido y que jamás lo

[7] Ibid, p. 44

[8] Sobre todo, J. Blas Vega, art. cit.; textos romancísticos gitanos recolectados en Andalucía por M. Manrique de Lara a principios de siglo, y depositados en el seminario Menéndez Pidal, especialmente el magnífico corpus de Juan José Niño; Colección inédita de L. Suárez Avila; la obra de F. Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía (en sus mejores coplas amorosas)*, ed. facsímil, Madrid, Atlas, 1975; A. Machado y Alvarez, *Cantes flamencos*, Sevilla

[9] Art. cit., pp. 5 y 6

había cantado. Sobre posibles temas tradicionales cantados en esta forma y que en Jerez se conservan en el ámbito payo (caso del romance de *«Don Bueso»*), Tío Juan comentó que su madre solía cantarlos, pero nunca «aflamencaos», sino con la música con que se encuentran en Jerez de forma general.

En definitiva, todas las versiones que obtuvimos fueron cantadas por bulerías, una forma receptiva y moldeable a la que los gitanos han ido incorporando todo tipo de textos guiados de la improvisación.

Nuestro estudio, por tanto, se derrollará a partir de ahora en torno a este ritmo flamenco. trataremos de establecer brevemente los precedentes de la forma que nos ocupa y de deducir, a partir de la totalidad de los resultados de la encuesta, el porqué de la bulería como expresión seleccionada entre los gitanos de jerez para incorporar el texto romancístico a su repertorio; añadiremos, como obtención más relevante de nuestra exploración, las consecuencias que hemos observado se efectúan en los textos recolectados en su estado de adaptación al flamenco.

La bulería

Tal como la conocemos en la actualidad, la bulería es un cante de los llamados festeros dentro del ámbito flamenco. Caballero Bonald establece su etimología en el término «burlería», burla o engaño, étimo que revelaría al mismo tiempo su función principal.

Surge la bulería en el momento de auge del flamenco, como cante mixto[10]. Entendamos este momento de auge (sobre la primera mitad del siglo XIX) con las características que le atribuyen R. Molina y A. Mairena cuando se refieren a la individualización del repertorio romancístico gitano: «Los romances gitanos es muy probable que tuvieran en alguna época un gran parecido con los andaluces. Casi seguro que en los siglos XVI y XVII no había diferenciación. Cuando el cante flamenco se delimita con bulto propio en el siglo-XIX, los viejos romances (anónimos ya en la población andaluza) adquieren personlidad gitana, esto es, flamenca»[11].

Como cante mixto vinculado a algunas de la formas flamencas más primitivas, la bulería es heredera en gran parte de la soleá, cuyas primeras maniferaciones nos la muestran como un cante perfectamenre adaptable al baile, inserto en las más antiguas formas de «jaleo» y gestada al margen del hermetismo de la liturgia flamenca más tribal. De este modo, la « bulería festera»[12] se aleja definitivamente de la ritualidad privada del antiguo clan gitano y logra definirse como cante movedizo que admite despliegues de todo tipo y aproximaciones temáticas. Queda definida completamente la bulería si aludimos a la caracte-

[10] Sobre el concepto de cante «mixto», vid. supra, nota 6

[11] R. Molina y A. Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, Sevilla, Al-Andalus, 1971.

[12] Tanto Caballero Bonald como R. Molina y A. Mairena coinciden en su criterio de realizar una leve distinción dentro de lo que es el cante por bulerías. Los autores mencionados hablan de que existen unas «bulerias festeras o ligadas», adaptables sobre todo al baile, y unas «bulerías al golpe», restringidas al cante, y que se caracterizan porque su compás exige pausas muy parecidas a las de la soleá. Vid., por ejemplo, R. Molina y A. Mairena, ob. cit.,p. 262.

rística principal que R. Molina y A. Mairena le atribuyen, su omnivorismo: «no hay copla ni canción que no se 'meta' por este cante» afirman los autores[13].

Pero no lograremos individualizar la bulería hasta que no apreciemos su diferencia con la alboreá. Es esta última una forma de íntimo parentesco con la primera, procedente también de la soleá y colindante con cierto ambiente festero propio de celebraciones gitanas.

Ante los resultados de nuestra exploración tuvimos que ocuparnos de establecer con claridad la diferenciación entre ambos cantes. No hubo al respecto problemas desde el momento en que toda la bibliografía consultada coincidía en remitir la alboreá al marco de la más estricta intimidad gitana: la boda; como canto de bodas, la alboreá se apropia temas romancísticos muy determinados (*Tamar*, por ejemplo) y rechaza los temas jocosos que con tanta flexibilidad adapta la bulería[14].

A la hora de analizar los textos que vamos a detallar habremos de tener en cuenta, entonces, tanto la individualidad del transmisor del cante flamenco -algo que la bulería comparte con sus próximas formas de expresión-, en el momento de la interpretación, como el carácter ampliamente receptivo a cualquier tema específico de la bulería.

Los textos

Con el fin de que las conclusiones sobre la exploración se vayan vislubrando desde el momento de la lectura de los textos recolectados, hemos preferido ofrecer éstos en cuatro apartados fundamentales. Cada uno de los apartados recogerá un texto o un grupo de textos caracterizador de un rasgo determinado del romancero de la esfera encuestada.

I. Ya hemos mencionado la predilección del cante por bulerías por adoptar temas romancísticos jocosos. Dos versiones de *La mujer del molinero y el cura* y una de *El maldito calderero* ejemplifican tanto este hecho como otras peculiaridades del romancero recolectado. Veamos los textos:

1) «-Pare cura, mi marío me quiere pisar el pie.
-Déjalo que te lo pise, que te lo pise otra vez.-»
(Pilar Junquera, 35 años)

2) «Pare cura, mi marío me quiere pisar el pie;
déjalo que me lo pise, que da muy bien de comer.»
(Tío Juane, 75 años)

3) «El maldito calderero tiene un ojo de cristal.
Que le den a usted,
que le van a dar.
Si lo tiene o no lo tiene que a usted no le importa na.
Mira qué pena es la mía
que guarda le quise poner
a una ovejila perdía.

[13] Ibid, p. 260.
[14] Para el tema de la alboreá, ibid, p. 267.

La Virgen va caminado
y tendiendo en el romero,
los pajarillos cantando
y el romero floreciendo.
¡Qué alegria, alegría, alegría,
qué alegría, alegría y placer,
que esta noche nace el niño
ay, que en el portal con San juan de Belén!»
(El Chica de Jerez, 49 años)

En la encuesta realizada en el ámbito payo de Jerez, *La mujer del molinero y el cura* se muestra como un tema archiconocido y la mayoría de los informantes recuerdan sin problema la narración completa [15], incluso alrededor de un 25 % de las versiones ofrecen el encabezamiento heredado del entremés que originó el romance. Aparte de todo, es uno de los temas que con más frecuencia adopta la estructura dialogada. Nuestras versiones gitanas cantadas por bulerías sufren una serie de adaptaciones en la transferencia al repertorio flamenco.

En primer lugar, ninguno de los transmisores reconoció olvido de la narración al finalizar la cuarteta; al preguntarles por un posible continuidad del romance, la negativa fue siempre rotunda y de común acuerdo. El resultado es que la cuarteta romancística queda aislada de su contexto narrativo y viene a servir de apoyo jocoso al son de la bulería, siendo ésa su función exclusiva.

En segundo lugar, el hemistiquio 2b tiene un esquema fijo en todas las versiones no gitanas de Jerez:«si te da bien de comer» (como respuesta del cura). En nuestra primera versión se canta «que te lo pise otra vez», reiterando la idea del primer hemistiquo de la respuesta del cura («-Déjalo que te lo pise,»). Tal variante dice algo a favor de las peculiaridades mencionadas: si la tendencia general de la tradición oral moderna es incrementar las secuencias dialogadas, aquí se vislumbra un gusto contrario; la brevedad del cante por bulería lleva a preferir el lirismo, como en todo el repertorio flamenco.

Y este lirismo que en la primera versión sólo vislumbramos, se hace tangible con la radical supresión del diálogo en la segunda versión. Se ha producido toda una transformación de cuarteta dialogada a cuarteta lírica y la breve secuencia del romance ha pasado a ser una especie de canción lírico-festiva puesta en boca de una mujer. Podemos apreciar que el fragmento suprime, para la percepción del auditorio, gran parte de su antigua significación erótica anti-clerical y que la segunda secuencia ya no es más que una «confesión» picaresca de una mujer a un cura que no participa sino como oyente pasivo.

La versión de *«El maldito calderero»* nos hace observable otra transformación importante que puede sufrir el repertorio romancístico en su adaptación al flamenco. La interpretación necesariamente individual de la bulería facilita los engarces extraños que con frecuencia se dan entre cuartetas romancísticas y otras estrofas de variada procedencia. Este individualismo anula el carácter de acuerdo mutuo que debe existir entre la colectividad que

[15] Hemos obtenido en la encuesta no gitana de jerez una docena de versiones de este tema, las cuales oscilan entre 12 y 20 versos.

interpreta un romance en forma de narración extensa. Tal circunstancia hace posible esta versión en la que la bulería completa viene formada por una cuarteta romancística con estribillo, seguida de un terceto lírico y rematada con un fragmento de villancico unido a su estribillo habitual. Advirtamos que ni el informante, ni los amigos que acompañaban el cante con guitarra y palmas, diferenciaron en ningún momento las estrofas que para el análisis hemos individualizado.

II. Aunque estadísticamente la preferencia por el romancero vulgar en el repertorio flamenco es evidente, obtuvimos una cuarteta de romance tradicional igualmente adaptada. Se trata del caso de *«El quintado»*:

«Ya se van los quintos, mare, ya se van para la guerra
y el que va en medio de todos y el que más penita lleva.
¡Gloria! y a su bendita mare.
¡Victoria!
¡Gloria al recién nacío!
¡Gloria!»

(Mercedes la Churra, 51 años)

Como en el caso de las cuartetas jocosas, la transmisora negó que la narración quedara interrumpida a causa de su olvido. Este breve recuerdo de romance tradicional parece efectuado por el gusto gitano del lirismo más impresionista. La cuarteta de exordio se ha independizado completamente de su valor de introducción a la narración que le sigue y se valora por el cantaor de bulerías como retrato subjetivo de un determinado sentimiento, el de la ausencia.

Además, en el cante, el estribillo no actúa como tal, sino que forma un solo cuerpo con la cuarteta conservada. Este mismo estribillo es frecuentísimo en algunos villancicos tradicionales de jerez, luego existe en la versión otro caso de engarce provisional entre estrofas de distinta índole.

III. Advertimos, en la primera parte de este estudio, el peligro que se corría, al encuestar a los gitanos, de recoger algún tema romancístico no adaptado al flamenco sino en el momento de la transmisión a los recolectores. Esto ocurrió con un tema que, en un ambiente festero, nos ofreció un grupo de aficionados al cante en el que se encontraban tanto gitanos como payos. Se trata de la cuarteta inicial de *Marinero al agua* , cantada al ritmo de lo que el transmisor calificó como «tango arrumbao». Comparando esta versión con las obtenidas del mismo tema en la encuesta no gitana de Jerez, comprobamos que no se trata más que del normal resultado del ambiente de improvisación que se crea en toda reunión flamenca. Tendremos que considerarlo, entonces, como una adaptación esporádica del repertorio romancístico al ámbito del arte gitano-andaluz. No nos faltan razones para ello si tenemos en cuenta que: a)el transmisor reconoció que la historia continuaba, aunque él no se acordara de resto; b) la versión acoge el estribillo generalizado para el tema en toda la zona de Jerez; y c) lo que de flamenco pudiera tener se limita a un acompañamiento «aflamencado» (con palmas y guitarra) como cooperante de un ritmo exactamente igual al de las versiones payas. Este es el texto:

«Estando un marinerito y en su divina fragata,
ramiré *ramiré, pon, pon,*
porompompón
al tiempo de echar la vela y el marinero fue al agua.»
(El Chica de Jerez, 49 años)

IV. Casi como una paradoja frente a lo fijado para las primeras cuartetas cantadas por bulerías, detallaremos un cuarto caso de adaptación romancística al repertorio que escapa a las peculiaridades establecidas. Recogimos versiones de *Madre, a la puerta hay un niño* y de *La virgen y el ciego* en las que tanto la autonomía de la cuarteta como las transformaciones hacia la búsqueda del lirismo no se cumplen. La bulería, con todo, continúa siendo el apoyo rítmico. Lo que aquí ocurre es que los temas -como religiosos- están más que difundidos en la «zambombas»[16] navideñas de la ciudad y su concepción como narración completa es imborrable:

1) «Los caminos se hicieron
con agua, viento y frío;
caminaba un anciano
muy triste y aflegio.
¡Gloria! y a su bendita mare.
¡Victoria!
¡Gloria al recien nació!
¡Gloria!
-Hazle la cama a ese niño y en la alcoba, con primor.
-No me la haga usted, señora, que mi cama es un rincón;
mi cama es el suelo desde que nací
y hasta que me muera y ha de ser así,-
y al otro día siguiente y llamaron a la puerta
con un saquito de trigo y en la mano una peseta,
diciendo: - Señora, y esta es la paga
ay que yo hice anoche por la madrugada.»
(Mercedes la Churra, 51 años)

2) «Los caminos se hicieron
con agua, viento y frío;
caminaba un anciano
muy triste y aflegido
¡A la gloria! y a su bendita mare.
¡Victoria!
¡Gloria al recién nació!

[16] La «zambomba» es una antigua celebración navideña conservada aún en determinadas poblaciones del sur de Andalucía. Consiste esencialmente en una reunión de vecinos o amigos durante las fechas próximas a la navidad en la que, normalmente alrededor de una hoguera, se cantan villancicos y romances con el acompañamiento de instrumentos muy rudimentarios. Vid., por ejemplo, P. M. Piñero y V. Atero, *Romancerillo de Arcos*, ob. cit., pp.24 y 25.

¡Gloria!
Llegaron a un mesón
para pedir posada
y el mesonero ingrato
le dijo estas palabras.
Como el camino es tan largo pidió el niño de beber:
-No pidas agua, mi niño, no pidas agua, Manuel,
que los ríos vienen turbios y no se puede beber.-
ay, que ya lo ve,
ay, que ya lo ve.»

(El Chica de Jerez, 49 años)

Hallamos en estas versiones, de todas formas, la impronta gitana: el engarce entre una breve estrofa de villancico tradicional con estribillo y un fragmento romancístico más o menos extenso. No se trata, como antes, de la independización de la cuarteta más lírica del tema, pero no podemos negar una selección de la secuencia portadora del climax del relato.

A la vista del repertorio obtenido y de sus características, podemos detallar algunas conclusiones que dibujen el panorama general del romancero entre los gitanos de Jerez:

1.- No existe una tradición exclusivamente gitana, propia de clan cerrado, que haya heredado temas tradicionales en forma de corrido.

2.- Es, sin competencia, la bulería la forma rítmica que el arte flamenco utiliza para incorporar a su repertorio textos dispersos de toda índole.

3.- A la hora de adoptar un tema romancístico, éste suele perder su valor de relato. Se selecciona una cuarteta que llega a independizarse y a adquirir vida tradicional por sí sola.

4.- En esta tendencia hacia el lirismo o la pincelada breve que sufre el texto en su adaptación a la bulería, se llegan a eliminar rasgos muy caracterízadores de la tradición oral moderna, como el uso del diálogo.

5.- Como interpretación individual que es, la bulería anula el acuerdo entre una colectividad que, fuera del ámbito gitano, se dispondría a compartir la narración. Esta transmisión individual da lugar a engarces del texto romancístico con otros de distinta procedencia. Sin embargo, no podemos interpretar estos engarces como contaminaciones del relato, ya que no existe en la recreación un afán de continuidad narrativa o de ampliación de secuencias que se sirva del principio de analogía.[17]

6.- En ningún caso hallamos una repetición del esquema musical que sirva de apoyo al texto, sino que es éste el que queda subordinado al son de la bulería. Llevar de principio a fin el ritmo es el primer objetivo; para su realización se sacrifica el relato, se mezclan textos variados o se improvisan estribillos.

---

[17] Para la teoría de la contaminación romancística, D. Catalán, con la colaboración de J. A. Cid, B. Mariscal, F. Salazar, A. Valenciano y S. Robertson, *Catálogo General del Romancero Pan-hispánico. Teoría general. 1, Madrid , SMP, 1984; concretamente, pp. 143-158.*

VI. EL ROMANCERO DE ULTRAMAR

PONENCIA

El romancero tradicional en América. Difusión y características

Mercedes Díaz Roig

La presencia del romancero tradicional en América está documentada desde la llegada de los conquistadores. Cronistas e historiadores reportan varias citas textuales que muestran que tanto romances caballerescos como históricos y novelescos estaban presentes en la mente de capitanes y soldados y acudían espontáneamente a sus labios. Los conquistadores pertenecían a la época de mayor difusión del romancero y éste formaba parte intrínseca de su cultura.

Los primeros colonizadores también eran hombres del XVI. Pocos testimonios directos tenemos de su cultura romancística, pero sí de la difusión en el nuevo continente, tanto en ese siglo como a principios del siguiente, de Romanceros y pliegos sueltos, como se explicita en el detenido estudio de Leonard Irving, *Los libros del conquistador* [1]; incluso romances de nueva hechura se cantaban «al tono» de los romances viejos, como nos consta en el caso de uno sobre la muerte de Almagro (de alrededor de 1550) que, según su autor, había de cantarse con la tonada de *Buen conde Hernán González*[2].

Si a partir del siglo XVIII la moda del romancero tradicional fue sustituida por la del romancero nuevo y ciertas clases sociales dejaron de lado los textos tradicionales, los emigrantes que pertenecían a las clases humildes, y que representaban una buena parte de los que llegaban al Nuevo Mundo, lo siguieron trayendo a tierras americanas, porque el romancero era, y sigue siendo, parte de su bagage cultural. Aunque no tenemos estudios al respecto, no hay duda de que durante varios siglos los textos romancísticos siguieron llegando a América. La emigración masiva de los republicanos españoles en los años 40 de este siglo ha contribuido también al aporte de textos: los romances infantiles eran cantados por los miles de niños que llegaron y fueron difundidos entre sus compañeros de juegos.

[1] Publicado por el Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

[2] E. Romero, *El romance tradicional en el Perú*, El Colegio de México, México, 1952, p. 17.

A este aporte directo español hay que agregar el importantísimo hecho por los propios americanos en cuanto a difusión de textos, creación de variantes, reelaboraciones, etc., que aseguran la pervivencia del romancero en América.

A la difusión humana hay que añadir la libresca, fuente también del conocimiento del romancero. Además de los pliegos sueltos (que nunca dejaron de llegar) desde principios del siglo XX colecciones como la de Menéndez Pelayo, *La flor nueva de romances viejos* de Menéndez Pidal e incluso las *Cuarenta canciones...* de Eduardo M. Torner, han penetrado en ciertos medios y muchos de sus textos se han tradicionalizado, o están en proceso de hacerlo, como puede constatarse en algunas de las recolecciones hechas.

Sabido es que los romances suelen propagarse con rapidez, aunque, generalmente, ello sea difícil de probar. Un ejemplo de difusión en América lo tenemos en el romance de *Alfonso XII*, compuesto en 1878 y del cual hay ya versiones en las primeras recolecciones hechas en algunos países americanos en el primer cuarto de este siglo (Cuba, 1931, Puerto Rico, 1818, Argentina, 1925[3]). Asimismo, la persistencia del tema puede ejemplificarse con las más recientes recolecciones : Colombia en los años 60, México en los 70, Costa Rica en los 80[4].

Salvo en casos aislados, el romancero no despertó el interés de los folkloristas americanos hasta este siglo. El viaje de Menéndez Pidal en 1905 y su encuentro con algunas versiones peruanas, argentinas y uruguayas, animó a muchos investigadores a recoger textos en sus respectivos países. En la primera mitad de nuestro siglo tuvo lugar la gran recolección y publicación de las versiones americanas: Vicuña en Chile, Carrizo en Argentina, Pereda en Uruguay, Olivares en Venezuela, Mendoza en México, Cadilla en Puerto rico, Poncet en Cuba, Espinosa en California y Nuevo México[5], para no citar más que a unos cuantos, mostraron cómo el romancero tradicional seguía en tierras americanas.

La recolección no ha cesado, aunque sí ha disminuido a partir de los años 60, pues el interés de los folkloristas se ha centrado en las composiciones autóctonas como décimas, corridos, etc. Sin embargo, en conjunto, las recolecciones de romances han sido numerosas;

---

[3] Respectivamente: C. Poncet, *El romance en Cuba*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972 (es reimpresión de la publicación de 1914), p. 166, A. M. Espinosa, «Romances de Puerto Rico», *Revue Hispanique*, 43 (1918), pp. 309-364, p.339, J. A. Carrizo, *Antiguos cantos populares argentinos*, Silla Hnos., Buenos Aires, 1926, p. 32.

[4] Respectivamente: G. Beutler, *Estudiosos sobre el romancero español en Colombia*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1977 (traducción de la edición alemana, Heidelberg, 1969) p. 378, M. Díaz Roig y A. González, *Romancero tradicional de México*, UNAM, 1986, p. 110 (Este libro se abreviará desde ahora con las siglas *RTM*), M. Cruz-Sáenz, *Romancero tradicional de Costa Rica*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1986, p. 27.

[5] J. Vicuña Cifuentes, *Romances populares y vulgares de la tradición oral chilena*, Impr. Barcelona, Santiago de Chile, 1912, J.A. Carrizo, *Antiguos cantos populares argentinos*, ob. cit., *id* ., *Cancionero popular de Catamar*, Buenos Aires, 1926, *id.*,*Cancionero popular de Salta*, *id.*, 1933, *id* ., *Cancionero popular Jujuy*, Tucumán, 1935, 2ts., *id.*, *Cancionero popular de Tucumán*, Buenos Aires, 1937, *id.*, *Cancionero popular de la Rioja*, id., 1942, J. Pereda Valdés, *Cancionero popular uruguayo*, Florensa y Lafon, Montevideo (1947), V.T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano*, UNAN, 1939, María Cadilla de Martínez, *La poesía popular en Puerto Rico*, Madrid, 1933, C. Poncet, ob. cit., A. M. Espinosa, «Los romances tradicionales en California» *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid,1925, t.1, pp. 302-313, *id.*, «New Mexican spanish folklore», *Journal of American folklore*, 29 (1916), 505-546, R. Olivares F., «Romances coloniales recogidos en Venezuela», *Diario Ahora* (Caracas), oct-dic., 1943.

la espléndida bibliografía de Sánchez Romeraldo y Samuel Armistead[6] tiene más de 300 entradas sobre folklore americano y la mayor parte de las publicaciones citadas contienen romances; así pues disponemos de un buen número de textos para su estudio.

Los datos que daré a continuación están basados en un corpus recopilado por mí, que incluye aproximadamente el 75% de lo publicado *en castellano*. Es pues suficiente para ser representativo; sin embargo, dada la escasez de recolecciones en muchos países, estos datos deben tomarse como indicadores y de ninguna manera como definitivos.

Difusión de los romances

Hasta ahora se han encontrado romances tradicionales en 17 países americanos. No hay constancia del romancero en Paraguay, Bolivia ni Honduras, aunque podemos conjeturar que estos países no son la excepción y sólo ha faltado la recolección adecuada.

El número total de romances que se conocen en América es de alrededor de 55, y digo alrededor, porque sólo he tomado en cuenta los romances con textos completos, que suman 46, y he dejado de lado varios textos religiosos. Como se ve, el número es inferior al de otras tradiciones.

En cuanto a versiones de estos 46 romances he hallado 1.858, algunas muy maltratadas, pero con la historia completa.

Respecto a los países donde se han recogido romances, Argentina encabeza la lista, tanto por los romances allí hallados (28) como por el número de textos (353 versiones); El Salvador la cierra en cuanto a romances (uno) y Ecuador en cuanto a versiones (2). En esta amplia gama podemos señalar a 9 países con más de 15 romances (Argentina, Colombia, Cuba, Chile, México, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela), 6 países con entre 5 y 14 romances (Costa Rica, Estados Unidos, Guatemala, Nicaragua, Panamá y Perú) y a dos países con menos de 5 romances (Ecuador, El Salvador).

En lo que concierne a número de textos existentes, hay 8 países con más de 100 (Argentina, Colombia, Cuba, Chile, Estados Unidos, México, Puerto Rico y Venezuela), 5 países con más de 30 textos (Costa Rica, Nicaragua, Perú, República Dominicana y Uruguay) y 4 países con menos de 12 textos (Ecuador, El Salvador, Guatemala y Panamá).

Estos resultados están sin duda condicionados por la intensidad de la recolecciones hechas. El caso de Argentina es revelador en este aspecto ya que allí la recolección tuvo, durante varios años, un carácter oficial y participaron en ella, además de los folkloristas, maestros y funcionarios, con lo que la búsqueda de textos abarcó todo el país. Otro factor que hay que tomar en cuenta es la publicación y su difusión. El reciente libro de la profesora Cruz-Sáenz, *El romancero en Costa Rica*[7], nos proporciona valiosas indicaciones al respecto: ha habido varias publicaciones de romances, pero sólo una de ellas ha traspasado los ámbitos nacionales, y es de difícil acceso debido a su escasa difusión; por otra parte, en 1975 se llevó a cabo una recolección amplia, pero sus resultados están depositados en los Archivos Nacionales y no sabemos si se van a dar a conocer algún día. El caso de Costa Rica no

[6] A. Sánchez Romeraldo, S. G. Armistead y S. Petersen, *Bibliografía del romancero oral* SMP y Gredos, Madrid, 1980.

[7] ob. cit.

ha de ser un caso aislado, por lo que podemos suponer que la riqueza romancística de América es mayor de lo que los datos que poseemos no indican.

Se ha dicho que los romances infantiles son los más difundidos en el continente. Esto es una verdad relativa cuanto que de los 12 romances propiamente infantiles, es decir, que se usan para juegos y rondas (es claro que los niños pueden cantar cualquier romance), sólo 5 ocupan *Hilitos de oro* (16 países, 89 versiones); *La monjita* está en 8 países, pero sólo tenemos 25 versiones de él.

Los romances religiosos más abundantes (y los únicos que he tomado en cuenta) *La Virgen y el ciego* y *La búsqueda de la Virgen* compiten con los infantiles en difusión y abundancia. El primero se halla en 13 países, con 88 versiones y el segundo en 10 países, con 95 versiones.

Otros romances del ámbito adulto ocupan un alto lugar en ambas escalas: *Las señas del esposo* está en 15 países y es el romance del que se han recogido más versiones (291); le sigue *Delgadina* (14 países, 160 versiones) y *Alfonso XII* (14 países, 101 textos). *La adultera (Blanca Niña)* se ha hallado en 12 países y sus versiones son 100; *Bernal Francés* y *Blanca flor y filomena* son conocidos en 10 países y alcanzan las 65 versiones. Aunque no tan difundidos territorialmente, habría que añadir a esta lista *El conde Olinos* (8 países, 59 versiones) y *La dama y el pastor* (7 países, 55 versiones).

De mediana difusión (de 3 a 7 países y de 10 a 27 versiones), podemos citar, en el ámbito infantil, *Carabí, La malcasada, Las hijas de Merino, Isabel* y *La dama bordadora;* en el adulto, *Gerineldo, La aparición, El caballero herido* y *La hermana cautiva.*

De baja difusión, tanto en lo que respecta a países como a versiones, hay algunos romances más: *El prisionero* (3 países, 4 versiones), *Las tres cautivas* (3 países, 5 versiones), *La muerte de Elena* (2 países, 5 versiones) *La muerte de Prim* (2 países, 5 versiones), *La mala yerba* (2 países, 4 versiones) y *Misa de amor* (2 países, 2 versiones).

En este rápido panorama, no hay que olvidar aquellos romances cuyas varias versiones sólo se han hallado en un país, como *La bastarda*, 4 versiones todas de Argentina, *La muerte de don Juan*, 4 versiones dominicanas, *Silvana* (en su versión pura) con 5 versiones de Puerto Rico y *¿Por qué no cantas?* romance bastante escaso en sus versiones no religiosas, del que tenemos 5 versiones, todas ellas de Venezuela.

Los 11 romances restantes sólo se han hallado en un país y con un bajísimo número de textos[8].

Areas de difusión

Cada romance tiene su propia área de difusión. El corpus de cada país se nutre de manera diferente según las aportaciones peninsulares y las que provienen de otros países del continente. La vecindad no es siempre garantía de penetración; por ejemplo, en Estados Unidos hay bastantes versiones de *Gerineldo*, romance del que no existen más que dos fragmentos en México. *La muerte de don Juan*, popular en la Dominicana, no ha pasado a Puerto

[8] Estos son, con 3 textos: *Lucas Barroso;* con dos textos: *El conde Alarcos, El conde Arnaldos, El galán y la calavera, La mala suegra;* con un solo texto: *El duque de Alba, La condesita, La muerte ocultada, Los peregrinos, El quintado, Teresa y Francisco.*

Rico ni a Cuba; *Blancaflor y Filomena* no se ha hallado en México ni en Estados Unidos, pero sí en Centroamérica; *La muerte de Elena*, difundida en Uruguay, no se ha recogido en Argentina, etc.

Sin embargo, es lógico pensar que hay zonas donde la interinfluencia es más fuerte. Para tratar de delimitarlas me he basado en variantes muy notables, que creo de origen americano, de algunos romances muy difundidos. La única zona clara es la constituida por Estados Unidos, México, Guatemala, Nicaragua y Costa Rica, con influencia menor y ocasional en países como Venezuela y Colombia, y República Dominicana y Cuba.

Variantes

El romancero americano, como el de otras tradiciones, presenta una serie de variantes de tipo léxico, formal, estructural y temático que se inscriben dentro de la fenomenología del género. Por muy peculiares que éstas sean, representan plasmaciones de la forma de vida del romancero y son equivalentes a otras realizaciones hechas en otros ámbitos y tiempos.

Sin embargo, no hay duda de que algunas de estas variantes son exclusivas de América o están mucho más difundidas en el continente que en otros lugares. Así pues, tanto ciertas recreaciones como la difusión de ciertos motivos caracterizan a la tradición americana y la distinguen de otras tradiciones hispánicas, no menos originales, sino diferentes.

La variación más obviamente americana es la del léxico. Una buena cantidad de versiones incluye términos locales con los que se variaron los textos heredados. Aunque se pueden encontrar indigenismos como *nana* (niñera), *tatito* (papaito), *cholita* (muchachita), *pipita* (hermana), etc., lo que más abunda son las palabras y giros característicos de un país o de una región, por ejemplo, *chula* (guapa), *chaparrita* (bajita), *prieto* (moreno), *café* (marrón), *gachupines* (españoles), *corral* en vez de cuadra, expresiones como *muy luego* y formas como *máma* (mamá), *durmás*, *tenés*, *ponete*, *vestite*, etc.

También encontramos, aunque parcamente, la flora y la fauna locales, *flor de lima, platanar, flor de araguaney, turpial* (pájaro) *pinacate* (insecto). Abundan los topónimos locales, o bien de países vecinos: La Habana, la ciudad de Morelia, el estado de Durango, Jutiapa, Panamá, la calle de Santa Fe, el palacio del virrey, y varias menciones de acontecimientos históricos, que se localizan generalmente en el romance de *Las señas del esposo:* «guerra del Paraguay», «la batalla de Conquenes», «las guerras de Bolivia», «la guerra del 12», etc.

Hay que hacer notar que junto a todas estas variantes se presenta en forma mayoritaria el léxico heredado, tanto debido a que dicho léxico coincide con el local, tanto debido a la fuerza de conservación, tan notable en los textos orales.

Es bastante común la reelaboración del comienzo de un romance. No he encontrado antecedente español para el principio, bastante difundido, de *Bernal Francés:* «Ábreme la puerta, Elena, sin ninguna desconfianza» que se halla en Venezuela, Colombia, México y Estados Unidos. *Las señas del esposo* adquiere en alguna versiones de Estados Unidos, México, Centroamérica, la República Dominicana, Cuba, Colombia y Chile, unos versos que al parecer provienen de una canción: «Yo soy la recién casada que nadie me gozará / me abandonó mi marido por amar la libertad»; de este cruce se hablará más adelante. En Argentina, Colombia y Costa Rica es común la modificación del comienzo de *El marinero*,

emanada de un cruce con un romance religioso: «Entre San Juan y San Pedro hicieron un barco nuevo». Las versiones de *La adultera (Blancaniña)* de Nicaragua y Nuevo México, así como algunas mexicanas, comienzan con el relato puesto en boca del protagonista masculino : «Andándome yo paseando por las orillas del mar/ me encontré a una chaparrita que me invitó a pasear». Un comienzo sumamente difundido en América es «Hilitos, hilitos de oro», variante de las «hebritas de oro» canarias y segovianas; incluso esta reelaboración mínima da un carácter peculiar a las versiones americanas por su extensión territorial: norte, centro, Caribe y parte de la zona sur.

El paseo de Delgadina, tan común en México, Estados Unidos y Centroamérica, se halla solamente en una versión andaluza y otra sefardí (ésta de origen no confirmado), por lo que quizás se trate de un reelaboración americana. De origen español es, en cambio, el episodio preliminar de algunas versiones de *Mambrú* que habla de su bautizo, su falta de padrinos y, a veces, de su ascenso a general y de su boda; se puede hallar en España (Santander y Extremadura) y está medianamente difundido en toda América.

Interesante es el romance de *La hermana cautiva* en su modalidad de cruce con *La infanta + El caballero burlado,* ya que algunas versiones venezolanas eliminan toda mención a la burla y hacen que la revelación del parentesco tenga lugar antes del viaje. De esta manera, el encuentro insólito de la niña y el caballero, con su clima mágico, se conjuga perfectamente con el encuentro, también insólito, de dos hermanos que no se reconocen. Al eliminar al *Caballero burlado*, el romance se redondea y la historia es más lógica y coherente. Esto ya está esbozado en algunas versiones canarias, pero cuaja en las venezolanas.

El duelo de marido y amante de *La adultera* está en versiones catalanas y canarias; en América está bastante difundida (Argentina, chile, Perú, Venezuela, Puerto Rico y República Dominicana) y responde a la necesidad moral de dar también un castigo al burlado. En cambio, dos versiones cubanas dan la nota cínica a este respecto cuando relatan que marido y mujer mueren, mientras que el otro «como tunante, en la cama se quedó», final jocoso e inesperãdo en un romance tan dramático; tambien algunas versiones mexicanas finalizan con un verso gracioso: «El amigo del caballo ni por la silla volvió». De otras variantes importantes de éste y otros romances muy difundidos hablaremos después.

Hay también en la tradición americana pequeños motivos originales como son la salvación del marinero en versiones venezolanas y cubanas, la inclusión de un copla jocosa en el entierro de *Don gato:* «Entre cuatro zopilotes y un ratón de sacristán» (México), que se «cuela» en versiones de romances tan dramáticos como *Alfonso XII* (México y Costa Rica) y *Carabí* (Costa Rica). Es común en América del sur (Argentina, Uruguay, Chile y Colombia) que el violador de Filomena muera, bien por su propia mano, bien como resultado de un accidente, seguramente enviado por el cielo para castigar su pecado. Algunas versiones de *Delgadina* de Colombia y Venezuela presentan un cruce con *Silvana* que contiene la presentación del personaje y la proposición de incesto (sólo en raras ocasiones el cruce es mayor); generalmente este comienzo casa perfectamente con el romance que lo acoge, constituyendo el episodio preliminar al encierro.

Hay también algunas variantes notables que sólo son propias de un país; así unos versos fantásticos referentes al unicornio encabezan algunas versiones venezolanas de *El conde Olinos* y, aunque no tienen nada que ver con la historia que se va a relatar, se conjugan

bien con los efectos maravillosos del canto descritos a continuación y con el clima mágico que tiene este romance. En la República Dominicana *La muerte de don Juan* ha quedado casi irreconocible al aplicarse a un niño anónimo que muere de mal de amores; del romance original se conserva la enfermedad y la consulta médica y se finaliza con el motivo tan común del entierro fuera de sagrado. *La monjita,* romance infantil de ambiente opresivo y tema trágico se ha reelaborado en Perú convirtiendolo en una canción alegre de monjas amables y niñas felices. En Colombia se ha variado el romance *La aparición* (o el de *Alfonso XII*) para aplicarlo a la muerte de la propia madre.

Es de anotar, en otro orden de cosas, que sólo un fragmento de una versión uruguaya de *Las señas del esposo* tiene rima en *éa* ; las casi 300 versiones de este romance corresponden a su modalidad de rima en *é* y muchas de ellas conservan la muerte en el juego de la versión de Ribera; una tercera parte de las versiones comienzan con la partida del caballero que, como ya observó Menéndez Pidal, es forma más antigua que la de la llegada.

Otra cosa digna de resaltarse, por ser un fenómeno netamente americano es la gran difusión que tiene la versión de *Santa Catalina*, de origen fracés y monacal, que en ciertos países como México, Chile, Colombia y Costa Rica ha reemplazado totalmente al romance español de tema semejante.

Me detendré ahora en algunos romances con variantes características de la tradición americana que por su gran difusión adquieren una singular importancia en el corpus.

El romance de *Delgadina* es uno de los más difundidos en el mundo hispánico. De América tengo en mis archivos 160 versiones completas y varias decenas fragmentarias. Un buen número de versiones de este romance (aproximadamente un 15 %) de Norte y Centroamérica presentan un reelaboración afortunada del primér episodio de la historia,. El romance se abre con el paseo de Delgadina:

> Delgadina se paseaba de la sala a la cocina
> con su vestido de seda que su cuerpo le ilumina.

o bien:

> Delgadina se paseaba en su sala muy cuadrada
> con su relicario de oro que en el pecho le brillaba[9].

que nos presenta a la muchacha exhibiendo inocentemente sus encantos; el lector que nos presenta está así preparado para comprender el efecto que este encanto causa en el padre incestuoso, y es mucho más efectivo que el comienzo común: «Un rey tenía tres hijas, todas tres como la plata» en donde no se destaca a Delgadina por su particular belleza, sino por el tópico de ser la menor. Además este comienzo americano por su dinamismo, el uso de la seda o el oro y la mención de la luz que envuelve a la muchacha, nos hace *ver* a la joven centelleando ante nuestros ojos.

La segunda recreación de importancia se refiere a la ocasión para la proposición de incesto. Las versiones comunes la sitúan en casa; el recreador americano imagina un pequeño episodio con varios motivos interesantes:

[9] *RTM*, p. 90 y 98.

-Levántate, Delgadina, ponte tu manto de seda
porque nos vamos a misa a la ciudad de Morelia.
Cuando salieron de misa su papá le platicaba:
-Delgadina, hija mía, te pretendo para dama.[10]

Esta ida a misa tiene dos funciones; la primera que la proposición del pecado se haga fuera del ámbito familiar (y esto es un tópico romancístico); la segunda recalcar la maldad del padre que atrae a su hija fuera de casa para proponerle incesto y que lo hace inmediatamente después de haber oído misa, lo que hace mayor su pecado. También este nuevo motivo introduce desde el principio el elemento religioso, básico en la historia, ya que es el cielo el que va a mandar la muerte a Delgadina para conservar su pureza. Con este comienzo original, que puede abarcar hasta 8 versos, el romance gana movilidad, lógica y atractivo.

La dama y el pastor nos presenta a una dama bastante desenfadada a quien deja malparada la rigidez moral del pastor que se niega a dejarse seducir. Quizás en su origen el romance haya tenido como tema el resaltar lo zafio del campesino al negarse a los deleites mundanos (y esta veta se conserva en el cogollo chileno que dice:«La señorita fulana / no se fíe del pastor/porque criados en el campo/no saben lo que es el amor»). A los ojos modernos, el pastor parece encarnar la pureza y la mujer la tentación, por lo que para muchos la dama es una descocada. Pero otros han advertido el papel desairado de la mujer y han tratado de paliarlo. Son las versiones mexicanas y chicanas (que, según creo, exportaron el motivo a sendas versiones de Cuba y Chile y a dos leonesas) las que han elaborado la reivindicación de la dama, al prolongar el diálogo con las disculpas del pastor:

Zagala, cuando me hablaste, tus palabras no entendí;
perdóname, gran señora, si yo en algo te ofendí.

que en la mayoría de las versiones vienen seguidas por la respuesta de ella despreciándolo a él:

Cuando quise, no quisiste, y ahora que quieres, no quiero;
lloña tú tu soledad, que yo la lloré primero.

La reivindicación es completa cuando el pastor compara su pérdida a la de una joya:

Haré de cuenta que tuve una sortijita de oro
y se me cayó en el mar y yo la perdí del todo.

Algunas versiones insisten sobre el arrepentimiento del pastor haciendo que éste ofrezca sus posesiones, como la dama ofreció las suyas:

Te pago mi ganadito con mis perros y pastores
tan sólo porque me digas que me arrime a tus amores.

[10] *Ibid.*, p. 90.

ofrecimientos que la dama se da el lujo de rechazar, como rechazaron los suyos:

> No quiero tu ganadito ni tus perros ni pastores
> ni quiero que te me arrimes ya por mis alrededores.[11]

La segunda y tercera ampliaciones están hechas a base de coplas populares y las dos últimas con motivos existentes en el romance.

De las 55 versiones del romance, 17 (o sea, un 30%) amplían el final para que la dama recupere la dignidad perdida.

El romance de *La adultera* sufre una transformación al terminar algunas de sus versiones con las disculpas de ella. Esto es quizás fortuito debido a un olvido de los informantes, aunque es extraño que no se recuerde el castigo a la mujer adúltera; incluso si los versos no acudieran a la memoria, siempre se puede echar mano de los muchos tópicos existentes. Yo creo que estamos aquí ante textos voluntariamente truncos para convertir la historia moralizante (la pecadora es descubierta y recibe el castigo adecuado) en una ejemplarizante: la mujer es malvada y logra ocultar su falta, burlando así al marido; con ello la historia se inscribe ahora dentro de la gran veta medieval de las malas mañas de las mujeres, veta a la que todavía se recurre en algunos romances vulgares.

Refuerza esta teoría el que unas pocas versiones del romancero de México y Nuevo México expliciten esa burla al marido, añadiendo unos versos, ya con un diálogo entre suegro y yerno en México:

> -Buenas tardes, señor suegro, ¿Qué usted me mandó traer?
> -¡Dios te haga un santo, yerno, sería plan de tu mujer!

ya con uno entre mujer y marido (Nuevo México):

> -¿Quién es ese caballero que de mi patio salió?
> -No te asustes, bien de mi alma. que es mi hermana la mayor
> que fue a avisarle a mis padres que su hermano se enceló.
> -¡Válgame Dios de los cielos! Ora si, qué haré yo.
> -No te asustes, bien de mi alma, tu abogada seré yo;
> anda, conforma a mis padres, satisfecha quedo yo.

y se explicita más la burla al marido al concluir el narrador:

> En un buque de la mar una joven se embarcó,
> fue a platicarle al sujeto lo bien que se disculpó.[12]

---

[11] Ejemplos tomados de las pp. 103 a 109 del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, SMP y Gredos, t. XI, Madrid, 1977-78.

[12] Respectivamente en: *RTM*, p.57, A. M. Espinosa, *Romancero de Nuevo México*, CSIC, Madrid, 1953. 64-65, e *ib.*

Así pues, podemos decir que en una parte de la tradición americana -pequeña, es cierto- el romance de *La adúltera* ha vuelto a sus orígenes de burla al marido crédulo, aunque con un toque ejemplarizante ausente en los textos franceses.

Ya he hablado en otra ocasión (en el Segundo Coloquio Internacional sobre Romancero) de la trasformación del romance *Las señas del esposo*, que del tema de exaltación de la fidelidad de la esposa pasa al de la mujer coqueta y, en varios textos, al de la mujer casi liviana, pero creo que no está de más repetir lo dicho, enmarcándolo esta vez dentro de las recreaciones propias de América. El tema de «la viuda alegre» está presente en versiones de varios países: Estados Unidos, México, Guatemala, Nicaragua, Costa Rica y República Dominicana, con un total de 57 versiones (1/5 parte del total).

En algunas versiones, cuando la mujer se entera de la muerte del marido exclama alegremente:

Ya en mi marido no pienso, ya no se me da cuidado,
ya me miro en el espejo ¡Qué linda viuda he quedado!

o bien:

Con mi tápalo amarillo y mi saco colorado
yo me vide en el espejo ¡Qué buena viuda he quedado!

En otras versiones sus intenciones son más obvias:

Ya me voy para la plaza, voy a comprar mis verduras
para que la gente diga: «¡Qué joven quedó la viuda!»
para que los hombres digan: «A mí me gusta la viuda».

Al tema de la coquetería se une muchas veces el de la aceptación de un nuevo matrimonio. Algunas versiones conservan restos del tema original al decir la viuda:

Tres años yo lo he esperado y otros tres esperaré,
si a los seis años no viene con otro me casaré.

Pero, aunque persista el motivo de la espera (y esto es muy común), los versos de autoalabanza que le siguen anulan la figura de la mujer fiel, y esto se recalca en ciertas versiones:

La viuda se vistió de luto con su tápalo francés
y al mirarse en el espejo: «Creo que la pego otra vez».

Yo a mi marido lo espero, lo espero y lo esperaré
y si no viene *mañana*, yo me caso con usted.[13]

[13] Respectivamente en *RTM*, p. 190, *ib.*, p. 28. E. Garrido, *Versiones dominicanas de romances españoles*, Pol Hnos., Sto. Domingo, 1946, *RTM*, p. 29 *ib.*, p. 33 y E. Mejía S., *Romances y corridos nicaragüenses*, Impr. Universitaria, México, 1946, p. 38.

Todas estas recreaciones, que implican un cambio de visión del personaje femenino, y por tanto del tema del romance, están condicionadas por una variante, producto de la oralidad: el romance pierde en muchas ocasiones el final que contiene la autoidentificación del marido, de lo que resulta que éste ha muerto realmente y quien da la noticia a la mujer es un simple informante. Esta variante del tema no es, desde luego, exclusiva de América, pero sí podemos anotar que está sumamente difundida en el continente: 119 versiones de las 291, o sea, más del 40%, y abarca 14 de los 17 países. Por su difusión, esta variante tiene calidad de característica distintiva.

Un romance con variaciones significativas es el de *Bernal Francés*, que en muchas versiones de Estados Unidos, México y parte de Centroamérica (28 versiones de un total de 68, es decir un 40%) presenta un episodio inicial que relata las sospechas del marido, su duelo con el amante, al que mata y su llegada a su casa haciéndose pasar por éste, para confirmar la traición de su mujer[14]. Con ello se anula la estructura peculiar de sorpresa final, que es uno de los atractivos de este romance y se convierte un texto con comienzo *in medias res* en un romance-cuento. Esta reelaboración es, al parecer, originaria de América, ya que no tiene, que yo sepa, antecedente español.

La extensión del episodio preliminar, que generalmente abarca entre 4 y 8 versos (hay versiones en las que no aparece el duelo) y varios cruces con romances vulgares que relatan las súplicas de ella invocando a sus hijos y la entrega de éstos a la criada, producen un efecto formal de importancia. Dado que la recreación está hecha a la manera del corrido, es decir en cuartetas octosilábicas con su propia rima, que los cruces se incorporan con su rima original y que se conserva en estas versiones la recreación inicial de aquellas que comienzan «Abreme la puerta Elena sin ninguna desconfiaza», de las que hablamos antes, de rima *áa*, los textos presentan una variedad de rimas entre las cuales la original no es, generalmente, la más abundante; se pierde así la monorrimia genérica. También muchas veces, debido a estas recreaciones y cruces, algunos textos pueden dividirse en unidades de sentido de 32 sílabas, con lo que se pierde asimismo la unidad mínima romancística del verso largo. Tanto la pérdida de la monorrimia como el cuartetismo se dan en otros romances, pero nunca tan extensamente como en éste. *Bernal Francés* ha cristalizado la tendencia en la tradición americana (y parte de la española) de tener a la cuarteta octosilábica como unidad mínima (y aquí encontramos una clara influencia de la canción lírica) y también ha llevado a cabo, por su rima varia, la conversión de la forma romance en la forma corrido, que es la común para la canción narrativa de los países donde se canta esta peculiar variante de *Bernal Francés*.

A esta altura de mi exposición, quisiera hacer notar que las variantes significativas de los romances que acabo de ver más extensamente proceden en su mayoría de versiones recogidas en la zona norte del continente, que se han extendido con diferente intensidad a la zona centro. Sin poderlo asegurar, creo que podemos considerar a México como la zona

[14] Ver, por ejemplo, las versiones incluidas en el *RTM*, pp.65-80 y 197-200.

renovadora que exporta sus creaciones a ambos lados de sus fronteras[15]. Salvo en algunos casos[16], las creaciones o recreaciones originarias de los países de la zona del Caribe o de Sudamérica, además de no ser tan relevantes en lo que respecta a la historia relatada, no suelen traspasar su ámbito local, o lo hacen más limitadamente.

Veré ahora dos ejemplos de romances con variantes de un cierto relieve, cuya importancia no está tanto en estas variantes (muchas de ellas con antecedente español) sino en su difusión territorial.

El romance de *La aparición* tiene una distribución original que no tiene ningún otro romance. De sus 35 versiones, 16 se localizan en la zona norte (México 3, Estados Unidos 13) y 19 en la zona sureste (Argentina 15, Uruguay 4). Ello se debe muy probablemente a que en los otros países la versión de *Alfonso XII* ha absorbido las versiones existentes de *La aparición*.

Ahora bien, tampoco muchas de estas versiones de *La aparición* están exentas de cruces con *Alfonso XII*, ya que 18 de ellas tienen el motivo de la flor («Ya murió la flor de mayo, ya murió la flor de abril») que parece ser propia del romance moderno. Asimismo, 12 de las versiones tienen la mención de Madrid, 4 la de los faroles de luto y 4 la de los zapatos regalados por el esposo; estos tres últimos motivos son, a no dudarlo, de *Alfonso XII*. Lo que distingue estas versiones cruzadas con las del romance moderno es que el protagonista es un simple caballero y no hay menciones de realeza ni en personjes ni en lugares (tan sólo aparecen a veces los duques, que ya se mencionan en la versión del XVII). De lo anterior se desprende que un cierto número de versiones de la *La aparición* ha tomado motivos de *Alfonso XII*, pero ello no convierte un romance en otro. A la conservación de *La aparición* como tal ha contribuido sin duda en muchos casos la tendencia al rechazo de los textos históricos y desde luego el carácter personal del relato que, puesto en primera persona («una sombra negra *vi* ») expresa una experiencia del protagonista.

Algunos otros detalles se deben resaltar. El más importante es que en la tradición americana hay varias versiones (3 argentinas, 1 uruguaya y 8 de Nuevo México) en que el informante, que da la noticia de la muerte y describe el entierro, es una sombra (no la de la esposa, que aparecerá después), lo que da al romance un clima sobrenatural desde el primcipio. También hay que anotar que ninguna de estas vesiones tiene el cruce con *El quintado*, tan común en la tradición española.

El romance de *El conde Olinos*, difundido en 8 países, y que alcanaza las 59 versiones, tiene la característica de que no se encuentra en la zona norte de América (sólo México tiene una versión totalmente libresca). Como en la tradición española, también en la americana se ha remoldeado el romance de diferentes maneras. Hay, lo que podríamos llamar, dos tipos de versiones: aquellas que siguen la historia original, con las transforma-

---

[15] Es debido a ello que muchas de las observaciones anteriores ya las había hecho a propósito de la tradición mexicana en varios artículos y en la segunda parte de mi libro *Estudio y notas sobre el romancero*, El Colegio de México, México, 1986.

[16] Como los ya citados *La muerte de don Juan, La infantina+ La hermana cautiva* y *La adúltera*.

ciones finales[17], que representan la mayoría (4/59) y las que terminan con la muerte, anunciada o efectiva, de los amantes[18].

El trabajo sobre los materiales es muy diverso, pero de poca importancia para la historia en sí. El protagonista asume diversos nombres y frecuentemente el título se une con el nombre (Condolirio, Condenillo, etc., variantes todas de tipo fónico). Las protagonistas siguen siendo en muchos países la reina y la princesa, pero en otros son simplemente madre e hija; en una versión venezolana son la sirena y la sirenita, lo que da al texto un sabor particular en consonancia con el tono del romance.

El entierro de los amantes no siempre está presente y varias versiones hacen que sea la hija la que mencione los lugares del futuro sepelio. Tres versiones argentinas recrean el motivo del entierro de manera original: «A ella en andas de plata (o de oro) y a él en andas de cristal», variante que ya recogió Bayo a principios de siglo y que sigue vigente en versiones recogidas en los años 70.

Las transformaciones más comunes: árboles, pájaros y cosas sacras, se manejan con mucha libertad y en toda clase de combinaciones. En algunas versiones venezolanas de los amantes sale «sangre dulce (o limpia) y sangre real» y después se menciona a las aves, que parece, aunque no está explicito, que salen de la sangre misma, recreación muy acertada poeticamente. El motivo de las aves se infiltra en aquellas versiones del segundo tipo, es decir, sin transformaciones, cuando la princesa dispone los entierros: «En mi pecho una paloma, en su pecho un gavilán», lo que indica la fuerza poética de este motivo. Hay que mencionar también una curiosa recreación argentina en la cual la muerte no es causada por la crueldad de la madre, sino que los amantes mueren «del gozo de haberse visto», nota romática inesperada.

Un rasgo distintivo de las versiones de *El conde olinos* es el alto número de textos que presentan contaminaciones librescas, bien de la de Martínez Torner, bien de *Flor nueva*, pero hay que resaltar que sólo en pocos casos no hay recreaciones o una importante mezcla con versiones orales; ello hace que estos textos no se distingan de los demás a primera vista.

Para finalizar este rápido panorama de las variantes americanas de los romances españoles hay que anotar que muchos textos incluyen una despedida del cantante. Esta despedida puede ser simple:

> y aquí se acaban los versos
> del conde Lirio del mar.
> (Venezuela)

> Aquí terminan los versos
> al pie de la yerbabuena
> de dos hermanas queridas
> Blancaflor y Filomena
> (Chile)

---

[17] Todas las argentinas, cubanas y dominicanas, 17 venezolanas, 9 colombianas, 2 de Puerto Rico y una de Guatemala.

[18] 8 venezolanas, 4 de Puerto Rico, 2 colombianas y 1 de Guatemala.

o bien contiene una conclusión moralizante:

Ya terminé de cantar
los versos de doña Elena
que por mancillar su honor
sufrió tan terrible pena.
(México)

moralización que muchas veces toma la forma de una advertencia, generalmente para las mujeres;

Pongan cuidado, muchachas,
esas que se están casando,
cuidado con resbalones,
miren lo que está pasando.
(Nicaragua)

y algunas veces a los hombres:

Amigos y camaradas
todos los que están presentes,
no quieran mujer casada
estando el marido ausente.
(Argentina)

Mucho menos frecuente es la introducción del cantor, que sólo se da en algunas versiones de *Bernal Francés:*

Miren lo que le pasó
a la señorita Elena,
quiso escribir en latín
teniendo su letra buena.
(México)[19]

Con estas intervenciones del cantor, los textos adquieren un tono más cercano al de los romances vulgares y al de los corridos; también traducen el ámbito comunal en el que se siguen cantando algunos romances.

Conservación

Es claro que cuando se estudia una tradición se busca resaltar aquello que pueda darle una fisonomía particular. Es lo que he tratado de hacer en las páginas anteriores, pero hay que aclarar que, de manera general, se han conservado motivos, estructuras y versos de los

[19] Respectivamente: J. Pardo, «Viejos romances españoles en la tradición popular venezolana» *Archivos Venezolanos de Folklore*, 4 (1955-56), 1-37, Barros y M. Danneman, *El romancero chileno,* Univ. de Chile, Santiago, 1970, p. 62, *RTM* p. 78, E. Mejía S., ob. cit.,p. 42, J. A. Carrizo, *Cancionero popular de Tucumán*, p. 359 y *RTM*, p. 65.

textos que llegaron al continente. Hay versiones que no se diferencian en nada del uno y otro lado del Atlántico, y otras cuyas mínimas diferencias no tienen revelancia alguna. Incluso en aquellos romances más transformados se siguen conservando partes más o menos extensas de los textos heredados. Las versiones con variantes tipícamente americanas alcanzan un número que no rebasa, cuando mucho, la tercera parte del total y una difusión territorial que, salvo en raros casos, abarca menos de la mitad de los países del continente.

En conclusión, podemos decir que si bien la renovación de las versiones americanas es notable en muchos aspectos, también lo es su conservación, y, así, la tradición americana sigue la pauta común de otras tradiciones manteniendo el juego entre ambas fuerzas, que es la esencia de la poesía tradicional.

Bibliografía suplementaria no citada en las notas[20]

-P. Almoina, *Diez romances hispánicos en la tradición oral venezolana*, Univ. Central, Caracas, s.a. (1975).

-M. Alvar, *Romancero viejo y tradicional*, Porrúa, México, 1971.

-C.T. Alzola, *Folklore del niño cubano*, Univ. Ctral. de las Villas, Sta. Clara, 1961

-Archivos del Seminario Menéndez Pidal, Madrid.

-J. de D. Arias, «El romance en la tradición santandereana», *Bolivar*, 16 (1953), pp. 137-165.

-A. Mª Arissó, *Folklore sagüero*, Instituto de Sagüa la Grande, ed. Gerrero, La Habana, 1940.

- S. G. Armistead, «Romances tradicionales entre los hispanohablantes del estado de Luisiana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 27 (1978), 39-56 e *ib*., 32 (1983), , 41-54.

- M. Baeza, *Cantares de Chile* , ed. Pacífico, Santiago, 1956.

- C. Bayo, *Romancerillo del Plata*, V. Suárez, Madrid, 1913.

- M. J. Canino S., *El cantar folklórico de Puerto Rico*, Univ. de Puerto Rico, San Juan, 1974.

- P. Carvalho-Neto, *Antología del folklore ecuatoriano*, Ed. Universitaria, Quito, 1964.

- F. J. Cavada, *Chiloe y los chilotes*, Impr. Univers. Santiago de Chile, 1914.

- J. Mª Chacón, «Romances tradicionales», *Ensayos de literatura cubana*, Calleja, Madrid, 1922, pp. 83-186.

- M. Deliz, *Renadío del cantar folklórico de Puerto Rico*, 2ª ed. Madrid, 1952.

- F.T.Dugherty, «Romances tradicionales de Santander (Colombia), *Tesaurus*, 32 (1977), 242-272.

- J. Draghi L., *Cancionero popular cuyano*, Mendoza, 1938

- L.Dubuc, *Romería por el folklore boconés*, Univ. de los Andes, Mérida, 1966.

- P. Henríquez U., «Romances en América», *Cuba contemporánea*, 1913, pp.349-362.

- C.A. Lara F., «La décima y la copla en la poesía popular de Guatemala», *Folklore Americano* , 28 (1979), 85-111.

[20] Esta bibliografía comprende tan sólo algunos títulos para orientación de los lectores.Para mayor información sobre el romancero americano consultar la *Bibliografía* citada en la nota 6.

- R. Laval, *Contribución al folklore de Carahué (Chile)*, V. Súarez, Madrid, 1916.
- F. Monroy P., «Cuentos y romances tradicionales en Cazorla», *Archivos Venezolanos de folklore*, 1 (1952), 360-380.
- J. Moya, *Romancero*, Univ. de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941. 2 ts.
- C. Navarrete, «El romance tradicional y el corrido en Guatemala», *Universidad de San Carlos*, 59 (1963), 181-154.
- F. de Nolasco, *Poesía Folklórica en Santo Domingo*, El diario, Santiago, Rep. Dominicana, s.a.(1945).
- F. de Nolasco, *poesia folklorica en Santo Domingo*, El diario, Santiago, Rep. Dominicana, s.a.(1945).
- R. Olivares F. «Documentación folklórica. Romances coloniales recogidos en Venezuela», *Revista del Instituto Pedagógico Nacional*. 1 (1944).
- L. F. Rivera y J. Aretz, *Folklorae tachirense, Caracas*, Caracas, 1961. 2 ts.
- *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, SMP y Gredos, 12 ts. Madrid, 1957-1985.
-D. P. de Zárate, *Nanas, rimas y juegos infantiles que se practican en Panamá, 1957.*

COMUNICACIONES

Estilo épico en el romancero oral moderno: «El Cid pide parias al rey moro» en la tradición canaria

Maximiano Trapero

1. «Por el Val de las Estacas» y los romances del Cid derivados de la antigua Gesta.

Los romances sobre la figura y hechos del Cid constituyen el ciclo de los de tema histórico más nutrido de toda la historia del romancero español. Baste decir que el *Romancero del Cid* de Juan de Escobar (Lisboa, 1605), la más famosa colección de romances cidianos, con 102 romances, fue el título más reeditado de todo el Siglo de Oro y «uno de los pocos que, por el profundo arraigo de su tema, pudo defenderse intacto contra los cambios avasalladores de los gustos poéticos de las primeras décadas del siglo XVIII»[1].

Pero, como todo el mundo sabe, no todos los romances del Cid derivan del antiguo Cantar de Gesta, ni siquiera de las Refundiciones que sobre las gestas del héroe se hicieron en los siglos XIII y XIV. Y menos aún son los que lograron cierta popularidad. «Tres episodios del *Mio Cid* -dice Menéndez Pidal-, de muy distinto tipo y estilo, pasaron al romancero hoy conservado. Otros debieron de pasar, pero sólo han llegado a nosotros estos tres indudables, que nos indican la impresión poética más persistente que el pueblo español guardó del famoso poema»[2]. El primero es el que empieza «Tres cortes armara el rey» (*Prim.* 59), sobre las Cortes de Toledo, en que el Cid obtiene justicia contra sus yernos los Infantes de Carrión; el segundo es la primitiva versión de *La Jura de Santa Gadea*, que encerraba unos versos sobre el abandono de los palacios de Vivar por parte del Cid camino del destierro; y el tercero el que empieza «Helo, helo por dó viene», sobre la persecución del Cid al rey Búcar de Valencia, que es el más persistente en la tradición oral moderna[3]. Los demás romances del Cid o tienen un origen novelesco-legendario, o son creación erudita y artifi-

[1] A. Rodríguez-Moñino, ed. de *Historia y Romancero del Cid* de J. Escobar, Madrid, Castalia, 1973, p. 34.
[2] R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 2ª ed., p. 222.
[3] *Idid.*, pp. 222-229.

ciosa del XVI y del XVII, fundamentalmente, o simplemente, siendo orales, se olvidaron en la tradición.

Origen «de libre fantasía» dice Menéndez Pidal que tiene el romance *Por el Val de las Estacas*, y añade que «no debe referirse a la mocedad del Cid, como Durán, Wolf y Milá pensaron, sino al tiempo en que el héroe va a cobrar las parias de Sevilla»[4]. En la calificación del episodio narrado en el romance como novelesco-legendario y de libre invención, Menéndez Pidal sigue los mismos criterios de sus ilustres maestros: Milá y Fontanals lo juzga como «una exposición ingeniosa» de algunos rasgos biográficos del Cid[5], y Menéndez Pelayo habla de él como de un texto de «libre inspiración»[6]. En todo caso, romance viejo pues ya aparece publicado en la *Segunda Parte de la Silva* de 1550 y en un pliego y varios manuscritos de la segunda mitad del XVI[7]. Romance que -dice Durán- «pertenece a la clase de romances viejos, y es de los pocos que se han conservado sin mucha alteración»[8].

Pues entonces ¿de dónde deriva? «¿Quién sabe -acaba Menéndez Pidal- si derivará de una gesta no prosificada en las Crónicas»[9]. Por su parte, Jesús Antonio Cid, en un excelente estudio del romance, llega a la conclusión de que «no es en absoluto imposible que *El Cid pide parias al moro*[10] derive en última instancia del mismo ciclo épico que el Cantar de gesta conservado en el códice de Per Abat»[11], y que el cobro de las parias fuese precisamente la «causa indirecta de la caída en desgracia del Cid y de su destierro»[12].

Extraña que Menéndez Pidal dedicase tan poca atención a este romance y se limitase solo y muy brevemente a resaltar su problemático origen. Porque, si bien la historia narrada en el romance puede ser de «libre fantasía», sin antecedentes ni en el viejo *Cantar* ni en las Crónicas que prosificaron la vida y hazañas del héroe, el motivo que da lugar a esa fábula romancística sí que tiene constatación histórica en la biografía del Cid e importancia singularísima, por lo debatido, en la crítica filológica del *Cantar*. Se trata justamente de la hoja primera que falta del códice y en cuyos supuestos 50 primeros versos debía relatarse la causa del destierro. El propio Menéndez Pidal, basándose en el relato de la *Crónica de Veinte Reyes*, que es quien mejor conserva la historia del Cid, tal como presenta el poema, recompone el argumento de los versos perdidos de la forma siguiente:

> «*Cantar primero: El destierro.* Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid, es enviado por su rey Alfonso a cobrar las parias que los moros de Andalucía pagaban a Castilla. Al hacer esta recaudación de tributos, el Cid tiene un encuentro con el conde castellano García Ordóñez, a la sazón

[4] *Ibid.*, p. 238.

[5] Milá y Fontanals, *De la poesía heroico-popular castellana*, ed. de M. Riquer y J. Molas, Barcelona, 1959, p. 357.

[6] Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, VI, Santander, 1945, p. 311.

[7] Sobre los romances "viejos" del Cid., cf. ahora: G. Di Stefano, "Siluetas cidianas en los romances viejos", en Philología *Hispaniensia (in honorem Manuel Alvar)*, III, Madrid, Gredos, 1986, pp. 553-562.

[8] A. Durán, *Romancero General*, I, Madrid, BAE, X, 1945, p. 491.

[9] R. Menéndez Pidal, *Rom. Hisp.*, I, p. 238.

[10] Título moderno que se da al antiguo romance *Por el Val de las Estacas*.

[11] J.A. Cid., "Semiótica y diacronía" del "discurso" en el Romancero tradicional: "Belardos y Valdovinos", "El Cid pide parias al moro", en RDTP, XXXVIII, Madrid, 1982 (pp. 57-92), p. 90.

[12] *Ibid.*, p. 90.

establecido entre los moros, y le prende afrentosamente en el castillo de Cabra. Cuando el Cid vuelve a Castilla es acusado por envidiosos cortesanos de haber guardado para sí grandes riquezas de las parias, y el rey le destierra. Alvar Fáñez, con otros parientes y vasallos del héroe, se van con él al destierro. (Este relato corresponde a la parte perdida del códice)»[13].

Y después de Menéndez Pidal, aunque resaltando lo dudoso que es, todos han aceptado la interpretación del maestro[14]. La postura de Colin Smith, siendo uno de los que mantienen posturas más críticas a los criterios de Menéndez Pidal, resume ejemplarmente la cuestión: «Al manuscrito le falta una o varias hojas en el comienzo. Esta parte debía relatar cómo ocurrió el Cid en la desgracia del rey y por qué fue desterrado, señalando una de tres razones posibles: [la Jura de Santa Gadea, la incursión que el Cid organizó contra el reino moro de Toledo o la expedición a Sevilla para cobrar las parias al rey Motámid]. Lo mejor es aceptar la opinión de Menéndez Pidal, según el cual el poema comenzaba describiendo la expedición del Cid a Sevilla: . .»[15].

Para el romancero, y para la tradición literario-legendaria, la causa más persistente del destierro del Cid fue la Jura de Santa Gadea. Pero para la historia, y para el viejo *Cantar*, la causa fue otra: la envidia y la enemistad de los caballeros y nobles de la corte. Los «enemigos malos» (v. 9) y los «malos mestureros» (v. 267) de que habla el *Cantar*, influyeron eficazmente para disponer al rey contra el Cid.

¿Por qué motivos? Entre otros, le acusaron de haberse reservado para sí las principales riquezas de las parias y los regalos que el rey de Sevilla le había entregado, en recompensa por la ayuda recibida al librarle de los ataques del rey de Granada y de los ricos hombres cristianos (vv. 109-114). El episodio ocurrió hacia finales de 1079[16], cuando ya el Cid había dejado de ser mozo, como suponían Durán, Wolf y Milá, pues ya había cumplido los 36 años.

Lo que sí parece ser absolutamente novelesca, «de libre fantasía», es la fábula del romance. Las Crónicas lo que dicen es que el Cid ofreció al rey de Sevilla favores y ayuda militar decisiva y recibió de él a cambio regalos cuantiosos. Envió el rey Alfonso al Cid por las parias que cada año había de pagar el rey de Sevilla, Motámid, a cambio de que el rey cristiano no atacase las fronteras sevillanas y fuera su aliado contra enemigos exteriores. Durante varios días vivió Rodrigo como huésped muy agasajado del rey Motámid. Pero las fronteras del sevillano se vieron amenazadas por su enemigo Abdállah Modáffar, rey de Granada. Este, ayudado por algunos caballeros cristianos de los reinos de Murcia, Aragón y Navarra, entre ellos por el conde García Ordóñez de Nájera, y poseedores de un gran ejército, ataca los territorios de Motámid. El Cid creyó su deber proteger al tributario de su rey Alfonso y con una pequeña hueste se enfrentó al ejército del rey de Granada en las cercanías de Cabra. Estos sufrieron las mayores pérdidas y, al final, tanto moros como

[13] *Poema del Mío Cid*, ed. de R. Menéndez Pidal, Madrid, Clásicos Castellanos, 1971, p. 9.

[14] Sirvan de ejemplo las versiones del *Mío Cid* de Pedro Salinas (Revista de Occidente, Madrid, 1969, 5ª ed. pp. 15-17), Ian Michael (Clásicos Castalia, Madrid, 1976, pp. 75-76) o Colin Smith (Cátedra, Madrid, 1977, 3ª ed., pp. 137-138).

[15] C. Smith, *Ibid.*, p. 137.

[16] Cf. R. Menéndez Pidal, *El Cid Campeador*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1973, 7ª ed., p. 61.

cristianos, deshechos, huyeron, quedando muchos prisioneros del Cid, entre ellos el conde García Ordóñez, a quien el Cid prendió afrentosamente por la barba. Volvió el Cid victorioso a Sevilla y recibió del rey Motámid el tributo, con otros muchos regalos, y emprendió muy honrado su vuelta a Castilla. De lo que acusaron al Cid en la Corte sus «malos enemigos» es de haber retenido para sí lo mejor de las parias y de haber obrado en Sevilla con abuso de autoridad y usurpación de funciones y prerrogativas regias, en el caso que hizo de los muchos prisioneros de la batalla de Cabra.

Pero de todo eso nada dice el romance. Sólo que la misión del viaje del Cid era cobrar las parias. Y bien distinta relación entre el Cid y el rey moro nos va a ofrecer el romance de la que tuvieron en la historia.

Así pues, no serían tres, sino cuatro, los romances que hubiesen llegado a la tradición oral moderna teniendo como origen el viejo *Cantar*. Porque *Por el Val de las Estacas* es romance que llegó y vive en la tradición oral de hoy mismo, aunque sea sólo en la memoria de los cantores de un pueblo muy apartado, en una isla atlántica de las Canarias.

2. Una tradición oral desconocida.

La tradicionalidad moderna de *Por el Val de las Estacas* había sido negada reiteradamente ante la falta de testimonios que evidenciaran lo contrario. Ya Durán lo advertía en 1828 en su *Romancero General*, en nota que continuaba al texto del romance: «No le hemos visto impreso, ni la tradición que conserva consta en otra parte»[17]. Y se vuelve a constatar 150 años después por parte de J. A. Cid: «El romance no ha sobrevivido en la tradición moderna, y sólo quedan de él muy escasos versos incrustados en otros temas del Romancero hispánico en fecha antigua»[18]. Esos versos náufragos de *El Cid pide parias al moro* de que habla J. A. Cid los ha resumido últimamente el *Catálogo General del Romancero*[19]. Son el primero o los dos primeros versos:

Por el Val de las Estacas va Rodrigo al mediodía:
relumbrando van sus armas como el sol de mediodía

o las variantes:

Por el Val de las Estacas va Rodrigo cierto día;
van relumbrando sus armas como el sol de mediodía
(relumbrando va su alma como el sol cuando nacía)

que aparecen contaminando 4 versiones de *La penitencia del rey Rodrigo* de Lugo[20] y 1

[17] A. Durán, *Rom. General*, I, p. 492.

[18] J.A. Cid., *Semiótica*. . ., p. 92.

[19] *Catálogo General del Romancero*, II, ed. por D. Catalán et al., Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1984, pp. 147-148.

[20] Vid. *Romancero Tradicional*, I, ed. por R. Menéndez Pidal, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1957, pp. 69-71.

versión de Valladolid[21] del mismo romance. Salvo esos versos[22] ninguna otra manifestación oral se había tenido del romance *El Cid pide parias al moro* desde el siglo XVI.

3. El romance en la tradición antigua

Sin embargo, la tradición antigua (y la erudición moderna) conoció y distinguió dos romances que empezaban con el mismo verso «Por el Val de las Estacas», pero de asunto distinto. Las dos colecciones clásicas de Durán[23] y Wolf y Hoffman[24] los recogen bien diferenciados con los números respectivos de Durán 1566 y 1573 y *Prim.* 31 y 32: el primero con el título *El Cid pide tributo al moro* y el segundo con el de *El Cid combate y mata al moro Abdalla, rey*. El primero, copiado por Durán de un Códice del siglo XVI (*Prim.* dice equivocadamente del siglo XIV) de la Biblioteca Nacional de Madrid, actualmente en paradero desconocido:

Por el val de las Estacas pasó el Cid a mediodía,
en su caballo Babieca: ¡oh qué bien que parecía!
El rey moro que lo supo a recibirle salía,
dijo:—Bien vengas, el Cid, buena sea tu venida,
que si quieres ganar sueldo, muy bueno te lo daría,
o si vienes por mujer, darte he una hermana mía.
—Que no quiero vuestro sueldo ni de nadie lo querría,
que ni vengo por mujer, que viva tengo la mía:
vengo a que pagues las parias que tú debes a Castilla.
—No te las daré yo, el buen Cid, Cid, yo no te las daría:
si mi padre las pagó, hizo lo que no debía.
—Si por bien no me las das, yo por mas las tomaría.
—No lo harás así, buen Cid que yo buena lanza había.
—En cuanto a eso, rey moro, creo que nada te debía,
que si buena lanza tienes, por buena tengo la mia:
mas da sus parias al rey, a ese buen rey de Castilla.
—Por ser vos su mensajero, de buen grado las daría[25].

El segundo, publicado por vez primera en la *Segunda Parte de la Silva* de 1550[26]:

---

[21] Vid. *Romances Tradicionales, II (Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid)*, ed. por Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y José Delfín Val, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1979, p. 140.

[22] Y los del exordio inicial "De las ganancias del Cid,/señores no hayáis codicia//que quanto gana en un año/todo lo pierde en un día", que según ha mostrado J. A. Cid pertenecían a la tradición más antigua del romance y que modernamente se han conservado en algunas versiones de *Belardos y Valdovinos*. Vid. J.A. Cid, *Semiótica*, pp. 79-81.

[23] A. Durán, *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 vols., cit.

[24] F. Wolf y C. Hofmann, *Primavera y flor de romances*, ed. de M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, VIII, Santander, 1945.

[25] Texto correspondiente a *Prim.* 31.

[26] *Segunda Parte de la Silva de varios Romances*, de Esteban Mágera, Zaragoza, 1550; reeditada por A. Rodríguez Moñino, Zaragoza, Castalia, 1970.

Por el val de las Estacas el buen Cid pasado había:
a la mano izquierda deja la villa de Constantina.
En su caballo Babieca, muy gruesa lanza traía:
va buscando al moro Abdalla, que enojado le tenía.
Travesando un antepecho, y por una cuesta arriba,
dábale el sol en las armas, ¡oh, cuán bien que parecía!
Vido ir al moro Abdalla por un llano que allí había,
armado de fuertes armas, muy ricas ropas traía.
Dábale voces el Cid; de esta manera decía:
—Espéresme, moro Abdalla, no muestres tú cobardía.—
A las voces que el Cid daba, el moro le respondía:
—Muchos tiempos ha, el Cid, que esperaba yo este día,
porque no hay hombre nacido de quien yo me escondería;
porque desde mi niñez siempre huí de cobardía,—
—Alabarte, moro Abdalla, poco te aprovecharía;
mas si eres cual tú hablas en esfuerzo y valentía,
a tiempo eres venido, que menester te sería.—
Estas palabras diciendo, contra el moro arremetía;
encontróle con la lanza, y en el suelo lo derriba;
cortárale la cabeza, sin le hacer cortesía[27].

Pero no son dos, sino seis, las versiones antiguas que conocemos de los dos romances, todas ellas de la segunda mitad del XVI[28]:

La primera pertenece a un cancionero manuscrito del siglo XVI, recopilado por el músico Juan de Peraza, «al parecer en Toledo entre 1570 y 1580»[29], y conservado hoy en una biblioteca alemana. Tiene 20 versos dieciseisílabos y es el único que conserva el exordio «De las ganancias del Cid».

La segunda se conserva en un manuscrito del siglo XVI en la Biblioteca Municipal de Elvas (Portugal)[30]. Tiene 22 versos y es el más largo de todos los antiguos.

La tercera es un texto glosado incluido en un pliego suelto, impreso en Granada entre 1566 y 1573, y conservado en la Biblioteca Universitaria de Cracovia[31].

La cuarta es el texto de la misma glosa anterior, copiado por A. Durán de un «Códice del siglo XVI» en la Biblioteca Nacional de Madrid y actualmente en paradero desconocido. Es el primero de los transcritos arriba y el reproducido en *Prim.* 31, con muy ligeras variantes respecto a la versión de Durán.

La quinta fue publicada en la *Segunda Parte de la Silva de varios romances* en Za-

---

[27] Texto correspondiente a *Prim.* 32.

[28] Vid. J.A. Cid, *Semiótica.* . ., pp. 76-84.

[29] Descubierta y dada a conocer por A. Rodríguez Moñino. El texto se publica por vez primera en J. A. Cid., *Semiótica.* . ., pp. 80-81.

[30] Editado por M. Joaquín, *O cancionero musical e poetico da Biblioteca Públia Hortensia*, Coimbra, Universidad, 1940, pp. 154-155.

[31] Edición moderna facsímil de M.C. García de Enterría, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, Madrid, 1975, pp. 60-63.

ragoza en 1550. Es el segundo de los transcritos arriba y el recogido en *Prim.* 32, con ligeras variantes en relación al de la *Silva* de Zaragoza.

La sexta es el mismo texto anterior, con algunas variantes de autor, publicado por Juan Timoneda en Valencia en 1573 en su *Rosas de Romances*[32].

Y además de estas 6 versiones, se conoce otra, vuelta «a lo amoroso» por Pedro de Padilla en 1583[33]. Pero de ésta no hablaremos.

De las 6 versiones antiguas, las 4 primeras corresponden al romance *El Cid pide parias al moro*, mientras que las 2 últimas al de *El Cid y el moro Audalla*. Sin embargo, las dos primeras versiones (la del Cancionero de Peraza y la de la Biblioteca de Elvas) contienen una serie de versos entrecruzados de ambos romances que hacen extraordinariamente compleja la historia particular de cada uno; mucho más cuando las otras dos versiones de *El Cid pide parias al moro* (la de Cracovia y la de Durán) son textos glosados en donde una mano erudita «interrumpió» la transmisión ordinaria y natural del romance. Todo ello proporciona una serie de variantes muy notables que, al decir de J. A. Cid, «dependen en gran medida de una manipulación consciente de los editores o copistas, y no de una transmisión oral libre»[34]. Se toman versos y motivos «ad libitum», es decir, versos que pasan de un romance a otro como si de un mismo tema romancístico se tratara. Así el v. 6 de *Prim.*32:

Dábale el sol en las armas ¡oh, cuán bien que parecía!

está en 4 versiones: en la de Peraza, en la de Elvas, en la *Silva* y en Timoneda (y además en la versión «a lo amoroso» de Pedro Padilla), a pesar de que dos de estas versiones son del romance *El Cid pide parias al moro*. Así también, el primer hemistiquio «Por el val de las Estacas» y el del segundo (o tercer) verso «en su caballo Babieca» que están en todas las versiones. Estas alternancias de motivos y versos estaban condicionadas, sin duda, por la igualdad de las dos primeras secuencias en los dos romances:

1) El Cid penetra arrogantemente en territorio enemigo
2) El Cid se encuentra con el rey moro

¿Cómo dos romances distintos con un mismo inicio no tan solo textual sino también secuencial? Eso es verdadera excepción tanto en el romancero antiguo como en el moderno. ¿Se deberán a un mismo episodio de la biografía real o legendaria del Cid? No encuentro opinión alguna al respecto entre los estudios del romancero. Identificado el primero de ellos como correspondiente al viaje que el Cid hace a Sevilla en 1079 para cobrar las parias del rey moro Motámid, falta por saber a qué episodio de la vida del Cid se refiere el romance del moro Audalla. En las breves notas añadidas a cada uno de los romances que Menéndez Pidal incorpora a su *Flor nueva* dice sólo lo siguiente respecto al de Audalla: «Su asunto no es conocido en las antiguas gestas. El lugar de la escena, expresado en el verso primero, es desconocido pero se ha hecho famoso por la alusión de Cervantes, cuando presenta al apaleado don Quijote «tendido en el Val de las Estacas»[35]. Pero -aventuramos nosotros- ¿no

[32] J. Timoneda, *Rosa Española (Segunda parte de Rosas de Romances)*, Valencia, 1573.

[33] Publicado también en J.A. Cid, *Semiótica. . .*, pp. 78-79.

[34] *Ibid.*, p. 86.

[35] R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, Selección Austral, 1980, 4º ed., p. 195.

corresponderá este segundo romance al mismo episodio del viaje a Sevilla en que, para defender los territorios del rey Mutámid, se enfrenta y vence al ejército del rey de Granada, Albállah Modáffar? El nombre del rey moro contrincante del Cid, la contienda bélica entre ambos y la situación témporo-espacial referidos en el romance se acomodan a la historia. Y si referente histórico indudable tiene *El Cid pide parias al moro* no hay mayor razón para negársela a *El Cid y el moro Audalla*.

Pero sólo el primer romance *El Cid pide parias al moro* nos interesa aquí, porque sólo él es el que ha pervivido hasta la actualidad, aunque hayamos de referirnos al otro, *El Cid y el moro Audalla*, de forma indirecta. Y del primero nos fijaremos sólo en las dos primeras redacciones (la del Canc. de Peraza y la de la Biblioteca de Elvas), que son justamente las únicas que pueden servir como modelo paralelo para explicar las versiones modernas. Quiero decir que los textos modernos derivan de la tradición más vieja del romance, aquella que no se vio «violentada» por la mano glosadora de un poeta erudito y culto y que, de haberlo hecho, como en las versiones 3º y 4º, se hubiera fijado el texto en forma «atípica» a como un texto oral funciona en su transmisión natural.

Este es el texto de la versión de Elvas que transcribimos, por ser el mejor de entre los antiguos y el modelo más próximo al moderno, como veremos:

Por el val de las estacas passa el Cid al medio día,
en su cauallo Babieca, que gruesa lança traya;
dauale el sol en las armas, o quan bien que parecía.
A mano derecha dexa castillo de Costantina;
por en medio de la plaça su seña lleua tendida.
Des qu'esto supiera el moro, a recibir lo salia
con trezientos caualleros, la flor de la morería.
-Bien seas venido, ó el Cid, buena sea tu venida;
si vienes buscar muger darte é vna hermana mia;
si vienes tornarte moro grandes mercedes te haría;
si vienes a ganar sueldo doblado te lo daría.
-No vengo buscar muger, que doña Ximena es biua;
ni vengo tornarme moro, que tu fé exalçaria;
ni tan poco a ganar sueldo, que no lo gané en mi vida;
mas vengo a buscar las pareas que deues al rey de Castilla.
-Yo no deuo nadie al Rey, antes el a mi deuia.
-Paguesme las pareas, Moro, sea luego en este día,
que si no me las pagares muy caro te costaría;
que te correré las tierras desde Cordoua a Sevilla,
y te tallaré los panes, las bestias los pascerian,
y te prenderé por la barua, lleuarté preso a Castilla.
-No te enojes tu, buen Cid, que burlando lo dezia,
que si pareas deuo al rey dobladas te las daria.[36]

[36] F.A. Cid, *Semiótica*. . ., pp. 81-82.

4. El romance del Cid en La Gomera: Reaparición de una tradición ignorada.

La isla de La Gomera (Canarias), que tan espléndidos tesoros nos había ofrecido en 1983 al hacer nosotros las encuestas encaminadas a la recolección de su romancero tradicional[37], nos ocultó hasta el último momento la que habría de ser, seguramente, su joya más preciosa: *El Cid pide parias al rey moro*. El hallazgo, casual como casi todos, lo hizo en 1984 Marta Ellen Davis, una antropóloga americana que hacía estudios sobre las fiestas populares de la isla. Y como la fiesta principal de La Gomera es el baile del tambor[38] y éste no se entiende sin los romances, un grupo de hombres de Chipude (el pueblo más alto y apartado de La Gomera, ay. de Vallehermoso) cantó romances para la americana[39]. Y entre ellos, el de un cantor no de Chipude sino de un barrio cercano a Chipude, El Cercado, resultó ser *El Cid pide parias al moro*. El cantor se llamaba Ruperto Barrera Chinea.

Ruperto Barrera había sido informante nuestro un año antes, en el verano del 83, y de él recogimos muchos y muy bellos romances tradicionales, entre ellos una extraordinaria versión de *Lanzarote y el ciervo del pie blanco*. Después de un rato de conversación amistosa y de repasar todo lo que su memoria fue capaz de alcanzar, acabamos la entrevista convencidos ambos -él y yo- de que todo su saber tradicional había sido desvelado. Pero no resultó así: el del Cid ni lo mencionó; no hubo sobre él el más leve indicio de su existencia. Y el encuestador no pregunta por él porque no espera encontrarse con sorpresas tan insospechadas. Caso éste de Ruperto Barrera que, sin ser habitual, demuestra hasta qué punto el repertorio romancístico está latente, pero escondido en la memoria de un cantor tradicional. Prueba bien clara de que su saber aflora en los momentos más insospechados; de que la tradición puede aparentar olvidada y muerta durante cuatro siglos para aparecer de pronto y desmentirlo; de que un romance puede seguir viviendo escondido en la memoria de un solo cantor tradicional a la sombra de las miradas del resto del pueblo.

Pero la versión grabada por M. E. Davis se entiende mal, no a causa de la calidad técnica de la grabación, sino de la instrumentación: los tambores y chácaras[40] que acompañan el canto ahogan la voz de Ruperto Barrera y hacen indescifrables algunos de sus

---

[37] Posiblemente La Gomera, a la altura de 1980, sea el lugar más importante de todo el mundo hispánico en la conservación y vigencia del romancero tradicional. Nuestro *Romancero de la isla de La Gomera* (Cabildo Insular de La Gomera, 1987) da buena muestra de ello. Además de la extraordinaria "plenitud" de los textos conservados hay algunos temas prácticamente desaparecidos de la tradición oral de todas las ramas del romancero hispánico que viven "con buena salud" en La Gomera, como los de *Lanzarote, París y Elena, Río Verde*, éste del Cid y otros muchos rarísimos.

[38] Cf. nuestro artículo: "Las danzas romancescas y el baile del tambor de La Gomera", en *Revista de Musicología*, IX, 1, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1986, pp. 205-250.

[39] Fruto de aquella encuesta, M.E. Davis editó una cinta cassette con el título de *Chácaras y tambores de La Gomera* y sirvió para que el grupo ocasional de cantores se oficializase con el nombre de "Los Magos de Chipude", al frente del cual y como director está Isidro Ortiz. Entre los romances recogidos en la cinta está el del Cid.

[40] Las *chácaras* son castañuelas gigantescas, de hasta 10 cms. de diámetro y de forma abombada casi esférica, típicas y exclusivas de la isla de La Gomera. Tienen cierto parentesco con las castañuelas de grandes dimensiones de ciertos "vaqueiros de alzada" asturianos y con las que se usan en Ibiza. Su sonoridad extraordinaria. Se tocan por parejas, es decir, una pareja en cada mano. Dado su considerable peso han de sujetarse a los dedos de una

versos. Por eso, conocedores ya del «descubrimiento» y aprovechando un viaje a La Gomera, Diego Catalán y Flor Salazar, en enero de 1985, pudieron entrevistar a Ruperto Barrera y aclarar por medio de varias recitaciones los pasajes oscuros de la grabación. Más tarde, en agosto de 1985, nosotros mismos volvimos a oírle una nueva recitación. Esta es la espléndida versión de Ruperto Barrera Chinea, de 66 años, de El Cercado (barrio de Chipude, ay. de Vallehermoso, isla de La Gomera), con indicación de las variantes producidas en las varias recitaciones:

Verde montaña florida, el verte me da alegría

Por las vegas de Granada iba el Cid al mediodía
con su caballo Babieco que al par del viento corría
y doscientos caballeros que lleva en su compañía.
Iban contando hazañas para llevar alegría,
iban contando hazañas cadi cual de sus amigas.
Unos las dejan preñadas, otros las dejan paridas
y otros las dejan doncellas ambas del amor rendidas.
-Ya que todos hais contado -respondió el Cid enseguida-,
ya que todos hais contado contaré yo de la mía.-
Metió la mano en su seno y sacó a la Virgen María.
-Cata ya aquí la que yo amo de noche y también de día,
siempre la tengo conmigo y la llevo en mi compañía-
El rey que lo está mirando de un mirador que tenía:
-Bienvenido seas Cid, buena sea tu venida,
si venís a ganar sueldo doblado te lo daría,
si venís a tornear moros seráis señor en Turquía,
si vos venís a casar casaréis con hija mía.
-Yo no vengo a ganar sueldo, no lo he ganado en la vida,
y tampoco a tornear moros que mejor ley es la mía,
tampoco vengo a casarme que mi Filumena es viva,
vengo a llevar unas parias de mi tío'l rey en Castilla.
-Esas no las llevas, Cid, que él a mí me las debía.
-O las ha de llevar, perro, o te ha de quitar la vida.
-Habla poco a poco, el Cid, mansito y con cortesía,
que quizás hay en mis Cortes quien vuelva por la honra mía.-
El Cid llevaba una espada que ciento seis palmos tenía,
cada vez que la bandeaba hierro con hierros hería,
cada vez que la bandeaba temblaba la morería.
De tres en tres los mataba, de seis en seis los enjila.
-Vuelta, vuelta, mi caballo y mi lanza clavellina,
que si vas ensangrentada yo te lavaré en Castilla,

manera muy especial: las cintas han de pasar en una primera vuelta por los dedos índice, corazón y anular, y en una segunda por estos tres y el meñique. Cada chácara produce un sonido diferente: la de sonido más agudo (la *hembra*) lleva el repiqueteo constante y es la que "canta"; la de sonido más grave (el *macho*) hace de contrapunto y sirve para acompañar.

32 que mi mujer es curiosa y mi hija doña Elvira,
y si así no lo hicieran yo les quitaré la vida.

Variantes: 1b: baja; 2b: a par; 4a: Diban; 5b: diban; 6b: ambos; 9b: voy a contarles la mía; 10a: Se echó la mano a su pecho; 11a: Cata y de aquí; 14a: el Cid (seais el Cide); 14b: vuestra venida; 15b: se vos daría; 16a: moro; 22a: Que esas no las lleva el Cid (el rey); 24b: que mansito y cortesía; 25b: que vuelvan; 27b: con hierro; 29a: De seis en seis; 29b: de tres en tres; 31b: lavaría, 33a: hiciera; 33b: yo sé quitarles.

En nuestro viaje a La Gomera en agosto de 1985, y sabedores ya de la existencia del romance del Cid, preguntamos a varios de nuestros mejores informantes de 1983 en toda la isla, pero nadie sabía absolutamente nada de él; ni siquiera lo habían oído. Versión única y exclusiva parecía ser la de Ruperto Barrera. Fue el 31 de mayo de 1986 cuando, con motivo de un Festival Folklórico en Maspalomas (isla de Gran Canaria) en el que intervenían «Los Magos de Chipude», pude conocer una segunda versión de *El Cid pide parias al moro*. Fuimos al Festival con intención de saludar a Ruperto Barrera, pero a quien nos encontramos no fue a Ruperto, sino a Antonio Ortiz Herrera, de 76 años, otro extraordinario cantor de romances, éste sí de Chipude, a quien ya habíamos tenido por informante en 1983. Hablando de las razones por las que Ruperto no había podido venir a Maspalomas y del romance del Cid, Antonio Ortiz dijo sencillamente: «Este también lo sé yo». Y sin pausa alguna nos lo recitó varias veces:

Por las vegas de Granada baja el Cidi a mediodía
2 en su caballo Babieco que a par del viento corría
y doscientos caballeros que lleve en su compañía.
4 Iban contando jazañas para llevar alegría,
iban contando jazañas cadi cual de sus amigas.
6 Unos las dejan preñadas, otros las dejan paridas,
otros las dejan doncellas, ambos de la glosería.
8 El Cid que los está oyendo desta manera decía;
-Ya que todos hais contado contaré yo de las mías.-
10 Metió la mano en su seno, sacó a la Virgen María:
-Catá de aquí la que yo amo de noche también de día,
12 esta es mi querida esposa, esta es mi esposa querida,
esta la llevo conmigo, la tengo en mi compañía.-
14 El rey que lo está mirando de un mirador que tenía:
-Bienvenido sea el Cidi, bendita sea tu venida:
16 si venís a ganar sueldo doblado vos lo daría,
si venís a tornear moros serás señor en Turquía,
18 si vos venís a casar te casarás con hija mía.
-Yo no vengo a ganar sueldo, no lo he ganado en mi vida,
20 ni tampoco vengo a tornear moros, que mejor ley es la mía,
tampoco vengo a casarme, que mi fe no me lo diba,
22 vengo a llevar unas 'arias de mi tío el rey de Castilla.
-Esas no las lleve el Cidi que él a mí me las debía.
24 -O las ha de llevar, perro, o te ha de quitar la vida.

-Hable poco a poco el Cidi, bajito y con cortesía
que quizás haiga en mi corte quien vuelva por la honra mía.
El Cid llevaba una espada, la desenvainó enseguida;
cada vez que la bandeaba hierro con hierros jería,
cada vez que la bandeaba temblaba la morería;
de tres en tres los degüella, de seis en seis los enjila.

Variantes : (Comenta en 7b: «glosería» es de lo que iban hablando); 8: -Ya que todos hais contado/-responde el Cid les decía-; 11a: He catá de aquí; 13b: de noche también de día; 15b: buena sea vuestra venida; 18a: y si vos; 21b: no me lo eriba (y comenta: «quiere decir que mi fe no se lo permitía, que no se lleva»); (comenta en 22a: 'arias debían ser los bienes o algo así); 23a: Esas no puedes llevarlas; 26b: quien salga; 27b: pronto la sacó; 30a: de seis en seis; 30b: de tres en tres los dejila.

Por último, aprovechando una visita del Grupo Folklórico «Los Magos de Chipude» a Las Palmas, en donde participan ambos, Ruperto Barrera y Antonio Ortiz, para intervenir en un programa de TVE en Canarias, en marzo de 1987, entrevisté a los dos a la vez, tratando sobre las variantes particulares que cada uno de ellos hacía del romance del Cid. Nunca antes habían hablado juntos del romance.

Sin embargo, se trata de dos versiones casi idénticas, provenientes, sin duda, de un mismo modelo. Ruperto Barrera lo aprendió de su padre, Antonio Ortiz de su madre; los pueblos de donde ambos proceden forman parte de una misma realidad, la más aislada y apartada de la isla de La Gomera; ambos lo aprendieron de muy niños y nunca lo habían cantado en público. Antonio Ortiz confesaba que no era de los preferidos de su repertorio: cuando se reúne con otros amigos para «romanciar» prefiere otro tipo de romances: el de *Delgadina*, el de *Rosaura la de Trujillo*, alguno de cautivos. El del Cid se trata de un romance fuera de repertorio; de otra forma no se explica su desconocimiento para el resto de «romanciadores» isleños. El romancero en La Gomera es un género que «se airea» y hace público continuamente: cualquier acontecimiento familiar o social conlleva el baile del tambor y con él el canto de los romances. En las fiestas patronales de cada pueblo llegan del resto de la isla y todos juntos cantan y bailan en una única fiesta. Así que los más acreditados cantores de romances de la isla conocen muy bien su propio repertorio y saben del repertorio de los demás. *El Cid pide parias al moro* debe ser tenido, pues, por un romance en extinción, recordado por dos únicos cantores de la isla como herencia última de generaciones anteriores y refugiado en Chipude y El Cercado, los dos núcleos de población más apartados y aislados de La Gomera.

Respecto a las variantes entre ambas versiones, las más son explicables al acto concreto de la recitación, y más aún al del canto[41], sin otro valor que el meramente discur-

[41] El canto de los romances en La Gomera tiene unas características muy particulares con repercusiones notables en la movilidad del texto. El canto de los romances requiere de un solista que canta el texto del romance y de un coro que canta el estribillo (*responder o pie de romance*) a cada dos hemistiquios del solista. Con las pausas que le proporciona la intervención del coro, el solista prepara su próximo verso con más espíritu de "improvisación" que de mera repetición.

sivo, sin influencia alguna ni en la fábula ni en la intriga del romance. Por ejemplo: *Cid/Cidi* (1b), *al mediodía / a mediodía* (1b), *con su caballo / en su caballo* (2a), *lleva / lleve* (3b), *hazañas / jazañas* (4a y 5a), *cata ya aquí / catá de aquí* (11a), *casaréis / te casarás* (18b), *mansito / bajito* (25b), *hay /haiga* (26a), *mataba / deguella* (30a), etc. Otras se deben a variantes que explican una modificación de la acción, como la del v. 26 / 27:

El Cid llevaba una espada { *que ciento seis palmos tenía (R.B.)* / *la desenvainó enseguida (A.O.)*

Otras variantes se deben a recursos de la intriga, como el verso introductorio de discurso directo, v. 8, de la versión de Antonio Ortiz: *El Cid que los está oyendo desta manera decía,* que falta en la de Ruperto Barrera; o la formula repetitiva del v. 12 de Antonio Ortiz: *esta es mi querida esposa, esta es mi esposa querida,* que falta también en la de Ruperto Barrera. Y otras variantes, por último, que implican una modificación de la fábula, aunque sea sólo a nivel mínimo de detalle: como los 4 versos finales de Ruperto Barrera que más que faltar en la versión de Antonio Ortiz parecen sobrar en la de Ruperto, por lo fuera de lugar que están y lo «bravucones» que son; o el segundo hemistiquio del v. 7 de Antonio Ortiz que explica algo inexplicable en la de Ruperto: *ambos en la glosería / ambas del amor rendidas,* seguramente por confusión fonética en la transmisión: «glosería», como el propio Antonio Ortiz explica, es lo que iban hablando, es decir, la glosa que cada uno de los caballeros hacía de sus «hazañas» con las mujeres; de la misma forma que el segundo hemistiquio del v. 21 de Antonio Ortiz y del 20 de Ruperto Barrera: *que mi fe no me lo diga / que mi Filomena es viva,* compatibles ambos con el significado del texto y perfectamente encajados en la respuesta del Cid, pero variantes que parecen responder también a una confusión fonética: en la versión de Antonio Ortiz el Cid rechaza la propuesta del rey moro porque su fe no se lo permite, en la de Ruperto porque el Cid ya tiene mujer, es hombre casado.

5. La tradición moderna en comparación con la antigua.

La pervivencia del romancero oral desafía todas las teorías. ¡Quien podría imaginar que un romance de temática y personajes medievales, olvidado en todas partes hace ya cuatro siglos, podría interesar hasta hoy al pueblo cantor de una isla atlántica, la más aislada de todas las Canarias! Porque si los gomeros siguen cantándolo es porque la historia del romance, su mensaje, sigue interesándoles, sigue aportando una lección de vida; y significa también que ha vivido y se ha transmitido sin interrupción, de generación en generación, desde, posiblemente, los primeros tiempos de la españolización de la isla (siglo XV). Así que cada romance, sin saber muy bien por qué, y sin suficientes datos del cómo, se asienta en un determinado lugar y se olvida por completo en los demás.

La lectura comparada que puede hacerse de la versión moderna de un romance sobre el que existe una documentación antigua debe hacerse en paralelo y nunca en sentido derivativo. Es decir, *El Cid pide parias al moro* en las versiones de Ruperto Barrera y Antonio Ortiz, de La Gomera, no es un texto derivado de alguna de las versiones del XVI, sino dos manifestaciones paralelas, aunque separadas temporalmente por cuatro siglos, de las múltiples que podrían haberse producido de una misma tradición. Así, la comparación de

las versiones gomeras con las versiones antiguas del romance del Cid, nos ponen una vez más ante el dilema de no saber qué admirar más -como dice D. Catalán- «si la memoria colectiva, capaz de retener durante siglos y siglos pormenores de un canto referente a un suceso (real o imaginario) pretérito, o la capacidad recreadora de la transmisión oral que, a la vez que recuerda un texto poético, le da nueva vida, omitiendo, añadiendo o modificando ciertos motivos de los que componen la narración»[42]. Porque de ambos casos, de reproducción y de recreación, hay suficientes elementos en este precioso romance de La Gomera.

a) Elementos conservados:

Reproducción fidelísima es el nombre del caballo del Cid (*Babieco* en las versiones gomeras) y el de los tributos que el Cid exige al moro (*parias* o *'arias*), éste más sorprendente aún por ser palabra totalmente olvidada en el español. Reproducción fiel es también la referencia temporal inicial del romance en que se realiza la acción (*pasa el Cid a mediodía* o *pasó el Cid a mediodía* dicen los textos antiguos, y los de La Gomera: *iba el Cid al mediodía* y *baja el Cidi a mediodía;* y la fórmula de bienvenida que el rey moro da al cristiano:

-Bien seays venido Cid, buena sea vuestra venida (Canc. Peraza)
-Bien seais venido, ó el Cid, buena sea tu venida (Elvas)
Dixo: -Bien vengas, el Cid, buena sea tu venida (Prim. 31)

son las variantes que ofrecen los textos antiguos, frente a las variantes modernas:

-Bienvenido seas Cid, buena sea tu venida (R. Barrera)
-Bienvenido sea el Cidi, buena sea vuestra venida (A. Ortiz)
-Bienvenido sea el Cidi, bendita sea tu venida (A. Ortiz)

Pero mayor interés tiene la conservación en la tradición gomera del esquema ternario en que se formulan las preguntas y respuestas entre el rey moro y el Cid. Este esquema ternario de tres preguntas y tres respuestas o, mejor, de una pregunta diversificada en tres cuestiones, y respuestas por igual, propia del romancero tradicional en particular y de la literatura oral en general, está ya en las dos versiones antiguas que suponemos tradicionales (la del Canc. de Peraza y la de la Biblioteca de Elvas), pero falta -porque la glosa lo ha roto- en las otras dos versiones que se suponen glosadas y, por lo tanto, debidas *intencionadamente* a una mano erudita[43]. En efecto, la pregunta del rey moro sobre la venida del Cid se formula en base a tres cuestiones: a ganar sueldo, a buscar esposa y a convertirse en la fe de Mahoma:

Si venis a ganar sueldo doblado se os daria;
y si venis por muger daros e una ermana mia;
si os venis a tornar moro yo por mejor lo tendria.
(*Canc.* de Peraza, vv. 12-14)

[42] D. Catalán, *Siete siglos de Romancero*, Madrid, Gredos, 1969, p. 8.

[43] Vid. J.A. Cid, *Semiótica*. . ., pp. 83-87.

Si vienes buscar muger darte é una hermana mia;
si vienes tornarte moro grandes mercedes te haria;
si vienes a ganar sueldo doblado te lo daria.
(Ms. Biblioteca Elvas, vv. 9-11)[44]

Idéntico al esquema y cuestiones contenidas en la pregunta de La Gomera:

Si venís a ganar sueldo doblado vos lo daría,
si venís a tornear moros serás señor en Turquía,
si vos venís a casar casarás con hija mía.

E idéntico también el esquema ternario de la respuesta del Cid, conteniendo las tres cuestiones, que estaba en las versiones tradicionales antiguas:

-Yo no vengo a ganar sueldo, que no le gane en mi vida;
ni vengo yo por muger, que dona jimena es viva;
ni me vengo a tornar moro, que mejor lei es la mía.
(Canc. de Peraza, vv. 15-17)

-No vengo buscar muger, que doña Ximena es biva;
ni vengo tornarme moro, que tu fé exalçaria;
ni tampoco a ganar sueldo, que no lo gané en mi vida.
(ms. Biblioteca Elvas, vv. 12-14)

y que se conservan también en las versiones modernas de La Gomera:

-Yo no vengo a ganar sueldo, no lo he ganado en mi vida,
ni tampoco a tornear moros, que mejor ley es la mía,
tampoco vengo a casarme que mi Filumena es viva[45].

La fidelidad en las cuestiones de pregunta y respuesta entre la tradición antigua y la moderna es total excepto en una: a lo que parece, una confusión fonética en la transmisión de una palabra ha modificado la propuesta en dos acciones distintas: el «tornar» antiguo se ha convertido en el «tornear» moderno; y así de una lectura antigua «convertir a la religión mora» se pasa a una lectura moderna «combatir a los moros». La lectura correcta parece la antigua (y por lo tanto ha de interpretarse como un caso de corrupción en la transmisión), pues aunque ambas sean posibles no tendría demasiado sentido el que el rey moro se sintiese honrado con esa respuesta altanera del Cid de matar moros y hacerle por ello «señor en Turquía», como dicen las dos versiones gomeras, cuando el sentido de exaltación que tiene ese hemistiquio («seráis señor en Turquía») coincide exactamente con el de «que tu fe

[44] Las dos versiones antiguas glosadas del romance, la de Cracovia y la descubierta por Durán, olvidan la cuestión de "tornarse moro" y recogen solo las otras dos cuestiones. Por su parte, las versiones de la *Silva* y Timoneda no recogen ninguna pues no aparece este episodio en ese romance.

[45] Antonio Ortiz dice "que mi fe no me lo diba".

exalçaría» de la versión de Elvas. Sin embargo, con ser dos proposiciones distintas, el segundo hemistiquio correspondiente a la respuesta del Cid en las dos versiones gomeras (*que mejor ley es la mía*, idéntica, por otra parte, a la del *Canc.* de Peraza) se acomoda a la perfección a ambas lecturas: en la antigua con el sentido de proclamar la excelencia de la fe cristiana sobre la musulmana, y en la moderna con el sentido de que la fe cristiana impide matar por matar.

Otra consideración merece la variante que se produce entre las dos versiones gomeras como justificación que da el Cid para la negativa en la propuesta de matrimonio. La versión de Ruperto Barrera: *que mi Filumena es viva*, es idéntica a las antiguas con el simple cambio del nombre de la mujer: el nombre histórico Jimena se ha convertido a otro mucho más romancesco, Filomena[46]. La variante de Antonio Ortiz: *que mi fe no me lo diba*, es recreación poética plenamente ajustada al sentido del romance: la religión cristiana prohibe el casamiento con moras; o como mejor lo explica el propio recitador: «Quiere decir que su fe no se lo permitía, que no se llevaba».

b) Elementos inéditos:

Pero, frente a la conservación fidelísima de vocablos, motivos y estructuras, los textos modernos de *El Cid pide parias al moro* de La Gomera son ejemplo, también precioso, de recreación poética tradicional.

La versión más conocida de entre las antiguas, *Prim.* 31, tiene 17 versos frente a los 33 de la de Ruperto Barrera de La Gomera (la del *Canc.* de Peraza tiene 20 y la de Elvas 23 versos). En la diferencia se contienen motivos nuevos añadidos a la tradición moderna desconocidos por la antigua. Hay invención ya en el primer hemistiquio del primer verso *Por las vegas de Granada*, que sustituye a un mucho menos localizador *Por el val de las Estacas*, inamovible en los textos antiguos (conservado éste incluso en los poquísimos casos de pervivencia de este verso contaminando algunas versiones modernas de *La penitencia del rey Rodrigo*, como vimos). Hay recreación también -o adaptación- del segundo hemistiquio del segundo verso: *que al par del viento corría* (fórmula discursiva repetidísima en el romancero tradicional y que en La Gomera está especialmente vinculada al romance *Lanzarote y el ciervo del pie blanco)*. Hay también recreación en el tercer verso:

y doscientos caballeros que lleva en su compañía

verso que, con distintas redacciones, aparecía de forma muy desigual en la tradición antigua, pero en situaciones y para referencias distintas:

con quinientos cavalleros que lleva en su compañía

aparece en el *Canc.* de Peraza en el primer verso (descartados los dos del exordio), y en el mismo texto aparece

con quinientos de a caballo a recibillo salía

[46] El romance de *Blancaflor y Filomena*, del que sin duda se toma el nombre para la mujer del Cid, es uno de los más populares en La Gomera (y de los más extraordinarios): En nuestro *Romancero de la isla de La Gomera* se contienen 17 versiones.

como acompañamiento del moro Adarte (Audalla) que sale a recibir al Cid. Por su parte, en la versión de Elvas se dice:

con trezientos cavalleros, la flor de la morería

como acompañamiento también del rey moro, no del Cid. Es decir, que la tradición gomera selecciona y pone en su lugar una de las varias redacciones que ya existían en el siglo XVI. Y hay, por último, recreación respecto a la tradición antigua en el episodio que en las versiones gomeras se contiene entre los vv. 4-12 de Ruperto Barrera y 4-13 de Antonio Ortiz. Se trata de un episodio añadido, ajeno al romance del Cid y procedente del romance *El tornadizo y la Virgen*[47]. La contaminación viene, en este caso, a prolongar el texto fabulístico sin influencia alguna en la intriga del romance. La secuencia «El Cid cabalga a tierra de moros» estaba ya expresada en el primer verso:

Por las vegas de Granada iba el Cid al mediodía

Ahora lo que se hace es especificar esa acción con el tipo de conversación que les ocupa «para llevar alegría», es decir, para entretenerse.

Recordemos los versos «contaminantes» de la versión de Antonio Ortiz:

4 Iban contando jazañas para llevar alegría,
iban contando jazañas cadi cual de sus amigas.
6 Unos las dejan preñadas, otros las dejan paridas,
otros las dejan doncellas, ambos de la glosería.
8 El Cid que los está oyendo desta manera decía:
-Ya que todos hais contado contaré yo de las mías.-
10 Metió la mano en su seno, sacó a la Virgen María:
-Catá de aquí la que yo amo de noche también de día,
12 esta es mi querida esposa, esta es mi esposa querida,
esta la llevo conmigo, la tengo en mi compañía.-

Este episodio falta por completo en las varias redacciones antiguas del romance del Cid. Pertenece a otro romance histórico, de tipo fronterizo, como el del Cid absolutamente ignorado en la tradición moderna, por lo que las versiones gomeras han de considerarse únicas supervivencias. Con muchas variantes, respecto a sus varias documentaciones antiguas, así lo publican Wolf y Hofmann (*Prim.* 86):

Ya se salía/el rey moro de Granada para/Almería,
con trescientos moros perros que lleva en su/compañía.
Jugando van de la lanza hendo van barraganía;
cada cual iba hablando de las gracias de su amiga.

[47] El romance, documentado en el *Cancionero de Romances* de Amberes, s.a., en el *Canc. de Rom.* de 1550, en la *Silva* de Zaragoza de 1550 y en la *Rosa Española* de Timoneda de 1573, se recoge en la *Primavera* de Wolf y Hofmann (nº 86) con el título antiguo de «Romance de cómo, yendo el rey moro de Granada a Almería, le mostró un tornadizo a nuestra Señora».

Allí habló un tornadizo, que criado es en Sevilla:
-Pues que habeis dicho, señores, decir quiero/de la mia:
blanca es y colorada como el sol cuando salía.-
Allí hablara el rey moro, bien oiréis lo que decia:
-Tal amiga como aquesa para mi pertenescia.
-Yo te la daré, buen rey, si me otorgares la vida.
-Diésesmela tú, el morico, que otorgada te seria.
Echara mano a su seno, sacó a la virgen María;
desque la vido el rey moro, a la pared se volvía:
-Tomáme/luego este perro, y llevámelo a Almería:
tales prisiones le echá, de ellas no salga en su vida.-

Como se ve, las versiones gomeras conservan prácticamente íntegra la fábula de *El tornadizo*, por lo que en realidad, más que la contaminación de un simple motivo de fábula, se produce la inclusión del romance entero dentro de *El Cid pide parias al rey moro*. También es verdad que esta inclusión o contaminación (como se quiera) se acomoda perfectamente -enriqueciéndola- en la secuencia receptora del romance del Cid: «El Cid cabalga a tierra de moros conversando con sus huestes para llevar alegría».

Un verso de texto parecido aunque distinto, perteneciente a ambos romances, sirvió para que en la tradición oral se identificara como uno solo, y de ahí la identificación también de ambas fábulas romancísticas: El verso 7 de la versión de Elvas de *El Cid pide parias al rey moro*:

con trezientos cavalleros, la flor de la morería

y el verso 2 de *El Tornadizo*:

con trescientos moros perros[48], que lleva en su compañía

se identifican en la tradición oral gomera en el verso siguiente:

y doscientos caballeros que lleve en su compañía

para unir el romance del Cid y el del Tornadizo. Claro que para ello existía una situación fabulística idéntica en ambos romances: la cabalgada del Cid con sus huestes en el primero y la cabalgada del rey moro con las suyas propias en el segundo.

Por lo demás, la transformación del antiguo *Romance de cómo, yendo el rey moro de Granada a Almería, le mostró un tornadizo a nuestra Señora* en la moderna «contaminación» de las versiones gomeras de *El tornadizo y la Virgen* es un ejemplo paradigmático de recreación «artesanal», como lo es siempre la poesía oral. Puede decirse que el romance antiguo está íntegro (salvo el desenlace final) en la versión moderna, ¡pero con qué diferente lectura! Lo que se hace -imperceptiblemente- es transformar una historia pagana de moros y cristianos en una anécdota cristiana: se cristianiza la fábula romancística. Del conflicto religioso que suponía en la redacción antigua el enfrentamiento de la Virgen a las «amigas»

[48] En la versión de Timoneda se dice «con trescientos caballeros que le hacen compañía».

de los moros -enfrentamiento que implica un conflicto religioso-, se pasa a una simple comparación de superioridad -sin términos que requieran especificarla- de la Virgen sobre las demás mujeres, superioridad que, por tan evidente, ni se cuestiona en el texto cristiano.

c) Variaciones máximas:

Pero es en el desenlace en donde las distintas versiones del romance ofrecen mayor variación. Lo era ya muy grande entre las antiguas, lo es también ahora entre las modernas y lo es entre las antiguas y las modernas. El romance acaba con el compromiso, explícito o implícito, del rey moro de pagar las parias al rey de Castilla. Sólo una versión de las 4 antiguas que contienen el episodio elude, sin duda por fragmentarismo, el final:

-Esas parias, el buen Cid, son las que no llevarías

dice el último verso del *Canc.* de Peraza. Las demás, antiguas y modernas, acaban a favor del «poder de convicción» del caballero cristiano, con tan fina ironía.

Es unánime en el romance el procedimiento por obtener la respuesta afirmativa del pago del tributo, pero es muy distinto el comportamiento y la manifestación discursiva de cada versión en este punto. Veámoslo:

1º) A una primera secuencia «El Cid pide al moro el pago del tributo» se le da una formulación casi idéntica:

mas vengo yo por las parias dese buen rei de Castilla;
tres anos eran pasados que tu no se las enbias.
(*Canc.* Peraza, vv. 18-19)

mas vengo a buscar las pareas que deves al rey de Castilla
(Ms. Bibl. Elvas, v. 15)

vengo a que pagues las parias que tu deves en Castilla
(*Prim.*, 31, v. 9)

vengo a llevar unas parias de mi tío'l rey en Castilla
(La Gomera, R. Barrera, v. 21)

2º) Igual ocurre en la segunda «El rey moro se niega al pago» que está también en todas las versiones de forma casi idéntica:

-Esas parias, el buen Cid, son las que no llevarias
(*Canc.* Peraza, v. 20)

-Yo no debo nadie al Rey, antes él a mi devia
(Ms. Bibl. Elvas, v. 16)

-No te las daré yo, el Cid, Cid, yo no te las daría;
si mi padre las pagó hizo lo que no devia.
(*Prim.*, 31, vv. 10-11)

-Esas no las llevas, Cid, que él a mí me las debía.
(La Gomera, R. Barrera, v. 22)

3º) Pero ya a partir de la tercera «El Cid insiste con amenazas», las variaciones van a ser mucho mayores:

-Paguesme las pareas, Moro, sea luego en este dia,
que si no me las pagares muy caro te costaria;
que te correré las tierras desde Cordova a Sevilla
y te tallaré los panes, las bestias los pascerian,
y te prenderé por la barva, llevarté preso a Castilla.
(Ms. Bibl. Elvas, vv. 17-21)

-Y si por bien no las das por mal te las tomaría.
(*Prim.*, 31, v. 12)

-O las ha de llevar, perro, o te ha de quitar la vida[48]
(La Gomera, R. Barrera, v. 23)

4º) La cuarta «El rey moro se encara a las amenazas del Cid» sólo se contiene en una versión antigua y en las dos modernas de La Gomera:

-No lo harás tu, buen Cid, que yo buena lança avía.
(*Prim.*, 31, v. 13)

-Habla poco a poco, el Cid, mansito y con cortesía,
que quizás hay en mis Cortes quien vuelva por la honra mía.
(La Gomera, R. Barrera, vv. 24-25)

-Hable poco a poco el Cidi, bajito y con cortesía
que quizás haiga en mi corte quien vuelva por la honra mía.
(La Gomera, A. Ortiz, vv. 25-26)

5º) La quinta «El Cid pasa a la acción sacando sus armas» está también sólo en las mismas versiones anteriores, pero de muy distinta manera. En la versión antigua en forma dialogada, siguiendo la norma de todo el episodio:

-Que en quanto esso, rey moro, creo nada te devia;
que si buena lança tienes por buena tengo la mia;
mas de sus parias al rey, a esse buen rey de Castilla.
(*Prim.*, 31, vv. 14-16)

[49] Es uso dialectal común en La Gomera el uso de *ha* por *he* como tercera persona de singular del presente de indicativo de *haber*.

por el contrario, en las versiones modernas de La Gomera, rompiendo el discurso dialogado y narrando los hechos, para mayor contundencia y convicción:

El Cid llevaba una espada, la desenvainó enseguida;
cada vez que la bandeaba hierro con hierros jería,
cada vez que la bandeaba temblaba la morería:
de seis en seis los degüella, de tres en tres los enjila.
(La Gomera, A. Ortiz, vv. 27-30)

El Cid llevaba una espada que ciento seis palmos tenía,
cada vez que la bandeaba hierros con hierros hería,
cada vez que la bandeaba temblaba la morería:
de tres en tres los mataba, de seis en seis los enjila.
(La Gomera, R. Herrera, vv. 26-29)

6º) La sexta «El rey moro, «covencido» por las «razones» del Cid se compromete al pago del tributo» falta en las versiones canarias; la contundencia de lo narrado en la secuencia anterior no necesita de compromiso verbal expreso por parte del moro. El oyente del romance no necesita de más explicaciones. ¿Quién se atrevería a negar lo que pide un hombre con tales «razones»? Por lo demás, la secuencia está formulada irónicamente en las dos versiones antiguas que la contienen:

-No te enojes tu, buen Cid, que burlando lo dezia,
que si pareas devo al rey dobladas te las daria.
(Ms. Bibl. Elvas, vv. 22-23)

-Que por ser vos mensajero de buen grado me plazia.
(*Prim.*, 31, v. 17)

Sustituto de las palabras del rey moro en la tradición antigua es el parlamento final del Cid en la versión moderna de Ruperto Barrera:

-Vuelta, vuelta, mi caballo y mi lanza clavellina,
que si vas ensangrentada yo te lavaré en Castilla,
que mi mujer es curiosa y mi hija doña Elvira
y si así no lo hicieran yo les quitaré la vida.
(La Gomera, R. Barrera, vv. 30-33)

Este parlamento es colofón indigno, por lo «bravucón» y «machista», del estilo «heroico» de todo el romance, en donde el forcejeo verbal entre los dos protagonistas tiene siempre una tensión poética de fuerzas contenidas. Falta en la tradición antigua y falta también en la versión de Antonio Ortiz. Antonio Ortiz nos decía que posiblemente el romance continuase «unas palabritas más», que su madre decía un poco más; sin embargo no reconoce en absoluto los versos finales de Ruperto Barrera.

6. Conclusión: La pervivencia de un estilo épico.

Sigue interesando a la tradición moderna de *El Cid pide parias al moro* el juego de oposiciones que subsiste -como en los textos del XVI- entre la presentación arrogante y triunfal del Cid y el ocultamiento del motivo de la cabalgada. En efecto: El Cid, acompañado de un fuerte ejército (200 ó 500 caballeros, según las versiones), entra en territorio enemigo («por las vegas de Granada») a plena luz del día («a mediodía»), con absoluta confianza y despreocupado de todo peligro («iban contando hazañas para llevar alegría»). La tensión del lector/oyente del romance por conocer el motivo de la incursión del caballero cristiano tiene que aguantar hasta el v. 22 en que se declara:

vengo a llevar unas parias de mi tío'l rey de Castilla

Esta tensión poética que caracteriza al romance se une a otra característica no menos notable. Es bien sabido la preferencia que la tradición oral moderna tiene por los temas novelescos frente a los de tipo épico-histórico que caracterizaban al romancero medieval o de raíz medieval[50]. *El Cid pide parias al rey moro* podrá ser un romance de los de tipo novelesco, a pesar de su posible derivación de la gesta histórica, pero su estilo poético sigue conservando en la tradición oral moderna la altura épica de los textos antiguos. Mas aún si cabe.

Y, a la vez, es ejemplo muy representativo de un modelo de romances que igualmente fue desplazado por la presión del gusto por romances de características opuestas. Nos referimos a los llamados romances-cuento y romances-escena[51]. *El Cid pide parias al rey moro* es un ejemplo claro del romance-escena, tan escasos en la tradición oral moderna. Y además, ejemplo rotundo del género en que predomina el diálogo sobre la acción: del romance-diálogo, género que -al decir del maestro- es heredero directo de las gestas medievales[52]. Así, es rarísimo que la tradición moderna conserve un romance que para su reproducción ha de apoyarse no en la sucesión de unos hechos que, encadenados, forman una fábula más o menos fácil de retener en la memoria colectiva, sino en la sucesión de unos parlamentos directos con referencia a una acción prácticamente inexistente. Porque lo que caracteriza a *El Cid pide parias al rey moro* es precisamente una fuerte estructura dialogada y una casi ausencia de hechos exteriores que le proporcionan una estructura narrativa muy débil. Y ya se sabe lo inestable que resulta -y lo difícil que es- retener con cierta fiabilidad una historia basada no en las referencias lingüísticas sino en la propia lengua. Quizá por otras razones, pero también por ésta, la tradición romancística moderna ha seleccionado y conserva mejor romances con una gran carga fabulística como *Gerineldo, La condesita, La loba parda, La hermana cautiva, La doncella guerrera, El Conde Niño, Tamar*, etc. (que

---

[50] Vid. R. Menéndez Pidal, *Estudios sobre el romancero* (Obras Completas, XI) Madrid, Espasa Calpe 1973, especialmente las pp. 212-213.

[51] Vid. R. Menéndez Pidal, *Rom. Hisp.*, I, pp. 63-65.

[52] Ibid., p. 65. Sobre esta cuestión de los romances-escena y los romances-diálogo se ha detenido, con precisiones importantes, G. Di Stefano: "Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del romancero", en *El romancero en la tradición oral moderna* (Primer Coloquio Internacional), ed. D. Catalán et al., Madrid, CSMP, 1972, pp. 277-296

son algunos de los romances más «abundantes» en cualquier recolección) que aquellos otros en los que predomina el propio discurso literario por sí mismo.

Este romance gomero es, pues, heredero directo de las Gestas medievales, como lo es también de los romances «viejos» y tradicionales del siglo XVI del mismo asunto. Las varias versiones antiguas de que disponemos nos permiten diferenciar con nitidez las que de forma oral libre llegaron a los pliegos y las que sufrieron las innovaciones de los glosadores. Pues las versiones gomeras son herederas de la tradición más antigua y auténtica del romance. Bien entendido que esta «herencia» no tiene por qué ser, ni lo es en este caso, derivación de los textos específicos recogidos en los pliegos del XVI conocidos hoy por nosotros, sino manifestaciones paralelas, aunque separadas por cuatro siglos, de un mismo modelo poético «sin texto», en acertada calificación de los romances tradicionales de Diego Catalán.

Porque suponer que un texto romancístico moderno es ciega reproducción de un texto antiguo es tan inexacto como atribuir todas las variaciones del primero a la inventiva local donde el texto moderno ha seguido viviendo. Y en el romance del Cid tenemos un buen ejemplo de lo que decimos. En las dos versiones gomeras hay un pasaje, prácticamente unánime desde el punto de vista textual, que falta absolutamente en las varias redacciones antiguas. Es el siguiente:

El Cid llevaba una espada que ciento seis palmos tenía[53],
cada vez que la bandeaba hierro con hierros hería,
cada vez que la bandeaba temblaba la morería:
de seis en seis los mataba[54], de tres en tres los enjila.

Al no estar en los pliegos del XVI ¿hemos de suponer que estos versos son creación de los gomeros? (no decimos de Antonio Ortiz y de Ruperto Barrera, sino del pueblo gomero). Que las etapas «aédicas» han continuado en La Gomera (y en todas partes) nos lo prueba el conocimiento de su romancero popular: muchos y muy excelentes poetas ha habido y hay en la isla, que con sus propias creaciones han incrementado el caudal romancístico heredado de generaciones anteriores. Pero no hasta el punto de atribuir a esta fuente el pasaje que comentamos. Estos versos tienen tanta autenticidad tradicional como los otros, tan encajados están en la intriga total del romance que no puede sino pensarse que nacieron a la vez que los demás, y poseen una grandeza referencial que los sitúan en la cima del tono heroico del romance, propio sólo de una mente creadora de los tiempos dorados. Lo que hay que pensar es que tales versos, junto a todo el romance, son herencia de una redacción que debió existir en el XVI, o antes, pero que no llegó a los pliegos, o que los pliegos no llegaron a nosotros.

Por lo demás, las acciones que en el pasaje se refieren y, sobre todo, la altura poética con que están «literaturizadas», manifiestan un estilo épico comparable a los grandes momentos del *Cantar* primitivo. Una joya de la poesía épica española de todos los tiempos.

---

[53] Variante de Antonio Ortiz: "la desenvainó enseguida".
[54] Variante de Antonio Ortiz: "de seis en seis los degüella".

La tradición canaria del romance de *Gerineldo*

Benigno León Felipe

El romance de *Gerineldo* es, quizá por ser uno de los más extendidos, el que ha sido objeto del más minucioso y pormenorizado estudio, prácticamente el millar de versiones recolectadas hasta la fecha han sido analizadas y clasificadas convenientemente[1]. Sin embargo, la tradición canaria de este romance está ausente de todos estos estudios, sólo existen algunas referencias marginales que en ningún caso aportan datos suficientes de los que puedan extraerse conclusiones válidas. La omisión de las versiones canarias de este romance del corpus analizado en *Cómo vive un romance* es debida a su tardía recolección. La primera versión fue recogida en 1954, año en que precisamente se publicó dicha obra, y en 1975 sólo se habían recogido 9 versiones.

Este dato indujo a Diego Catalán a creer que su presencia en las Islas era muy rara. En el *Romancero tradicional,* que sólo incluye 7 de las 9 versiones conocidas hasta esa fecha, señala que «El romance de *Gerineldo,* tan conocido en todo el ámbito peninsular, es raro en Canarias. Está ausente en todas las colecciones de Tenerife, la isla mejor explorada, y tampoco se ha recogido en La Palma, La Gomera y El Hierro. Las versiones de Gran Canaria y Lanzarote no pertenecen al fondo más antiguo del romancero isleño; en su estructura y variantes se emparentan con las del sur de España y ofrecen rasgos de origen relativamente moderno. Sin embargo forman un grupo con caracteres en común, por lo que hay que excluir la hipótesis de que se trate de versiones recién importadas de Andalucía.»[2]

---

[1] Además de los trabajos parciales referidos a zonas muy concretas, existe una obra ya clásica por su importancia en el romancero, que hace un estudio general y comparativo de las versiones de este romance de casi todas las zonas. Vid. Ramón Menéndez Pidal, Diego Catalán y Alvaro Galmés, *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Revista de Filología Española, Anejo LX, Madrid: CSIC, 1954. Ramón Menéndez Pidal, «Sobre geografía folklórica: Ensayo de un método» (1920); Diego Catalán y Alvaro Galmés, «La vida de un romance en el espacio y el tiempo» (1950). (Citaremos en adelante *Cómo vive un romance*).

[2] Vid. Diego Catalán y Jesús Antonio Cid, *Gerineldo. El paje y la infanta* , 3 vols. (en *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas,* v. 7), Madrid: CSMP-Gredos, 1975, v. II, pp. 230-31.

Hasta la fecha hemos logrado reunir 29 versiones, número que sin ser excesivo en relación a otras regiones, puede considerarse como significativo e indicar una presencia aceptable de este romance en el Archipiélago. Su distribución geográfica y localización es la siguiente:

I. VERSIONES SIMPLES

Lugar y año de recolección	**Publicación***
Isla de Tenerife	
I.1 Granadilla (1954)	FM (1969)
I. 2 Fasnia (1981-82)	(Inédita)
Isla de El Hierro	
I. 3 San Andrés (1959)	RT (1976)
I. 4 Valverde (1982)	RH (1985)
Isla de Gran Canaria	
I. 5 Agaete (1969)	FM (1969); RT (1975)
I. 6 Vega de San Mateo (1974)	RT (1975)
I. 7 Las Palmas (1976)	RT (1976)
I. 8 Gran Canaria s. l. (¿1981?)	(Inédita)
I. 9 Arinaga (1981)	RGC (1982)
I. 10 Agüimes (¿1955?)	FM (1969); RT (1975)
I. 11 « (1981)	RGC (1982)
I. 12 « «	« «
I. 13 « «	« «
I. 14 « «	« «
I. 15 « «	« «
I. 16 « «	« «
I. 17 « «	« «
I. 18 Ingenio (1981)	« «
I. 19 « (1980)	« «
I. 20 El carrizal (1981)	« «
I. 21 « «	« «
Isla de Lanzarote	
I. 22 Tías (1966)	RL (1966); FM (1969); RT (1975)

* De las 29 versiones 7 son inéditas: Las de Gran Canaria s.l., Agüimes II.7 y Hoya de Pineda de la colección de M. Trapero; y las de Fasnia, Güímar y las dos de La Orotava de mi colección. Las demás han sido publicadas en varias colecciones: la de Valverde en RH (*Romancero del Hierro*, 1985); en FM (*La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*, 1969) las versiones de Granadilla, Agaete, Agüimes 10, Tías -ésta última previamente en RL (*Calas en el Romancero de Lanzarote*, 1966)- y Agüimes II. 6, y reproducidas en RT (*Romancero tradicional*, 1975-76, vols. VI, VII y VIII) -menos la de Granadilla-, e incluyendo además las de San Andrés, Vega de San Mateo, Las Palmas y Utiaca. En RGC (*Romancero de Gran Canaria, I. Zona del Sureste*, 1982) aparecen las versiones de Ingenio 18 y 19, Arinaga, Agüimes 11 a 17 y El Carrizal 20 y 21.

II. VERSIONES CONTAMINADAS

Isla de Tenerife

II.1	Güímar (1981-82)	(Inédita)
II. 2	La Orotava (1982-83)	«
II. 3	« « « «	«

Isla de Gran Canaria

II. 4	Utiaca (1974)	RT (1976)
II. 5	Hoya de Pineda (1981)	(Inédita)
II. 6	Agüimes (1955)	FM (1966); RT(1976)
II. 7	« (1982)	(Inédita)

En *Cómo vive un romance* se aplica como método de análisis el conocido por geográfico o histórico-geográfico, iniciado en España por el propio Menéndez Pidal y continuado y desarrollado por sus discípulos. Una de las conclusiones a la que se ha llegado aplicando este método es que las variantes de un romance, una vez ordenadas, clasificadas y reproducidas en mapas reflejan una repartición por áreas o zonas marcadas por su continuidad, pero perfectamente delimitables. En el caso concreto del romance que nos ocupa, las versiones se distribuyen en dos grandes zonas, por un lado la llamada NO, que agrupa las versiones del Norte de España, Cataluña, Portugal y las Islas de Madeira y Azores, y distinguiendo a su vez cinco tipos diferentes circunscritos a extensiones geográficas determinadas, a saber: Cántabro, Asturiano, Castellano Viejo, Portugués y Catalán; y por otro la zona SE, que incluye las versiones del Sur, Sureste y Centro peninsular. Se consideran desligadas de esta clasificación las versiones judeo-españolas de Oriente y Marruecos, de difícil filiación, y las americanas, que tienen orígenes muy diversos.

Las versiones de la zona NO se caracterizan por su arcaísmo y su escasa vitalidad, mientras que las de la zona SE son más modernas y uniformes y tienden a invadir las zonas en contacto.

A continuación trataremos de reflejar cuál es la tradicionalidad de este romance en el Archipiélago y cuáles son sus relaciones con las tradiciones de las demás zonas, y, aunque los rasgos de las versiones canarias coincidan, en principio, con los de la zona SE, y más concretamente con la tradición andaluza, estableceremos, además, su correspondencia con las tradiciones de Portugal, de las colonias de judíos de Oriente y Marruecos y de América, pues son las zonas con las que presumiblemente tengan mayor afinidad. No diferenciamos las versiones simples de las contaminadas porque como dice Diego Catalán, «Tal distinción es imprescindible para comprender los tipos de la zona NO.; en el SE., en cambio, no es necesaria, pues ambos romances, el simple y el contaminado, coinciden en todas sus características.»[3]

Con el *diálogo inicial* en que la infanta requiere los amores del paje comienzan prácticamente todas las versiones modernas del romance. La situación que nos ofrecen las versiones canarias en esta variante es muy compleja, pues aparecen redacciones que pueden pertenecer a las dos zonas que hemos indicado. La forma con la expresión «castillo»

[3] Vid. *Cómo vive un romance*, p. 151.

aparece en 10 versiones, todas simples, conformando el grupo más numeroso. Esta forma es considerada por Menéndez Pidal[4] como una variación, tardía y en descomposición, de uno de los cuatro tipos que se dan en el NO. Otras 3 versiones coinciden en la forma «una hora por ser mío», considerada como una variación normal de la forma «con albedrío» propia del SE, y que aparece también en 3 versiones canarias. Una versión incorpora la forma «dormir (yo) contigo», similar a uno de los cuatro tipos del NO. Ocho versiones omiten esta variante.

La forma con «castillo»-la más generalizada en Canarias -se puede asimilar, como dicen los autores de *Cómo vive un romance*, a la forma «dormir (yo) contigo», ambas propias del NO, sin embargo nosotros creemos que son una derivación de la forma «con albedrío», generalizada en el SE, y que se extendió al Norte, hecho que está apoyado por la distribución geográfica señalada en los mapas: los lugares en que se localizan las versiones con «dormir (yo) contigo» están en el límite que separa ambas zonas, es decir, en la franja de contacto.

La división en dos zonas, a la que hemos aludido con frecuencia, viene dada fundamentalmente por la variante del *despertar del rey* a la que Menéndez Pidal da mucha importancia, ya que también divide las dos versiones antiguas conservadas en pliegos sueltos. El despertar del rey en las versiones del NO está motivado por un sueño présago, igual que en la versión antigua del pliego de 1537; mientras que en las versiones de la otra zona el rey se despierta normalmente, como en la versión del otro pliego.

En las versiones canarias, y con la excepción de una versión, que parece ver la expresión «como de costumbre» que denota claramente su pertenencia a la zona SE, en la que el rey se despierta sin presagios, y, además, sin petición de vestidos, sin intervención de otros pajes y sin posterior presentimiento, motivos que son frecuentes en las versiones del SE, cuya forma más completa es:

A eso del amanecer, tres horas el sol salido,
el rey se quiere vestir, no hay quien le alcance el vestido;
- pregunta por Gerineldo que es el paje más querido.
Unos dicen: No está en casa; otros dicen: Ha salido.
El rey que se lo sospecha al cuarto 'la infanta ha ido.
(Versión facticia de Andalucía)

La simplificación de esta variante en las versiones canarias, sobre todo en las simples, si tenemos en cuenta lo que dicen Diego Catalán y Alvaro Galmés[5], reflejaría una forma tardía.

Otra variante a la que Menéndez Pidal da también mucha importancia es el *diálogo de la espada*. Relata la conversación entre Gerineldo y la infanta al descubrir ésta la espada que su padre ha dejado entre ellos. La zona SE presenta la forma sencilla, sin el intento del paje de hacer creer a la infanta que la espada es suya, forma que se da con muy pocas variaciones en las versiones canarias.

[4] Ibíd. pp. 34 y ss.
[5] Ibíd. p. 157.

Al romance de *Gerineldo* se añaden con frecuencia versos de otros romances. uno de estos aditamentos es el final que aparece en muchas versiones:

Tengo hecho juramento por la Virgen de la Estrella,
que dama que haya sido mía no me he de casar con ella.

Esta forma de acabar el romance -«impertinente», según Menéndez Pidal[6] - parece que surgió, como dice este autor, en la zona SE, concretamente en el Centro de la Península, y de ahí se extendió al resto, e incluso -generalmente unido a *La boda estorbada*- a parte de la zona NO. Todas las versiones canarias llevan este añadido. Las variaciones que se producen respecto a la fórmula típica del SE son:

a) La secularización del juramento al cambiar «Virgen de la Estrella» por «por las estrellas» o «por el centro de mi estrella».

b) La conversión del juramento en promesa.

c) La supresión del juramento.

d) La adaptación del estrambote a la asonancia del romance.

Sobre este último hecho, Diego Catalán y Alvaro Galmés indican que se ha producido en muy pocas versiones, y Menéndez Pidal, por su parte dice: «Que este juramento estrambótico sea de todos modos originario de la región Sureste, parece comprobarlo el hecho de que en varios puntos de ella sufrió una reelaboración para asimilarse a la asonancia del romance.»[7]

El que aparezca esta variación para adaptarse a la asonancia en seis versiones canarias podría tener dos explicaciones: una, que la reelaboración se produjo antes de la importación del romance, y, otra, que se produjo en las Islas por recitadores canarios. Esta última explicación pondría en entredicho la hipótesis de Menéndez Pidal sobre la localización de su procedencia. La primera explicación supondría que se habría generalizado en ámbito peninsular y que, por lo tanto, se encontraría en bastantes versiones, lo que no es así, según nos indican Diego Catalán y Alvaro Galmés. Pero cabría la posibilidad de que su extensión fuera mayor de lo que creen dichos autores, o que los recitadores que la importaron a Canarias fueran precisamente de la zona donde se produjo el cambio.

El resto de las variantes que configuran el romance, como son *la llegada del paje, la hora de la cita, el despertar de los amantes, la disculpa del paje* y *el desenlace*, siguen muy de cerca, en general, las redacciones que aparecen en las versiones de la zona SE, por lo que no vamos a reseñarlas.

Una vez realizado el análisis de todas las variantes, y contrastados los resultados obtenidos con los aportados por los demás estudios, con mayor profundidad de lo que lo hemos hecho aquí[8], hemos llegado a las siguientes conclusiones:

---

[6] Ibíd. p. 23.

[7] Ibíd. pp. 27 y 28.

[8] Esta comunicación es una síntesis de nuestra Memoria de Licenciatura: *Análisis de las versiones canarias del romance de «Gerineldo»*, La Laguna, 1985 (inédita). En dicho trabajo se hace un estudio exhaustivo y comparativo, que es imposible reflejar aquí, de todas las variantes. Con el objeto de ofrecer una visión más completa de la tradición canaria de este romance, reproducimos en el *Apéndice* la versión facticia.

1. Las versiones canarias de este romance presentan un alto grado de uniformidad en la redacción de sus variantes principales. Las variaciones que observamos no afectan en ningún caso al esquema argumental del romance, por lo que podemos suponer que llegaron a Canarias procedentes de una misma zona.
2. No se observan variedades diatópicas relevantes entre las versiones de las distintas Islas. Las diferencias que podemos ver en la redacción de algunas variantes secundarias, y la omisión o inclusión de algunos motivos, podrían explicarse mejor teniendo en cuenta la procedencia de las versiones, pues la configuración insular del Archipiélago no parece haber provocado una evolución distinta del romance en cada isla.
3. No se detectan diferencias marcadas entre las versiones simples y las seguidas de otros romance aunque las mayores variaciones corresponden a estas últimas.
4. No poseen, salvo en algunos detalles, rasgos arcaizantes, por lo que probablemente su importación fue tardía, dato que, además, viene apoyado por el carácter conservador de la versiones insulares.
5. No presentan caracteres propios suficientes para que puedan ser consideradas como un grupo aparte.
6. Poseen escasos vínculos con las tradiciones de América y Portugal, solo se observan coincidencias y similitudes en algunos detalles marginales.
7. Con la tradición marroquí, y dado el carácter híbrido de ésta, coinciden en algunas variantes importantes, sin que ello signifique que ambas tradiciones pertenezcan a un mismo grupo.
8. La tradición canaria de este romance se emparenta con las versiones de la zona SE, sobre todo con la tradición andaluza, por lo tanto creemos que debe incluirse como un subgrupo dentro de la zona meridional, dada su homogeneidad y su afinidad con las versiones de dicha zona.

APENDICE

Versión facticia representativa de la tradición canaria.

—Beneraldo, Beneraldo, mi camarero pulido,
¡Quién te pudiera tener dos horas en mi castillo!
—No se burle, señorita, aunque su criado he sido.
—No me burlo, Beneraldo, que de veras te lo digo.
—¿A qué hora de la noche se cumple lo prometido?
—A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido,
entre las once y las doce, yo te espero en el castillo,
con zapatillas de seda, de modo de no hacer ruido.—
Dando las doce en el reloj, Beneraldo en el castillo,
al subir las escaleras, Beneraldo da un suspiro.
la infanta que estaba oyendo: —¿Quién será ese atrevido?
—Soy Beneraldo, señora, que vengo a lo prometido.—
Se besaron, se abrazaron, y se quedaron dormidos.
El rey, como de costumbre, daba vuelta a su castillo,
y se los encontró durmiendo como mujer y marido,

16 no los quiso despertar que estaban en sueño vencido,
lo único que les deja es la espada de testigo.
18 Se levanta la princesa seis varas el sol salido:
—Levántate, Beneraldo, que ya hemos sido cogidos,
20 que la espada de mi padre ha servido de testigo.
¿Por dónde echarás ahora para que no seas cogido?
22 echa por el jardín del rey pisando rosas y lirios.-
El rey, como lo sabía, al encuentro le ha salido.
24 —¿De dónde vienes, Beneraldo, pálido y descolorido?
—Vengo del jardín del rey de coger rosas y lirios,
26 y una rosa marchitada me trae el color comido.
—Son mentiras, Beneraldo, con la infanta has dormido.
28 —Máteme, mi señor rey, si la culpa he tenido.
—No te mato, Beneraldo, que te crié desde niño,
30 pero mañana a las doce, serán esposa y marido.
—Yo le tengo promesa hecha a la Virgen de la Estrella:
32 mujer que duerma conmigo no me he de casar con ella.

-1a: una de las características de las versiones canarias es la diversidad de nombres que recibe el paje: Gerenaldo, Gerilerdo, Gerineldo, Heriberto, Filiberto, Jarineldo, etc.;-1b: también «mi caballero pulido», «mi cama es de pulidos», así como el diminutivo del nombre; -2b: menos frecuente «dos horas a mi albedrío», «una hora por ser mío»; -3 y 4: se omiten en 12 versiones. Sobre todo en las contaminadas aparece «—como soy vuestro criado, / señora, burláis conmigo»; -5: se omite en la mayoría de las versiones, se pasa directamente a la indicación de la hora de la cita ; -6, 7 y 8: no se da una redacción predominante en esta variante; -9 y 10: no hay una forma generalizada, la tendencia es combinarse con los versos anteriores; 10b: también, en vez de suspiros, «...toque en la puerta»; -13: verso muy similar en casi todas las versiones. En pocas «Se pusieron a jugar / como mujer y marido»; -14: también es frecuente «a las seis de la mañana, / iba el rey a su registri»; -18a: el motivo de «con el frío de la espada», sólo se da en 4 versiones - 3 dobles-. Lo más frecuente es la referencia del narrador al despertar normal de uno de los amantes; -19 y 20: también es frecuente «Despiértate, Beneraldo, / mira que estamos perdidos»; -23: en varias versiones «y al bajar las escaleras, / se encontró con el rey mismo»; -26a: la expresión «la fragancia de una rosa», se da sólo en tres versiones; -27a: también «—No me mientas, Beneraldo,»; -28b: también « si lo tengo merecido», «si delito he cometido»; -29b: es frecuente también «desde niño te he querido»; -31 y 32: con cambio de la rima para adaptarla a la asonancia del romance se da en bastantes versiones: «—¡Eso no, mi señor rey, / que lo tengo prometido // de no casarme con dama / que haya dormido cinmigo».

Estrategias orales y la transmisión musical del romance en las tierras bajas de Colombia

Susana Friedmann

En su ponencia sobre el romancero en ultramar, presentada en el IV Coloquio Internacional del Romancero e intitulada «El romancero tradicional en América. Difusión y características», Mercedes Díaz Roig destaca el papel significativo que en este contexto desempeña el romance religioso. La profusión de romances religiosos tan solo se puede comparar a la de las canciones y rondas infantiles perpetuadas por el sistema educativo tradicional hispanoamericano.

El caso colombiano no es excepcional en este sentido, como lo comprueban las conclusiones de estudios recientes a la altura de los que realizaron la doctora Gisela Beutler (1969) y el profesor George List (1973) en los años sesenta. Tanto List como Beutler destacan la proliferación de estos romances en las costas colombianas, y en lo que ataña al trabajo de Beutler, éste señala las tierras bajas colombianas como una de las vetas de mayor riqueza (1977, 228).

El presente estudio parte de una serie de inquietudes sobre el porqué de la supervivencia de los romances religiosos, específicamente en comunidades negras del litoral pacífico colombiano. Para ello me he dedicado a estudiar a fondo el repertorio festivo de una comunidad que tiene una reconocida tradición de canto: Barbacoas, Nariño, antiguo centro minero y portuario sobre el Río Telembí. Gracias a la colaboración del Instituto Caro y Cuervo, he podido comparar las grabaciones de la doctora Beutler con datos recopilados personalmente entre 1983 y 1986, para medir las transformaciones que hayan afectado esta tradición.

Estudios recientes sobre las tierras bajas del litoral pacífico colombiano destacan el aislamiento físico, social y culturas de esta región, condiderada por algunos como paradigmática de la *folk society* de Robert Redfield (Granda: 1977, 241), hecho que ha contribuido que la región se haya convertido en terreno fertil para estudios de carácter antropológico, social y lingüistico.

El municipio de Barbacoas, que se estudia específicamente aquí, se encuentra al interior del departamento de Nariño, a trece horas equidistantes por carretera destapada, de las dos principales ciudades de la región: Pasto, la capital y Tumaco, puerto marítimo. El antiguo centro minero indígena fue colonizado por los españoles en el siglo diecisiete bajo el nombre de Santa María del Puerto de las Barbacoas y explotado desde entonces, principalmente por esclavos negros procedentes de tribus guineas, ewe fon y akan del Africa (Granada: 1971, 389).

Con la abolición de la esclavitud decretada por el Presidente José Hilario López en 1851, los amos blancos de centros mineros como Barbacoas se desplazaron a las ciudades céntricas del país, dejando lo que había sido además un esplendido puerto fluvial (de gran importancia para el contrabando de mercancía hacia el interior del País), en un lamentable estado de abandono. La construcción de una carretera que unía la Costa con Pasto desde la segunda década de este siglo acentuó este aislamiento, al no pasar por Barbacoas. Con la excepción de los breves años de explotación aurífera por la Compañía Internacional Mining Company, el deterioro de lo que una vez fue una ciudad de considerables proporciones, ha sido progresivo (Friedemann: 1974, 58 y Granda:1977, 164).

Estudios recientes

A pesar de que, como dijimos antes, Barbacoas ha sido objeto de numerosos estudios recientes, ninguno de ellos han analizado el aspecto de las tradiciones orales que aún perduran allí, o al menos, en el sentido de que aspiren a algo más que el registro de la poesía oral como objetivo.

Así, en su monumental estudio sobre el romancero, Gisela Beutler incluye, a manera de apéndice, un vasto inventario de los romances que sobreviven en la tradición oral colombiana, añadiendo un capítulo de «anotaciones a la tradición oral» al corpus de material que sirve para comprobar la presencia contínua del romance en Colombia desde la época de la Colonia (1969). Destaca los contextos en que se escuchan estos romances, pero sin entrar en detalle sobre su ejecución.

De la misma manera, el excelente libro sobre las tierras bajas de Colombia de Granda contiene una sección sobre «folclor oral,» en que específicamente se concentra sobre la existencia de romances en la región, agregando variantes a las recopiladas por Beutler; por otra parte, resalta sus relaciones con la lírica medieval, y explica los contextos del *chigualo* y del *gualí* (1977).

En cuanto a los estudios antropológicos de esta región, éstos tambien carecen de una concepción holística del proceso re/creativo de la tradición oral. Whitten logra analizar las diferentes relaciones interpersonales que suscitan los variados contextos musicales que se acostumbran en esta región y muestra como se afianzan los lazos sociales por estos acontecimientos (1967) pero no acierta en la interpretación que le da a los textos, en parte, por un total desconocimiento del fenómeno de la oralidad.

Siguiendo las líneas generales de la investigación propuesta por Whitten, Friedmann se concentra en el contexto religioso de una festividad celebrada en el pueblo de Barbacoas. Una vez más sorprende por la riqueza de documentación histórica, social e

incluso económica, pero carece de términos de referencia pertinentes al proceso de tradición oral (1974).

Si en el campo de las ciencias sociales se vislumbra un panorama sombrío, aún más desolador es el de la música. Los estudios de la música colombiana en general, pero aún más, los del litoral pacífico, reflejan una percepción matizada por prejuicios sociales que aún no se han reconocido. Descripciones de la música de esta región resaltan el sonido arcáico, el parecido con sistemas musicales de civilizaciones muy anteriores a las precolombinas, pero pasando por alto consideraciones mínimas sobre la transmisión de estas tradiciones musicales, con una óptica que evade toda semejanza con culturas mucho más allegadas.

A manera de ilustración, según la descripción de Velásquez, los ritos de la muerte en el Chocó incluyen el canto o la recitación de romances, memorizados por los esclavos y retenidos intactos de generación en generación (1961, 1030):

> En regocijos de esta clase impera el canto antifonal o responsorial, litúrgico casi, gregoriano, dejado en esos bosques por la Colonia que metió en la memoria de los esclavos los romances castellanos, leoneses, asturianos y andaluces.

En primera instancia, la alusión ambigua al canto «antifonal o responsorial» cuando estos se distinguen precisamente por cuanto el uno se refiere a un solista al que contesta el grupo o coro, mientras que el segundo se destaca por la oposición de dos grupos o coros, demuestra que el fenómeno que se describe no se ciñe a las reglas del canto gregoriano. Por esto mismo, Velasquez agrega que el efecto es «casi» liturgico, por consiguiente, no está totalmente convencido del paralelo que establece.

Otra relación, establecida por Pardo Tovar, consiste en comparar lo que pueden ser las coincidencias entre esta música y una práctica generalmente atribuida a la música erudita medieval (1960,12):

> Las respuestas corales,... se realizan polifónicamente, en intervalos paralelos de cuartas y quintas, a la manera de organum medieval.

En vez de buscar coincidencias con prácticas más recientes y más cercanas (Nketia: 1974, 162):

> En general, el uso de cuartas o quintas paralelas es más característico de las tradiciones pentatónicas. Se encuentran ejemplos de ello en canciones de Tanzanía y Ghana.

Por otra parte, Pardo Tovar destaca el sonido primitivo de esta música y la compara con el canto llano, es más, con el cante jondo, referencia hecha tambien por Perdomo Ecobar, quien además especifica que, en este repertorio (1975, 170):

> Las mismas palabras que forman los versos de las canciones ... sufren tal deformación al cantarlas que bien podría el oyente creer escuchar un idioma extraño...

Aunque Beutler retoma estas asociaciones en sus descripciones de los cantos de Nariño, las implicaciones son diferentes. Describe los romances de Pasión que ella escuchó en Semana Santa de la siguiente manera (1977, 245):

> El canto era en un extremo impresionante, debido a las melodías melancólicas, de sonidos prolongados, que se entonaban con voz vigorosa...

Asocia estos cantos con los que aún se escuchan en Sevilla por esta época (Aguilar y Tejera, [1928], xiii):

> Aún poseemos...saetas cuya melodía monótona y primitiva, muy próxima al canto llano, patentiza su antiguedad... la voz del cantor sostiene un nota, con ligeras modulaciones, desde el principio al final de la copla...

Por otra parte, Beutler atina en la relación que establece entre estos cantos y los del canto gregoriano (1977, 247):

> Correspondían (los cantos), por la entonación de coro, a cantos de responsorio, al canto llano...

Diciendo esto, sugiere que existe alguna relación extraña entre los cantos polifónicos «de cátedral» y la de los «cantos corales de Nariño».

MAPA DE NARIÑO



En otra ocasión he indicado como ha influido todo un proceso metafórico en la transmisión musical del romance en las tierras bajas colombianas (1987). La asimilación de dos sistemas musicales fundamentalmente compatibles ha servido para la mutua aceptación y conservación de prácticas que generalmente se asocian, por una parte, con la tradición escrita, y por otra, con la tradición oral. Tambien he mostrado cómo ha prevalecido una distorsión interpretativa que favorece la comparación de esta música con la tradición española renacentista, si no medieval, pasando por alto los vínculos evidentes con tradiciones orales africanas.

No podemos descartar la posibilidad de que tras todos los testimonios que nos quedan de los cancioneros del siglo dieciséis se vislumbra una tradición oral. Pero debemos reconocer que es difícil, si no imposible desentrañarla, y que el método inductivo suele ser complejo y problemático. Tampoco podemos desconocer que uno de los caminos para reconstruir este pasado remoto es el de analizar esa tradición en sus manifestaciones actuales. Es posible que la tradición oral vigente tenga mucho en común con esa tradición antigua y que los testimonios contemporáneos bien puedan ser la fuente más directa que tenemos de ese pasado perdido.

Partiendo de la premisa anterior, el presente artículo tiene como propósito el de analizar los cantos festivos de Barbacoas desde el punto de vista de su transmisión oral, enfocando las prácticas de interpretación («performance aspects») y las estrategias tanto literarias como musicales que las apoyan.

El caracter oral de los cantos festivos de Barbacoas.

Un aspecto que siempre se menciona pero nunca se profundiza al nombrar las tierras bajas colombianas es su asombrosa tradición oral. Pareciera que los estudiosos de la región desconocieran los trabajos de Lord y Parry, y de Bayard, Bronson, Buchan y Treitler en el campo musical.

Muchos estudiosos han intentado analizar aspectos de la oralidad dentro de un contexto de la tradición europea, desde el canto gregoriano hasta la balada norteamericana,. pero solo recientemente este acercamiento se ha extendido a culturas no-occidentales, como lo demuestran trabajos de la altura de Finnegan y Opland, quien sugiere que el estudio de las tradiciones orales africanas puede ser uno de los mecanismos más eficaces para reconstruir la poesía medieval anglo-sajona (1980).

La gran mayoría de estos autores basan sus analisis en el caracter eminentemente formulaico que se observa en la tradición oral. Finnegan no comparte este criterio, pero, al contrario de los autores anteriormente mencionados, destaca la importancia de la ejecución de la poesía oral. Para ella, es el ingrediente más importante de la tradición oral (1979, 29):

> La poesía oral, ciertamente, como la escrita, posee un texto verbal, pero en cierto sentido, es diferente: una pieza de literatura oral, para ser realizada, tiene que ser ejecutada. El texto en sí no constituye el poema oral.

Lo que se propone este trabajo es el análisis de las estrategias literarias y músicales empleadas como apoyo para esa ejecución, con la finalidad de agilizar el proceso de composición y de transmisión oral.

Mecanismos literarios.

El uso de artificios como el paralelismo, la aliteración, la repetición y la enumeración ya ha sido señalado y analizado en varios contextos del romancero. Quizás el mecanismo más evidente en los cantos festivos de Barbacoas es aquel que acuñó Margit Frenk con la designación de «proverbialización» y que en este contexto resulta en una especie de mosaico de citas tomadas de uno que otro romance o canción tradicional (1961).

En el artículo referido arriba, he mostrado como el empleo de romances o fragmentos de romance suele hacerse de tal manera que queda desconectado del desarrollo narrativo del canto (1987, 20), bien sea si se toma el romance o una estrofa del mismo como refrán, si se comienza con un romance para seguir con otro, o bien si se inicia la canción festiva con una estrofa improvisada y que se utiliza como refrán, para luego proceder con el romance mismo.

Esta desarticulación narrativa se agudiza cuando las cantadoras emplean aún otra estrategia, que consiste en incorporar parte del texto del refrán en el cuerpo de la canción (o del romance):

Este era mi oratorio
que yo rezaba, que yo rezaba
con Nazareno bendito,
con él yo me confesaba.

San José pidió posa
-que yo rezaba, que yo rezaba-
para su esposa María
-con él yo me confesaba-

Y así sucesivamente, intercalando además el refrán inicial.

Otra estratagia oral que se observa en los cantos festivos de Barbacoas es el uso de fórmulas de entrada y de despedida para señalar el comienzo o la terminación de cada número, estrategia compartida por juglares medievales y griots africanos.

Pero no solo existe una codificación interna para cada canción, sino que tambien hay relación entre una y la siguiente canción. Las cantadoras no se limitan a seguir una canción con otra al simple azar, sino que cada intervención consiste en una «respondida» que se basa en una alusión, o una palabra, tomada de la canción anterior.

Además de estas estrategias textuales de por sí, las cantadoras acuden a un lenguaje especial para hablar de sus cantos festivos -utilizan términos que no forman parte del lenguaje cotidiano. Por ejemplo, al referirse al canto que emplean textos de diferente orígen, dicen que están «acompasados» (por ejemplo, «La Virgen se está peinando» acompasada con «Camina la Virgen pura»). Otro expresión que emplean constantemente es la de «usar vesos trocados». Se refieren aquí a la costumbre de intercambiar versos de una canción a otra.

Resulta curioso que desconocen por completo el témino de «romance». Los cantos festivos que incorporan romances se designan más bien bajo el nombre de «arrullo» o «alabanza», segun el contexto.

Mecanismos musicales

El contraste entre «arrullo» y «alabanza» de por sí justifica el proposito de este trabajo, ya que la práctica de cantar un mismo romance, en el mismo sitio, pero con unas diferencias estilísticas notables, es un caso singular.

En primera instancia, se trata de música para los velorios de santo o para los velorios de un niño fallecido. Este acontecimiento se presta para una música de carácter alegre con acompañamiento instrumental, además de otras diversiones y juegos. En el caso de las alabanzas estas se cantan *a cappella* y se caracterizan por ser lentas, solemnes y melismáticas (melodías altamente elaboradas) tratándose de un velorio de adulto o de cantos para la iglesia.

Limitando el análisis musical al contexto del arrullo, en términos generales, la melodía es eminentemente repetitiva, compuesta generalmente de una o dos frases musicales simétricas, y corresponden a la forma de la letanía. En su estudio sobre el estilo vocal y cultura tradicional, Lomax sugiere que la letanía corresponde a culturas de poca estratificación social, mientras que la forma estrófica equivale a un estado más complejo.

En forma análoga a la de los textos, la reiteración melódica resulta en una yuxtaposición de motivos melódicos frecuentemente tomados de diversas fuentes. En la mayoría de estas canciones festivas se distingue el parafraseo melódico, tomado muchas veces de canciones populares o melodías que han sido transmitidas por los misioneros o, más recientemente, por los medios de difusión. (Vale la pena indicar que hasta hace relativamente poco, Barbacoas estaba tan aislado físicamente de la principales ciudades colombianas que no entraban los programas radiales del resto del país). Quizas el estilo musical que más ha penetrado últimamente es el del vals peruano que se puede detectar en algunos de los cantos festivos.

Una estrategia común es la de añadir un refrán musical al final de una estrofa de romance o de canción tradicional. A manera de ilustración, existen varias canciones en el repertorio barbacoano que llevan fragmentos musicales del estribillo del villancico tradicional «Gloria en las alturas». Este villancico ampliamente difundido en su forma actual desde el siglo pasado (y cuyo texto es considerablemente más antiguo, mientras que la música data del siglo dieciocho) figura en cancioneros de los misioneros del centro comunal de Altaquer, Nariño (1939, 24).

El primer ejemplo consta del romance «Camina la Virgen pura» en versión de Rosa de Rentería, (la cantadora grabada en los años sesenta por Beutler y que aún es baluarte de la tradición). Aqui, Rosa combina «El niño se ha perdido» con «Camina la Virgen pura,» añadiendo tan solo la exclamación «Ay, gloria» al final de cada par de versos:

El niño se ha perdido
y su madre lo buscaba
-Ay, gloria!
y lo fueron a encontrar
en unas humildes pajas.
-Ay, gloria!-

Camina la Virgen pura
del valle para Belén
-Ay, gloria!
y en la mitad del camino
pide el niño agua a beber.
-Ay, gloria!-

Camina más para adelante
topa en (sic.) un triste ciego
-Ay, gloria!-
ciego que nada vía,
ciego que nada vió.
-Ay, gloria!-

En el mismo velorio, en la canción que sigue, Rosa incorpora el refrán completo, combinándolo con el romance de «San José pidió posada». Inicia el canto así:

De María,
su esposo,
que Dios le dió
el día de su matrimonio,
la vara le floreció.

Y concluye esta estrofa, así como las subsecuentes, con el conocido estribillo musical de «Gloria en excelsis Deo».

Prácticas de interpretación.

Dejando a un lado los aspectos que bien pueden consignarse en una transcripción literaria o musical, los aspectos que no pueden tabularse en forma gráfica pertenecen a lo que se considera como «prácticas de interpretación».

El canto festivo en Barbacoas puede describirse en este contexto en dos niveles. Primero está el acontecimiento en que prima el canto, pero tambien existe una serie de actos rituales y de otras actividades periféricas. Por otra parte, cada canción merece un análisis individual, desde su esbozo inicial hasta que termine.

La insistencia en un análisis macroscópico y otro microscópico se debe al hecho de que, durante los velorios, no hay interrupción alguna del canto, sino que se crea un tiempo festivo enmarcado por la continuidad del canto (Dhu Shapiro y Talamantez: 1986, 77). Dicha continuidad se logra mediante señales explícitas de una cantadora a la siguiente entre canto y canto, precisamente, mediante fórmulas que indican que ya se aproxima el final de la canción y que se prepare la «respondida».

El proceso de composición

En cuanto a la ejecución de cada canción individual, se puede hacer, a grosso modo, una descripción de una canción típica de este repertorio.

Para comenzar, la cantadora entona la primera frase, delineando el contorno general de la melodía de una manera muy libre y espontánea. Generalmente traza una línea melódica extensa y de gran efecto, en movimento descendiente.

Lord sugiere que la persona que canta está buscando en su mente cuál es la melodía más apropiada (1960, 123). Ninguna de las cantadoras de Barbacoas me ha confirmado esta teoría. Por lo contrario, los comentarios suscitados por los demás partícipes en el velorio al esbozar la melodía me parecen igualmente significativos y dignos de consideración.

Generalmente estos se refieren ante todo al esfuerzo personal que ha hecho la cantadora para producir una melodía aceptable y suelen ser tan recriminativos que la cantadora opta por recomenzar. Entre las críticas que prevalecen en los comienzos mal logrados resalta la de que la cantadora extiende demasiado la melodía inicial, ornamentándola mucho. Al otro extremo, se presenta la situación en que se reprueba la entonación de una melodía sin interés, que sencillamente duplica el ritmo del texto pero que carece de desarrollo melódico. Otro defecto común es el de comenzar a cantar con un registro demasiado alto.

Un indicio adicional de que la idea del preludio inicial es de lograr una contribución personal al acontecimiento se deduce por el hecho de que aparentemente es mal visto repetir el contorno que otra cantadora ya ha trazado, cosa que ocurre ocasionalmente con mujeres mayores que tienden a comenzar su canto con la repetición de composiciones que ya se han escuchado anteriormente en la misma ocasión, posiblemente con texto diferente, o sea en *contrafactum*.

La segunda vez, invariablemente, se limita a cantar esterotipos convencionales de los cantos, evitando de esta manera que se repitan las observaciones rudas que se hicieron de su primer experimento.

Establecimiento de la tonada principal

Una vez concluido el preludio de la cantadora, los demás partícipes se preparan para continuar. La cantadora, tan solo tiene que entonar la primera frase de su canción para que los instrumentistas se incorporen en la interpretación y para que comiencen a variar la tonada fundamental de manera gradual.

Sin embargo, esto no siempre sucede. A veces, los instrumentistas, en lo que parece ser un acuerdo tácito, simplemente no entran, esperando que la cantadora defina más la melodía. Solo se integran con ella cuando están de acuerdo con su intervención, cosa que puede demorarse hasta después de la segunda frase o aún, después de que la cantadora entre en el cuerpo propiamente dicho del canto («Cuando rompe el verso»).

Una vez establecida la tonada y aprobada por los demás partícipes, se desarrolla la ejecución mediante al entrada paulatina de los instrumentos. Por último, se integra el coro y aparecen los elementos que proporcionan variedad y contraste a la música.

En síntesis, despues de conformar la tonada la cantadora la repite, con el incremento inicial del golpe del bombo y luego de los cununos (tambores cónicos), concluyendo así la primera estrofa vocal. Los instrumentistas, en forma tentativa, comienzan su propio patrón rítmico, que se basa en el de la cantadora (marcado por guasá o una maraca que ella toca) pero que no coincide con él, sino más bien, a pesar de él. Esta inter-dependencia entre la cantadora y los instrumenttistas constituye una modalidad de interpretación común a la

música africana, descrita por Waterman como el «sentido de metrónomo», en que hay una mayor tensión y un sentido de expectativa inusitado, debido a la calidad sincopada de los patrones instrumentales con la relación al canto (1925, 207).

El bombo se toca con dos baquetas. Una de ellas golpea la cabeza del tambor y la otra, su marco (lo que produce un sonido más metálico). Estos dos elementos proporcionan los fundamentos de varios patrones coherentes pero independientes de los instrumentos. Al bombo le corresponde el menos denso y menos complejo en comparación con el de los cununos, pero por lo tanto es el más enfático.

Los cambios en la frecuencia con que se tocan los cununos o en el patrón básico ocurren principalmente al final de una frase o estrofa, a manera de puntualización entre secciones. Esta especie de «interjección» se logra por medio de trémolos, o se aumenta la intensidad de los golpes de tambor. Excepcionalmente, mecanismos como estos parecen recalcar una palabra del texto o bien reflejan su sentido. Otra estrategia frecuente es la de omitir un instrumento momentáneamente, efecto que tambien logra destacar una palabra o frase.

El hecho que el lenguaje de los tambores africanos se consideren como una modalidad de comunicación significativa, tiene implicaciones linguísticas que se extienden más allá de este estudio: sin embargo, es importante que se señalen estos mecanismos que se asemejan a prácticas interpretativas de otras culturas y de otros periódicos de la historia de la música, particularmente al barroco musical.

La participación del coro

La práctica de llamada y respondida entre una y otra canción por una parte; y finalmente, la polifonía a dos o tres voces, caracterizan los cantos corales referidos. Sin embargo, el aspecto que más distingue esta música de lo que Beutler denomina «la música de catedral», es la extraordinaria integración entre solista y coro, y entre las voces mismas del coro.

Al entrar en la mitad de la frase enunciada por la cantadora, el coro se incorpora de tal manera que difícilmente se distingue la línea melódica de la cantadora y la del coro. Las voces se entrecruzan, de manera que, a pesar de mantenerse la relación interválica de terceras, puede resultar encima o debajo de la voz de la cantadora, indiscriminadamente. Ocasionalmente se interrumpe esta interválica estable, por el uso de saltos extensos de una séptima o una octava, sin causar dificultades a las cantadoras. Otro intervalo favorito es el de la quinta, intervalo considerado «abierto» e incompleto por el oido occidental. La única ocasión en que se canta al unísono es al final de la estrofa.

Desarrollo

El carácter eminentemente repetitivo de la canciones, tanto en su aspecto textual como en su estructura musical, y por otra parte, el atributo narrativo del romance que implica un discurso elaborado -parece requerir lo que llamaríamos elementos de variación y de desarrollo para evitar una interpretación estática y monótona.

Ya se han destacado algunos mecanismos instrumentales que se emplean entre una y otra estrofa tales como cambios en textura, en volumen y en intensidad.

Las cantadoras acuden a la ornamentación melódica, ante todo cuando cantan solas, aunque también emplean glissandi y una especie de vibrato lento en los registros graves, mecanismo aprovechado ante todo por la cantadoras mayores, ya que las jovenes consideran que una emisión directa, menos afectada, sencilla, está de acuerdo con los cánones de la moda actual.

Frecuentemente se varía la amalgama de cantador y coro, de tal manera que la cantadora interrumpe su canto y se adhiere al coro, pero a un intervalo de una tercera superior o bien inferior de la nota que se espera oír. El hecho que su voz aún se proyecta con la misma intensidad que antes, crea un vacío, un sentido de que la repetición monótona de la tonada se ha suspendido y que ha sido reemplazada por lo que al comienzo suena como una extemporización. Para decirlo de otra manera, la melodía de ostinato desaparece momentáneamente, creando un efecto semejante al de una variación armónica sobre un bajo («ground»), lo que en la musica occidental se denomina «chaconne».

La conclusión

Más que en cualquier otra parte, en la conclusión de los arrullos se pone de manifiesto el grado de codificación a que se somete la ejecución de los cantos festivos. En este momento final es difícil ignorar que la cantadora procede a anunciar su intención de parar, haciéndolo mediante un mensaje que advierte a las demás cantadoras y a los instrumentistas que va a parar.

Fórmulas de despedida tales como las que ya se han incluido anteriormente han sido ignoradas por algunos y mal interpretadas por otros como Whitten, quien alega que se refieren al abandono de las mujeres por parte de los hombres (1966, 189).

La música se acaba con el canto del estribillo en su totalidad, aunque ocasionalmente la cantadora proporciona aún otra estrofa para rematar la narrativa y agregar el refrán por última vez. La frase musical final se suele repetir varias veces en forma de un diminuendo, y la cantadora señala con sus manos, palmas para abajo, bajando la mano gradualmente hasta que termine, idealmente al mismo tiempo que los instrumentistas, quienes tambien han reducido el volumen paulatinamente.

El uso de gestos durante toda la ejecución juega un papel decisivo en cuanto incrementa el carácter dramático de la canción y le proporciona vitalidad al acontecimiento. La dimensión adicional de expresiones faciales y corporales refuerza el impulso musical y el uso de movimientos de los brazos y de las manos refleja firmeza, determinación y energía, tal como el orador enfatiza con una pronunciación y ademanes enérgicos.

El uso repetitivo de ciertos gestos por parte de la cantadora sugiere otro sistema de codificaciόm para controlar la intensidad de participación de la agrupación, además del equilibrio entre el grupo coral e instrumental. La autoridad de la cantadora se refleja claramente, tanto por la calidad y a veces la cantidad de gesticulaciones que emplea para hacerse entender.

En terminos del acontecimiento general, o sea, a nivel macroscópico, no solo se observa una continuidad que sugiere un tiempo ritual especial, sino que asimismo, es evidente que tambien hay todo un proceso ritual con diversas etapas.

Por una parte, el concepto del tiempo es uno de los que más se destacan en estos eventos, comenzando por el hecho de que la música no se interrumpe en toda la noche.Por otra, todos los cantos tienen aproximadamente la misma duración. Los momentos cruciales del ritual del velorio están marcados por la acción de abrir y cerrar las puertas del altar improvisado que se ha erigido en la casa designada para el velorio, acción que se acelera a la medianoche, dejando diez minutos entre cada cambio. Esto a la vez repercute en un aumento en el tiempo y la intensidad de la ejecución instrumental, incremento que se observa tambien a la madrugada.

Un último indicio de la preocupacion por el aspecto temporal es la alusión frecuente a tiempos específicos en lo textos mismos de las canciones.

Rectificaciones

Este trabajo se ha referido exclusivanente a una modalidad interpretativa del romance dentro de un contexto ritual -contexto que se limita a las festividades religiosas celebradas en las tierras bajas colombianas. Esta modalidad tan singular que se distingue por el canto antifonal y por el uso de instrumentos de percusión sorprende además, pór su extraordinario carácter formulaico, tanto a nivel textual como musical.

En un artículo reciente sobre el romancero espiritual en la tradición oral, Diego Catalán observa que estos romances, (*contrafacta* espirituales del romancero viejo, convertidas en auténtica poesía popular), se destacan por una debilidad estructural (1985, 25):

> La función rememorativa, mediativa, ritualizada de los romances de tema sacro acaba por convertirlos en oraciones.

El hecho de que el argumento de estos romances se conozca de antemano y que su objetivo religioso prima sobre el elemento narrativo hace que los motivos:

> significan por sí mismos; la cadena secuencial lógico-cronológica se rompe, pues al rezar una «oración» el emisor no se interesa en representar dramáticamente el proceso que conduce desde un antes a un despues.

Esta yuxtaposición de motivos fragmentados que se ilustra claramente en los cantos festivos de Barbacoas se extiende tambien al empleo de formulas musicales a manera de retazos o centones.

Finalmente, y no sin preocupación, vale la pena especualar sobre el comentario hecho por German de Granda en uno de sus estudios dialectales de la zona. Según su concepto, en las tierras bajas del litoral pacífico colombiano existen rasgos dialectales que reflejan «un estadio evolutivo no alcanzando en ninguna otra zona hispanica y sólo explicables por condicionamientos socioeconómicos que se dan» (1977, 146). Continúa en otra parte, diciendo que estos rasgos representan un estado «mas moderno, superpuesto sobre otro anterior, mas conservador e incluso, arcaizante».

¿Como conciliar las consideraciones anteriores con la vitalidad y la exuberancia de los romances, revestidos en atuendo novedoso, pero indudablemente, cumpliendo una función pertinente, tanto al contexto festivo como a la identidad misma de la comunidad?

Referencias citadas

Aguilar y Tejera, Agustín.
[1928] *Saetas populares*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones S.A.

Bayard, Samuel P.
1950 «Prolegomena to a Study of the Principal Melodic Families of British-American Folk Song», *Journal of American Folklore* 63 (247): 1-44.

Beutler, Gilela
1969 *Studien zum spanischen romancero in Kolumbien in seiner schriftlichen und mündlichen Uberlieferung von der Zeit der Eroberung bis zur Gegenwart*. Heidelberg: Carl Winter Verlag.
1977 *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Bronson, Bertrand Harris
1969 *The Ballad as Song*. Berkeley: University of California Press.

Buchan. David
1972 *The Ballad and the Folk*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

Catalán, Diego
1985 «El romancero espiritual en la tradición oral», ponencia presentada en Utrecht.

Dhu Shapiro, Anne y Inés Talamantez
1986 «The mescalero Apache Girls Puberty Ceremony: The Role of Music in Structuring Ritual Time». *Yearbook for Traditional Music* XVIII: 77-90.

Diaz Roig, Mercedes
1987 «El romancero tradicional en América. Difusión y caracteristicas», ponencia presentada en el IV Coloquio Internalcional del Romancero en el Puerto de Santa María, Andalucía.

Escalante Aquiles
1971 *La minería del hambre*. Barranquilla: Universidades de Medellín, Córdoba y Simon Bolívar. Segunda edición.

Finnegan, Ruth
1977 *Oral Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.

Frenk, Margit
1961 «Refranes cantados y cantares proverbializados», *NRFH* 15: 155-168.

Friedmann, Susana
1987«Proceso simbólico y transmisión musical: el romance y los cantos festivos religiosos del sur de Colombia,» *CARAVELLE* 48: 9-26.

Friedmann, Nina S. de
1969 «Contextos religiosos en un área negra de Barbacoas, Nariño, Colombia», *Revista colombiana de folclor* IV (10): 61-84.
1974 «Minería del Oro y Descendencia: Güelmambi, Nariño», *Revista colombiana de antropología* XVI: 9-58.
Garrido, Miguel, O.C.D.
1980 *Tras el alma de un pueblo*. Tumaco: Vicario Apostólico de Tuamco.
Goody, Jack
1977 *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
Granda, Germán de
1971«Onomástica y procedencia africana de esclavos negros en la minas del sur de la Gobernación de Popayán (Siglo XVIII),«*Revista española de antropología americana* 6: 381-422.
1977 *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra: las tierra bajas occidentales de Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
List, George
1973«A Comparison of certain Aspects of Colombian and Spanish Folksong,» *Yearbook of the International Folk Music Council* 5: 72-84.
1983*Music and Poetry in a Colombian Village*. Bloomington: Indiana University Press.
Lomax, Alan
1978 *Folk Song Style and Culture*. New Jersey: Transaction Books. Reimpresión de la edición de 1968.
Lord, Albert
1960 *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Nketia, J.H. KWabena
1974 *The Music of Africa*. Nueva York: W.W. Norton & Co., Inc.
Opland, Jeff
1980 *Anglo-Saxon Oral Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
Pardo Tovar, Andrés
1960 *Los cantares tradicionales del Baudó*. Bogotá: Editorial ABC. Cuarta edición abreviada (1938).
Secretaría del Arzobispado de Mexico
1939 *Colección de cantos sagrados populares*. Mexico: Editorial Progreso. Octava edición.
Trapero, Maximiliano
1987 *Romancero de la Isla de la Gomera*. Madrid: Cabildo Insular de la Gomera.
Waterman, Richard Alan
1952 «African Influence on American Negro Music» en *Acculturation in the Americas*, Ed. Sol. Tax. Chicago: Chicago University Press, 207-18.

Whitten, Norman E. Jr.

1967 «Música y relaciones sociales en la tierras bajas colombianas y ecuatorianas del Pacífico: estudio sobre microevolución cultural», *America Indígena* IV (10): 63-83.

Whitten, Norman Jr, y Aurelio Fuentes C.

1966 «Baile Marimba! Negro folk Music in Northwest Ecuador». *Journal of the folkore Institute* III(1): 168-91.

Velásquez, Rogelio M.

1961 «Instrumentos musicales del Alto y Bajo Chocó», *Revista colombiana de folclor* II (6), Segunda época, 78-123.

El Romancero Paraibano: Análisis de una exploración

Idelette Fonseca dos Santos

I. Introducción

La colecta del romancero en Brasil conoció, en los últimos años un interés renovado por parte de investigadores universitarios, lo que permite afirmar hoy que se está empezando a constituir un verdadero Romancero brasileño, gracias a la multiplicación de encuestas locales a través de la tentativa de sistematización de las colectas antiguas y recientes.

El trabajo que realizamos con el proyecto «Romancero Paraibano» presenta ángulos de interés diversos: en primer lugar, como investigación de romances tradicionales en el Estado de Paraiba (Brasil), permitió aumentar el número de textos y de variantes para conocer y evaluar la presencia del romancero peninsular en la tradición oral brasileña. Como proceso de pesquisa, procuró no solamente recoger textos como también el discurso en torno del texto, llevando el informante a recrear las condiciones de transmisión, a través de un discurso sobre el pasado, revelando las relaciones de este texto con el conjunto de elementos -otros textos de literatura oral, historia de vida etc.- que integran lo que se llama «identidad cultural». Finalmente, como consecuencia del proceso de pesquisa escogido, además de los romances tradicionales ya conocidos, fueran recogidas narrativas cantadas que presentaban marcas indudables de una tradicionalización en curso o ya afirmada y que fueron consideradas por los informadores como pertenecientes al mismo repertorio cultural.

El Romancero que aquí presentamos no se limita pues a una busca sistemática de textos anteriormente conocidos, pero procura ser una descobierta de lo que es romancero para los paraibanos, de lo que representó en el pasado y hoy, en la elaboración de su identidad cultural.

La Paraiba es uno de los pequeños Estados del Nordeste brasileño, región pobre con graves problemas sociales y económicos. Culturalmente, la Paraiba podría ser considerada como la cuna de la literatura popular en verso: los grandes nombres de la *cantoria* y de la literatura de *cordel* nacieran en Paraiba en donde existía, en la segunda mitad del siglo XIX,

un grupo de poetas populares creativos y famosos que recibio el apellido, no usurpado, de «Escuela de Teixeira», (DICIONARIO. . .)

Algunos folkloristas de los comienzos del siglo XX hicieran pesquisas en Paraiba, como Rodrigues de Carvalho y Leonardo Mota, notando algunos pocos romances junto con otros textos e informaciones sobre la cultura popular. El Estado todavía nunca había sido investigado como los estados vecinos de Pernambuco, por Pereira de Costa, Río Grande do Norte, por Luis de Câmara Cascudo, y Maranhão, por Antonio Lopes.

El proyecto Romancero Paraibano fue organizado y coordinado por mí, desde el comienzo, en 1982, hasta 1986, fin de su primera fase, correspondiendo a la colecta y preparación de la edición. Realizado por estudiantes del Curso de «Post-Graduation» en Letras de la Universidad Federal de Paraiba, fue condicionado, hasta cierto punto, por estas características académicas que constituirán quizá una limitación: no hicimos una investigación sistemática de campos escogidos según criterios geográficos, por ejemplo, por ser imposible realizar los traslados necesarios a una investigación de este tipo en un estado considerado pequeño, en la escala brasileña, todavía con una superficie superior a 50.000 Km^2.

Las pesquisas, hechas individualmente por cada estudiante, escogieron comunidades coherentes, social y culturalmente, conocidas del investigador -el barrio en que vivía, su propia familia, la pequeña ciudad donde tenía relaciones familiares o un grupo profesional de modo a facilitar la fase de descubrimiento y aproximación de los informadores.

Veinticinco investigadores participaron en el proyecto, incluida la coordinadora, recogiendo 40 romances en un total de 406 versiones. La orientación pedagógica inicial de la colecta no perjudicó su carácter científico: antes de «ir a campo», los estudiantes tenían leídos y anotados todos los romanceros brasileños publicados y, en varios casos, el *Romanceiro Português do Canada*, de Manuel de Costa Fontes que, por su amplitud y rigor, representa una de las referencias obligatorias de la pesquisa.

II. Función del Romancero en la memoria paraibana

¿Qué realidad tiene la presencia del romancero en la memoria de los paraibanos?

En un primer momento, la principal dificultad fue de orden terminológica: en el Nordeste, la palabra *romance* designa un «folheto de cordel» (pliego suelto) de 32 páginas o más, o sea una narrativa en verso muy larga que el informador lee o escucha leer. *Xácara* es prácticamente desconocido y, como lo había notado Jackson de Silva Lima, en lo que llamamos *romance* no presenta un campo semántico claramente delimitado en la lengua hablada en el Nordeste brasileño. Designado por términos y expresiones como *versos* o *historias cantadas*, su carácter específico se limita, según los casos, a una historicidad imprecisa (*historias de antigamente*) o una temática (*historias cantadas de reis e princesas*) o un arquetipo de referencia (*historia como a de Juliana*).

En el discurso, la delimitación semántica se manifiesta con relación a las condiciones de transmisión del romance, llamado de *roda* o *brincadeira*, cuando integrado al repertorio infantil, *drama* cuando dramatizado y presentado en espectáculos animadores de barrio, escuela o iglesia, *cantigas* al final y hasta *cantigas de velhas* para designar una transmisión femenil tradicional.

El romance puede ser integrado también en un espectáculo popular como el *Bumba-meu-boi* o *Cavalo-Marinho* hasta tal punto que pierde, para el público, su autonomía: es el caso del romance de la *Bela Pastora* e, incluso, del de la *Nau Catarineta* que, en Paraiba, no existe fuera del auto-dramático frecuentemente presentado por los pescadores y cargadores del Puerto de Cabedelo.

Si la ambigüedad de la designación genérica fue un problema importante de la pesquisa, tan difícil fue llegar a convencer al informador de nuestro interés para con estas *cantigas* que él propio consideraba, en una perspectiva de cultura subalterna, como sin importancia, «cosas de viejos y niños». La barrera ideológica correspondía también a una jerarquía de los géneros populares: en una cultura popular diversificada, como la nordestina, la poesía improvisada ocupa el lugar de destaque, según sea el esquema formalizado de la *cantoria*, sea en las cuadras y pequeños poemas, posición recientemente reforzadas con la valorización de la *cantoria* por los medios de comunicación de masa, con la figura del *cantador* profesional.

Esta dificultad de la busca del romance dejaver la posición y la función del romance en el seno de la comunidad: es un texto, un canto destinado exclusivamente al grupo, a la comunidad. Su comunicación para el exterior se limita a algunas instituciones de transferencia (dramas o danzas-dramáticas). Su posición valoriza todavía más el discurso que transmite el romance, incluyendo desde las condiciones de aprendizaje, el recuerdo de diversas *performances* del pasado en relación con la historia de vida del informador y con la historia comunitaria, hasta una evaluación moral o filosófica.

Este discurso sobre y en torno del texto, que informa sobre las representaciones colectivas que los miembros de la comunidad hacen de su lengua y de su cultura, permite una comprensión más profunda de las variantes: los romances con temática de *mujer seducida* o *persecutada*, por ejemplo, son frecuentemente acompañados de reflexiones acerca de la condición femenil ayer y hoy. *Antonio e o Pavão do Mestre* aparece raramente disociado de un discurso sobre la escuela, su papel social, la tiranía de los profesores o, al contrario, sobre la felicidad de los que tuvieran la suerte de poder frecuentar a una escuela.

Tener en cuenta este discurso se tornó un elemento indispensable para la compresión de los textos recojidos oralmente por tratarse de romances presentes en el recuerdo pero casi desaparecidos de la práctica cotidiana, en consecuencia de la rarefacción o total desaparición de las instituciones de transferencia que garantizan su función tradicional. Los textos adquiriran una función nueva, la función identitaria. (BOUVIER, 1980)

A pesar de algunos textos encontrados en situación activa -*La Condessa* fue gravado de un grupo de niñas danzando y cantando en las calles de João Pessoa, en 1982- y en comunidades urbanizadas, los romances fueron siempre asociados al pasado rural, a la infancia, a un «saudosismo» de los tiempos en que no existían (¡sic!) fronteras entre las clases sociales y las edades, en que todos se reunían por la noche para cantar y oir historias. Todavía este discurso «saudosista» nunca se desvincula del presente y, entrelazado de referencias realistas a las duras condiciones de trabajo en el campo, a la enfermedad y al hambre, a la inestabilidad de la vida del trabajador que mudaba y todavía muda de sitio en busca de trabajo, matizan la oposición entre campo y ciudad para decir la permanencia del «sofrer».

Los romances, aunque dejen de ser cantados en sus instituciones de transferencia tradicionales, permanecieron en los recuerdos como marcas de una identidad, de las raíces del hombre y de la mujer, aislados en la ciudad o, a lo mejor, integrados en un grupo profesional o de barrio que no llega a substituir satisfactoriamente la comunidad de origen. En una cultura que, como la cultura popular nordestina, mantiene todavía una cierta cohesión interna, sin embargo insuficiente para garantizar a sus tradiciones su pleno valor funcional, los efectos de aceleración del ritmo longo tradicional -incluso la migración rural con la consecuente marginalización de estas poblaciones en la ciudad, la confrontación con la sociedad de consumo de la cual la mayoría de nuestros informadores no participan- reducen el espacio y el significado de los romances a lo que Paul Zumthor caracteriza como *sobrevivencias*. (ZUMTHOR, 1983: 67-70)

III. Los textos recogidos

Los romances recogidos fueron organizados por categoría temática, según las proposiciones de clasificación del Archivo Internacional Electrónico del Romancero (A.I.E.R.), o sea:

A. La mujer en la estructura familiar
B. La conquista amorosa
C. Los temas religiosos
D. Los asuntos varios

completados por una quinta parte llamada:

E. Los temas nacionales específicos

que abarcam los romances de «cangaço» (*Cirino, José do Vale*) y romances de toros (*O Rabicho de Geralda, Boi Espaço* y *Boi Pintadinho*), además del famoso *Romance de Tapuia* y otros romances de tradición más reciente, como veremos adelante.

Sin considerar la frecuencia como el indicio único de la vitalidad y fuerza creadora de un romance en la tradición oral, puede constituir un elemento significativo del proceso de transmisión y recreación. En una comunicación del Iº Coloquio Internacional sobre el Romancero, en 1971, Braulio do Nascimento indicaba que los romances de mayor divulgación en Brasil eran, en primer lugar, *Juliana e Dom Jorge* (o sea *El Veneno de Moriana*), seguido de *Nau Catarineta, O Cego* y *Dona Silvana*. El Romancero Paraibano no invalida esta jerarquía: *Juliana, Nau Catarineta* y *O Cego* están entre los diez romances de tradición ibérica más cantados en Paraiba. *Dona Silvana* también figura en la pesquisa pero con solamente cinco textos, cuando *A Donzela Guerreira*, por ejemplo, da pruebas de una mayor vitalidad con trece versiones.

Sin embargo, la característica primera de este romancero está en la omnipresencia de un romance: *La Condessa*, con 104 versiones, llegó a ser una especie de introducción de todas las entrevistas sobre romancero: raros los informadores que no lo conocían, aun cuando no lo cantaban. Permanece presente en la memoria viva y en el folklore infantil, en

los juegos de la recreación y de la calle, aunque haya sido registrado como un hecho particular a Paraiba[1].

Antonino e o Pavão figura también entre los romances más frequentemente recojidos, con versiones largas y que demuestran, por la diversidad de sus variantes[2], la dinámica acentuada del romance en la memoria paraibana.

Los temas religiosos cuentan pocos romances: si *Santo Antonio* está presente con 10 versiones, *Barca Nova* parece deber su permanencia a la integración en el folklore infantil, más conservador. No incluimos *Terezinha de Jesus*, la que «deu uma queda e foi ao chão», porque las numerosas versiones encontradas no presentaban un grado mínimo de variación. El inmovilismo casi total del texto y de la música de *Terezinha* se debe, sin duda, a la divulgación del romance por libros escolares, presentando una versión modelo, escrita, que aniquila cualquier posibilidad de variación.

Si el principio que comanda todas las colectas permanece el de recoger el mayor número posible de objetos -en este caso romances- bien identificados, el interés por la función de este texto en la comunidad en la cual está circulando, llevó a recoger todo lo que, en la memoria de los informadores, era considerado o asimilado a esta categoría de poesía cantada. Procuramos reunir lo que, para los individuos y los grupos que encontramos, tuvo esta misma función de mitificar una vivencia o un pasado, o sea la función poética por excelencia.

La aproximación genérica de estos textos no resulta tan sólo de cierta semejanza formal y/o temática, pero principalmente de su modo de transmisión: *Juliana e Dom Jorge* o *O Cego* siendo presentados en «dramas» fueron naturalmente asociados en la memoria con otros textos del mismo repertorio, tales como *A Moça de Varanda*, *Dona Grinalia*, *O Velho mais a Velha* con esquemas narrativos muy parecidos. El papel de la institución de transferencia fue también aquí determinante: multiplicando los paralelismos formales, facilito la contaminación textual, contribuyendo así a la creación de una nueva tradición.

¿Qué textos son? Algunos ya fueron recogidos por folkloristas que, cuando los publicaban, los mantenían al margen de su pesquisa del romancero tradicional ibérico, considerado como el objeto principal si no exclusivo de su trabajo, como:

-*A Moça de Varanda*, registrado por Guilherme Santos Neves, en el Espirito Santo, y Jackson de Silva Lima, en Sergipe, pero éste no la incluyó en su romancero (LIMA, 1977). Después de una interpelación inicial, presente en todas las variantes:

«-Bom dia, boa tarde, moça da varanda»

el pretendiente ve su pedido de casamiento rechazado por el padre de la muchacha por tratarse de un «casamiento en tierra ajena».

---

[1] Durante una pesquisa sobre Cancionero Infantil, realizada en 1983, en el Estado de Rio de Janeiro, pedimos a las 13 estudiantes pesquisadoras (del Curso de Post-Graduación en Letras de la Universidad Federal Fluminense) procurar sistemáticamente a este romance junto a todos los informadores que representaban colectividades e individuos de edad y condiciones sociales diversas. No fue encontrada ninguna versión de *La Condessa*. Las limitaciones de la pesquisa citada, en el tiempo y en el espacio, no permiten inferir una total ausencia del romance en el Estado de Rio, pero si afirmar la relativa escasez del texto en este Estado.

[2] cf. SANTOS, Idelette Fonseca dos. "O Romance de Antonino e o Pavão do Mestre em terras paraibanas", *Revista Lusitana*, Lisboa. (a ser publicado).

-*O Marido Infeliz*, cuya primera versión fue recogida por Pereira de Costa, en Pernambuco, en el final del siglo XIX, y otras muchas por Jackson de Silva Lima, en Sergipe, cuenta la historia de un labrador que mata a su esposa infiel y, al relatar el crimen a la policía, recibe del delegado este consejo:

«-Seu Mancel não tem nada não,
Arrume seus filhinhos e va para o Sertão.
-Lá no Sertão eu torno a me casar,
Se a mulher for falsa torno a matar»[3].

texto cuya actualidad temática no deja de ser mencionada por muchas informadoras, que relatan semejante acontecidos.

-*O Canário*

-*A Confissão*, son otros romances, recolectados también por Manuel de Costa Fontes en Canadá.

De todos estos romances, registramos en Paraiba un número elevado de variantes que incluimos en el romancero tradicional, según la clasificación ya mencionada. Un único texto era todavía inédito, aunque recogido en otros estados (como Bahía, por ejemplo): era *A Tapuia do Cacaual*, conocido también como *O Caçador e a Tapuia*, que, a partir del esquema narrativo tradicional de la tentativa de seducción de una moza pobre por un Señor, rico, noble o tan solamente hombre de la ciudad, y aprovechando la tradición ya firmada de la *Tapuia* brasileña, hermana india de la *Bela Pastora*, invierte la situación de seducción presentando un Señor, cazador rico o propietario de la hacienda, que encuentra a una joven campesina aquí. El cazador entenderá demasiado tarde que las respuestas llenas de humor e ironía de la moza eran, de facto, un juego de seducción y perderá así su suerte, porque

«-Para tras não volta a caça! Moço, aprenda a caçar.
Quem deseja caças finas deve saber farejar»[4].

La importancia de la inclusión de estos romances, de tradición más reciente, puede ser confirmada, si fuese necesario, por el número de versiones encontradas. Si consideramos las lista de los diez romances más frecuentemente cantados en Paraiba:

1. *La Condessa*	104	versiones
2. *Dona Grinália*	37	versiones
3. *Juliana e Dom Jorge*	34	versiones
4. *Antonino e o Pavão*	31	versiones
5. *Marido Infeliz*	21	versiones
6. *O Canárido*	15	versiones

[3] Cantado por Terezinha Patricio de Medeiros, de 53 años, natural de Juazeirinho. João Pessoa, 1º de septiembre de 1985. Pesq. Andrea Ciacchi. (Referencia Romancero Paraibano : I.14.19)

[4] Cantado por Josefa Araujo da Silva (Nininha), de 54 años, natural de Mamanguape. João Pessoa, 27 de Mayo de 1984. Pesq. Ma de Fátima Almeida. (Referencia Romancero Paraibano : I.37.2)

7. *Donzela Guerreira*	13	versiones
8. *A Tapuia*	13	versiones
9. *Nau Catarineta*	11	versiones
10.*O Cego*	11	versiones

tres romances de tradición más reciente figuran entre los primeros siendo *Dona Grinália* notable por ser más conocido todavía que el popular *Juliana e Dom Jorge*.

El Romancero fue completado por dos categorías de textos que, aunque no estrictamente asimilables a romances, participan de las mismas condiciones de transmisión y/o mantienen relaciones temáticas y formales estrechas. Las cantigas y narrativas cantadas inéditas, que presentaron un indicio significativo de variación, fueron reunidas bajo la denominacion de *Narrativas cantadas en proceso de tradicionalización*, como testimonio de nuestra preocupación con la memoria viva o con la tradición, proceso creativo no necesariamente ligado al pasado remoto.

Los temas más frecuentes en estas narrativas cantadas son:

- el deseo de amar, expresado por un moza dialogando con su madre:*Romance no baile;*
- la tentativa de seducción de la moza pobre: *Medina, onde tu moras; Morena, minha morena; A criadinha do bem trajar; O Caçador e a Pastora;*
- variaciones sobre el tema del amor perdido: *Mal-me-quer, O Passarinho.*
- el tema religioso también esta presente con el *Hino de Santa Tereza.*

Por fin, aunque tenga origen diferente -por ser escrita- de nuestra pesquisa enteramente basada en la colecta de textos orales, incluímos, en una última parte de Romancero Paraibano, las narrativas impresas sobre temas del romancero tradicional y divulgadas en *folhetos de cordel* (pliegos sueltos). La necesidad de tal inclusión apareció con el caso del romance del *Soldado Jogador*. Las versiones recogidas de la tradición oral deste romance (5 versiones) podrían ser incluidas entre los romances tradicionales. Entretanto, una confrontación con el folleto *Historia do Soldado Jogador*, publicado por Leandro Gomes, de Barros (poeta popular, 1868-1918) que circula hoy con la mención autoral del segundo editor-propietario, João Martins de Athaydè (1880-1959), muestra que las versiones recogidas son fragmentos recreados y reconstruidos del texto del folleto, y poco tiene que ver con la versión oral del romance, que fue encontrada por Rodriguês de Carvalho en el comienzo del siglo XX, con el título de *Obra de Ricarte* (CASCUDO, 1978 : 225-231 / SANTOS, 1981, I : 50-53). El folleto tuvo gran suceso y una divulgación tamaña que sus versos llegaron a substituir, en la memoria popular, el texto de transmisión puramente oral. Incluidos, por lo tanto, el folleto de Leandro y las variantes recogidas oralmente[5].

En esta misma clase de textos escritos por un poeta popular sobre temas de romancero, encontramos *O Milagre de Santo Antonio* y la *Historia de Antonino e o Pavão do Professor*[6] - folletos de Silvino Pereria de Silva (1917) publicados por Francisco Bandeira de Melo, atual editor-propietario. Conocen suceso pero no llegaron a crear su

[5] Fueron recogidos fragmentos, generalmente con variaciones, de numerosos folletos (cf. lo que se dijo en el 2 sobre la ambigüedad de la palabra *romance*) como la *Historia de Princesa Rosa, Historia do Pavão Misterioso* etc. Merecen un estudio, y quiza una publicación separada. Incluimos en el Romancero los textos que mantienen una relación temática y poética evidente con los romances tradicionales.

propia tradición textual- bien como *O Padre Namorador*, re-escritura de *Frei João* o *Xácara da Moreninha*, escrito pero no publicado por uno de los informadores, también poeta popular, Caetano Cosme de Silva.

4. Conclusión

El Romancero Paraibano no está concluido y, como todas las pesquisas sobre la literatura oral, jamás estará: representó una experiencia y una experimentación, un primer paso para formar un corpus identificatorio de referencia, para el Estado de Paraiba, a partir del cual otras investigaciones etnotextuales, que procuramos iniciar aquí, para el romancero, se puedan consolidar y llegar a ser una práctica corriente de los estudios sobre el romancero, para que se tenga un entendimiento cada vez mejor de la singnificación del romance hoy, de su espacio y función en el conjunto de cantos, relatos, historias que permite al hombre y a la comunidad afirmar su identidad.

Al cerrar la colecta, al crear un *corpus* más, queremos re-afirmar que su necesidad es de orden puramente referencial: la realidad de un romance no está en un sin número de textos recogidos y recopilados en inmensos romanceros. La realidad poética de un canto, de una obra oral, está justamente en su carácter oral, en la *performance* que le da vida y sentido, y de la cual los textos publicados no presentan sino una imagen mutilada.

Intentamos abrir las fronteras de nuestra colecta al discurso que engloba y manifiesta el romance, a los textos de tradición más reciente, a otros elementos de la *performance*, a la presencia, explícita o no, de la comunidad que transmite y justifica la existencia de un romance. Entretanto, al intentar formalizar nuestra experimentación, encontramos varios obstáculos: la rigidez de la concepción de texto oral, la extrema limitación de lo que se acostumbra a transcribir y publicar. Solo los pesquisadores experimentados y los amantes incondicionales del romance pueden, al leer el texto del romance, recrear el canto, el ritmo, el recuerdo de otros textos, en fin todo el «bruitage» de la *performance* (ZUMTHOR, 1983 : 82).

¿Será posible ultrapasar a estas barreras llamadas transcripción del texto y publicación, la barrera entre el documento oral y el documento escrito, nos debemos satisfacer con la imagen un poco distorsionada, un poco apagada que del romance nos dan los romanceros, o sea aceptar las limitaciones que son nuestras y nunca del romance o tampoco del informador?

6. Documento Anexo: indice del Romancero Paraibano

I. Romances	Nº de textos
(A. La mujer en la estructura familiar)	
1. Flor de Alexandria (Rainha e Cativa)	6
2. Conde Alberto (Conde Yano)	8
3. D. Varão (A Donzela Guerreira)	13

[6] cf. SANTOS, Idelette Fonseca dos. "L'enfant assassiné par son maître : un thème de fait-divers dans la tradition orale et la littérature de colportage brésiliennes", *Berichte*, Salzburg. (a ser publicado).

4. Conde Ninho	5
5. D. Duarte (Princesa Peregrina)	2
6. Sulina (Brancalinda)	1
7. D. Branca	2
8. Delgadinha (Delgadina)	5
9. La Condessa	104
10. Alfredo e Margarida	4
11. A filha do barqueiro	2
12. A Moça de Varanda	3
13. O Velho mais a Velha	7
14. Marido Infeliz	21
15. Emilia	4
16. Iracema	1
(B. Conquista Amorosa)	
17. O Cego	11
18. Claralinda (Conde Claros)	2
19. Juliana e Dom Jorge	34
20. Linda Pastorinha (Bela Pastora)	8
21. Dona Grinália	37
(C. Religiosos)	
22. Santa Iria	4
23. Santo Antonio	10
24. Barca Nova	8
25. Nossa Senhora lavava	2
(D. Asuntos varios)	
26. Antonino e o Pavão do Mestre	31
27. Nau Catarineta	11
28. A formiguinha e a neve	8
29. O Canário	15
30. A febre amarela	1
(E. Temas nacionales específicos)	
31. Cirino	1
32. José do Vale	5
33. O Rabicho de Geralda	1
34. Boi Espaço	3
35. Boi pintadinho	1
36. A Tapuia	13
37. A tapuia do Cacaual	7

38. O Alazão	1	
39. A Caboquinha	3	
40. A Macacaria	1	
Total dos romances:	*406*	*textos*

II. Narrativas cantadas en proceso de tradicionalización

1. Hino de Santa Tereza	5	
2. A confissão	10	
3. Menina onde tu moras	4	
4. Morena, minha morena	5	
5. Criadinha	7	
6. Mal-me-quer	6	
7. Romance no baile	9	
8. O caçador e a pastora	3	
9. O Passarinho	4	
Total das cantigas:	*53*	*textos*

III. Folhetos de cordel: narrativas impresas sobre temas do romanceiro tradicional, incluyendo variantes orales de los textos

1. Soldado Jogador
2. Padre Namorador
3. Santo Antonio
4. Antonino e o Pavão do Mestre

7. Bibliografía

ALMEIDA, Átila - ALVES SOBRINHO, José. 1978. *Dicionário biobibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa, Editora Universitaria, vol. I.

BOUVIER, Jean-Claude et alii. 1980. *Tradition orale et identité culturelle*. París, CNRS.

CARVALHO, Rodriguês de. 1967. *Cancionero do Norte* (3º ed.). Rio de Janeiro, MEC / INL.

CASCUDO, Luis da Câmara. 1978. *Literatura Oral no Brasil* (2º ed.). Rio de Janeiro, Ed. José Olympio.

COSTA, F.A. Pereira da. 1974. *Folk-lore pernambucano. Subsidios para a historia da poesia popular em Pernambuco*. (1º ed. autônoma). Recife, Arquivo Publico Estadual.

DICIONARIO LITERARIO DA PARAIBA, org. por Idelette Fonseca dos Santos e outros. João Pessoa, Fundação Casa de José Américo. (manuscrito)

FONTES, Manuel da Costa. 1979. *Romanceiro Português do Canada*. Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis.

LIMA, J.A. & F.C. 1943. *Contribuição para o estudo do Romanceiro Minhoto*. Porto, Portucalense Editora.

LIMA, Jackson da Silva. 1977. *Presença do Romanceiro*. Versões maranhenses. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

MOTA, Leonardo. 1962. *Violeiros do Norte (Poesia e Linguagem do Sertão Nordestino)* (3º ed.) Fortaleza, Impresa Universitária do Ceará.

NASCIMENTO, Braulio do. 1973. «Pesquisa do Romanceiro Peninsular no Brasil», *El Romancero en la tradición oral moderna*. Madrid, Seminario Cátedra Menéndez Pidal, p.65-83.

NEVES, Guilherme Santos. 1961. «Presença do Romanceiro Peninsular na tradição oral do Brasil», *Revista Brasileira de Folclore*, I (1): 44-62. Rio de Janeiro.

- - -. 1983. *Romancero Capixaba*. Vitoria, FUNARTE/Fundação Ceciliano Abel de Almeida/UFES.

SANTOS, Idelette Fonseca dos. 1980. *Littérature Populaire et Littérature Savante au Brésil: Ariano Suassuna et le Mouvement Armorial*. Thèse pour le Doctorat-Lettres. Paris, Université de PARIS III - Sorbonne Nouvelle. (ex. mimeo)

- - -. 1982. «Pesquisas sobre a poesia oral na memoria popular: o Romanceiro Paraibano», *Quaderni Portoghesi*, 11-12 : 271-280. Pisa, Giardini Editori.

- - -. 1986. «A pesquisa en literatura oral: perspectivas metodológicas», *Anais do Iº Encontro Nacional de ANPOLL*. Curitiva, ANPOLL, p. 28-36.

ZUMTHOR, Paul, 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris. Ed. du Seuil.

Funções da repetição e da dilatação do tempo narrativo em *Conde Alarcos*

Andrea Ciacchi

Em recente pesquisa realizada na cidade pernambucana de Goiana, entre 1985 e 1986, pude recolher uma não desprezível quantia de romances tradicionais, de grande interesse documentário[1]. Vale lembrar que o estado de Pernambuco foi o palco da primeira pesquisa romancística realizada no Brasil, por Celso de Magalhães em 1873, e da primeira coleta de fôlego deste século, por Pereira da Costa em 1906. Este mesmo pesquisador, aliás, foi o primeiro a publicar, no Brasil, uma versão completa do romance objeto de meu estudo, *Conde Alarcos*, recolhida justamente em Goiana mais de 80 anos atrás.

Muito ligeiramente, lembrarei apenas que a fundação de Goiana é anterior a 1570 e que a cidade, situada na Zona da Mata de Pernambuco, teve uma certa importância na história do Nordeste açucareiro: sua sustentação econômica, de fato, tem se baseado principalmente no cultivo e na refinação da cana de açúcar. Já foi sede de uma fábrica de tecidos cujo desaparecimento acentuou, há poucos decênios, a grave crise econômica e social por que continua passando. Em seu território vive, em estado de extrema pobreza, uma pequena comunidade de pescadores. Compartilhando esses dados com o resto da região nordestina, Goiana apresenta um baixo índice de alfabetização e a maioria de sua população encontra-se em condições de vida bastante difíceis.

Numa comunidade pobre situada na zona central da cidade, encontrei, em agosto de 1986, D. Josefa Pereira de Freitas, de 63 anos. Nascida num engenho da região, passou quase trinta anos trabalhando na roça e, há mais de trinta, depois de ter sido expulsa de seu sítio, transferiu-se a Goiana onde exerce a profissão de lavadeira e engomadeira. Em dois encontros que tive com ela, pude gravar várias versões de romances tradicionais, entre os

[1] Veja, agora, a minha tese de Mestrado, *Histórias no canto. Romances e narrativas cantadas em Goiana*, João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, outubro 1988, orientada por Idelette Muzart Fonseca dos Santos.

quais quero destacar *Juliana e D. Jorge, Delgadina, Donzela guerreira, Febre amarela, Bernal Francês, Dona Branca* e *Conde Alarcos*.

A versão deste romance logo me impressionou, ao ouvi-la, pela incomum extensão e pela estrutura melódica que, tampouco antes ouvida, compartilhava com quase todos os textos que d. Josefa cantou. O canto, vagaroso e arrastado, que bem se acompanhava, à primeira vista, com a ação de passar o ferro na roupa, que ela não interrompia enquanto cantava, tinha, na realidade, outra motivação. D. Josefa aprendera aquela e outras cantigas com sua mãe, que as cantava enquanto trabalhava na enxada e, sobretudo, as repetia aos filhos para fazê-los dormirem à noite.

A uma primeira análise, de «pé de gravador», diria, esse recurso melódico pareceu logo ter um estrito relacionamento com a inusual extensão de texto: 81 versos na transcrição em verso longo. Nas versões brasileiras e nas açorianas, transmontanas e norteamericanas registradas por Manuel Costa Fontes, raramente se chega aos 40 versos. Num sucessivo momento da análise, não pude deixar de levar em conta o relacionamento de tal extensão com o comentário extra-diegético da própria D. Josefa, que explica as ações dilatórias do Conde com a sua fidelidade conjugal e com o seu desejo de adiar a morte da esposa. Neste caso, pois, se eliminaria a ambigüidade do comportamento de Alarcos, apontada por Vanda Anastácio[2], que entre o dever e a justiça, se apega a esta. Entretanto, a necessidade de a intriga se articular em formas dilatórias, a partir da ordem do rei de matar a Condessa, se realiza, sobretudo nas versões portuguesas e norte-americanas, numa seqüência temática que vê a própria Condessa como desesperada protagonista. Os seus desejos de passeios à cozinha, para despedir-se dos criados, e ao jardim, para despedir-se das flores, assim como os pedidos para ver pela última vez os filhos para aconselhá-los, despedir-se deles e, no caso do mais novo, para dar-lhe de mamar, são todos segmentos raros no Brasil e, fora este último, ausentes na versão de d. Josefa. Eles formam um conjunto que justifica a conhecida afirmação de D. Ramón Menéndez Pidal de «comovido patetismo» da segunda metade do romance[3]. Todavia, no nosso caso, o final daquela observação se troca na transformação de conde Alarcos no «verdadeiro protagonista». Tal avaliação justifica-se pelo comentário final da própria informante que, ainda que solicitado pelo pesquisador, expõe o romance numa luz ética nova, tanto mais significativa quando se pense que procede de um contexto cultural que tem produzido textos centrados na infidelidade masculina. A ênfase dada por d. Josefa ao choro do Conde, «pra não matar ela», reforça emocionalmente a interpretação.

Assim sendo, o arrastar-se da linha melódica teria uma imediata correspondência no multiplicar-se das ações dilatórias do conde. Um seria causa e efeito do outro. A acentuada liberdade do desenvolvimento da intriga em relação à ordem lógico-temporal da *fabula*, mais acentuada do que nas outras versões cotejadas, constitui um primeiro elemento de reflexão. Em um processo totalmente sintagmático, vários segmentos narrativos são suprimidos para dar espaço a outros que insistem, mais explicitamente ainda, na bem sucedida tentativa de chegar à suspensão final do assassinato. Se nas outras versões portuguesas -é

[2] Anastácio, Vanda. «Os incipit de 'Silvana' no romance do 'Conde Alarcos'». *Quaderni Portoghesi*, Pisa, 1982, nn. 11-12, *passim*.

[3] Menéndez Pidal, Ramón. *Romancero Hispánico*, I Madrid, 1968, p. 359.

sabido que em área hispânica a morte da Condessa não é evitada- a salvação da inocente é conseguida quase que unicamente por intervenção divina (enfatizada pelo «milagre» da fala da criança) aqui o elemento humano, na pessoa do conde Alarcos, volta a uma significativa primazia. Cabe mais uma vez assinalar a singularidade de tal transformação, se se acredita ao caráter fatalista e resignado atribuido à visão de mundo nordestina.

Ora, tal desenvoltura combinatória não pode deixar de provocar questões de ordem mais teórica. De que tipo de recursos, ao nível da intriga, d. Josefa tem se servido para alcançar seu efeito? Se acreditarmos que a vagarosa melodia não é outra coisa que uma ilustração sonora de uma função poética ou, de outro lado, como veremos, um recurso ligado à função conativa (a *performance* relatada enquanto cantiga de ninar), será na própria articulação do discurso narrativo da versão examinada que encontraremos a resposta a essa questão.

Para enfrentá-la e tentar resolvê-la, usarei uma série de apontamentos metodológicos do teórico da literatura francês Gérard Genette. Em *Figure III*, volume quase inteiramente dedicado à análise do discurso de Proust, Genette define algumas categorias narrativas que, embora surgidas e aplicadas à literatura escrita, ao grande romance em prosa, me parecem não alheias ao nosso assunto. Não se trata de dobrar mecanicamente formulações teóricas a fins diferentes daqueles que as geraram, mas de mutuá-las criticamente. Acredito, com efeito, que um enfoque analítico de um *corpus* como o do Romanceiro, de tradição oral e popular -dois elementos distantes de um universo proustiano ou em geral escrito- burguês- não possa abrir mão de articulações com outras áreas textuais. Os limites entre os dois mundos -no nosso caso o de d. Josefa e o de Proust- se são sociologicamente e até ontologicamente divergentes, se fazem mais próximos quando se tomem em conta outras instâncias de estudo. O comum substrato lingüístico dos dois universos justifica um tratamento que, limitadamente a algumas questões, permita o desdobramento de um método de um para o outro. Isto não deixa também de envolver a reafirmação -redundante aqui, eu sei- da igual dignidade entre âmbitos de estudo, que muitas vezes, pelo menos na Itália, sofre duros golpes.

Genette, pois, dá o nome de *freqüência narrativa* às relações de repetição entre *récit* (relato, eu diria) e diegese[4]. Muito esquematicamente se pode observar que entre «as capacidades de 'repeticão' dos eventos narrados (da *história*) e dos enunciados narrativos (do *relato*) estabelece-se um sistema de relações que podemos *a priori* remeter a quatro tipos virtuais, pelo simples produto das duas possibilidades ofererecidas por uma ou pela outra parte: evento repetido, ou não; enunciado repetido, ou não»[5]. Os quatro tipos de relações de freqüência são:

1.*Contar uma vez só quanto aconteceu uma vez só* (numa fórmula pseudomatemática: 1R/1H). Genette chama essa forma, cosiderada «normal», de *singulativa* [6].

---

[4] Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 162-207.

[5] *Ibidem*, p. 163.

[6] *Ivi*.

2.*Contar 'n' vezes quanto aconteceu 'n' vezes* (nR/nH). Forma também chamada *singulativa* porque definida «não pelo número de eventos de ambas as partes, mas pela igualdade desse número»[7].

3. *Contar 'n' vezes quanto aconteceu uma vez só* (nR/1H). É o relato *repetitivo*, o que mais de perto interessa nosso romance. Veremos que o mesmo episódio pode ser contado com variações de ângulo de visão[8].

4.*Contar em uma vez só quanto aconteceu 'n' vezes* (1R/nH). É o relato onde «uma única emissão narrativa assume contemporaneamente várias manifestações do mesmo evento»[9]. É o relato *iterativo*.

Ora, aparece logo evidente que apenas o *relato repetitivo* serve a finalidades dilatórias e retardantes. Ele tem seu oposto lógico no *relato iterativo*, que sintetiza, obliterando quantas diversidades existem na aparente igualdade diegética. E necessário, porém, distinguir entre *repetição* e *fórmula*. Esta concretiza-se numa atuação inter-textual, juntando instâncias atributivas na série abstrata de um *corpus* memorial dado. Neste sentido é instrumento privilegiado da variação contaminatória. A repetição, por sua vez, só pode existir enquanto recurso homo-textual, recurso sintagmático utilizado e utilizável em um contexto memorial sincrônico.

Assim, a afirmação de Braulio do Nascimento, segundo o qual «a repetição do segmento raramente ocorre» e que nos casos em que aparece «sugere gratuidade»[10], pode ser corrigida pelo exemplo de nossa versão. Não só o segmento narrativo sofre repetição freqüente, como veremos, mas obedece a exigências diegéticas precisas.

Para comodidade de exposição, divido o romance do *Conde Alarcos* em quatro seqüências temáticas. Vejamo-las na concretização de D. Josefa:

1. Pranto da Princesa; suas explicações ao pai; ordem do Rei de chamar o Conde (vv. 1-13).

2. Monólogo do Conde; diálogo entre o Rei e o Conde, com a ordem de matar a Condessa (vv. 14-31).

3. Volta do Conde à sua casa; seu diálogo com a Condessa (vv. 32-73).

4. Conclusão: anúncio da morte da Princesa (vv. 74-81).

Por essa empírica subdivisão já se-nota o desequilíbrio de durata entre as quatro seqüências: elas se desenvolvem, respectivamente, em 13, 18, 42 e 8 versos. As duas seqüências que vêem o Conde como personagem são as mais extensas, e em particular a terceira, onde ele atua seu comportamento dilatório.

Analisemos a ocorrência do relato repetitivo em cada uma das seqüências.

Seqüência n. 1. Temos logo nos primeiros dois versos uma forma elementar de repetição, com a apresentação, pelo narrador e pela pergunta do Rei, do pranto da Princesa. O seu caráter anastrófico mostra-se, singularmente, por uma mudança de ângulo de visão. Mesmas características anastróficas possui a repetição do verso 8 no verso 11, que afirma

[7] *Ibidem*, p. 164.

[8] *Ivi*.

[9] *Ibidem*, p. 165.

[10] Nascimento, Braulio do. «Processos de variação no romance». *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, 1964, nn. 8-10, pp. 114-115.

um traço psicológico da Princesa, apontando sua firme determinação de casar-se com Conde Alarcos. A terceira e última repetição, nos versos contíguos 12 e 13, realiza-se novamente por uma mudança de ângulo de visão: a chamada do Conde é relatada pelo narrador e verbalizada pelo criado.

Seqüência n. 2. Para analisar esta seqüência é preciso introduzir a distinção, também de Genette, entre *relato de acontecimentos* e *relato de palavras* [11]. Num gênero que reúne estruturalmente o diegético e o mimético, o relato de palavras assume relevância, no mínimo, igual à do relato de acontecimentos. Neste sentido ele é passível também de sofrer a ação repetitiva. Com efeito, o relato repetitivo de palavras é de grande importância nesta versão.

Observamos logo que o segmento monológico dos versos 15-16 se repete como fração dialógica nos versos 21-22. Agora, o verso 16 («Senhor Rei me manda à guerra ou me manda pra Turquia»), com o recurso à troca de vozes, se repete cinco vezes (nos versos 22, 36, 44, 52 e 54). A ameaça de proscrição, sentida como a pior e a mais realizável, é superada pela ordem cruel do Rei: «Quero que mate a Condessa para casar com a minha filha». Este verso, ao mesmo tempo relato de palavras (no ângulo de visão do Rei) e relato de acontecimento (a ordem enquanto ação, na narração segunda do Conde à Condessa) é também repetida cinco vezes, nos versos 26, 29, 55, 60 e 63.

A reação do Conde no segundo hemistíquio do verso 24 («a morte ela não merecia») se repete nos versos 25, 28 e 61, com uma nova mudança de voz (nas palavras da Condessa: «a morte eu não merecia».

As duas tentativas do Conde de salvar a vida da esposa, nos versos 25 e 28 são repetidas, invertidas, pela voz da Condessa, nos versos 59 e 62. Para o verso 31 («eu quero a cabeça dela nessa dourada bacia») pode-se fazer o mesmo discurso de equivalência entre relato de acontecimento e relato de palavras. Ele é repetido no verso 64, com a conhecida troca de conotação «dourada/malvada».

A maioria das repetições geradas na segunda seqüência, pois, se desdobra na terceira, sendo que são quatro os relatos repetitivos homo-seqüenciais.

Seqüência n. 3. Nesta seqüência, além dos desdobramentos repetitivos procedentes da anterior, temos a repetição do inteiro segmento dos versos 34-36 nos versos 42-44 e 50-52. As conotações psicológicas de tal segmento, enfatizadas pela repetição, têm tudo a ver com os acentos de patetismo que, já apontados por D. Menéndez Pidal, atravessam o romance. Trata-se, ademais, de um segmento que contém no seu interior um verso (o de ameaça de proscrição) já referido como objeto de repetição por si só. Desta forma, dos 15 relatos repetitivos presentes nesta seqüência —tanto ao nível do verso, quanto ao nível do segmento— 12 têm o primeiro termo na seqüência anterior que, assim, revela seu papel preparatório.

Dois outros recursos, todavia, contribuem para fazer desta seqüência o centro dilatório do romance, embora ao serviço de duas diferentes instâncias. De um lado, há a bem conhecida presença simétrica dos segmentos relativos à mesa e à cama (vv. 37-40 e 45-48). São o lugar do choro, apontado no comentário extra-diegético de D. Josefa como verdadeiro momento chave da ação dilatória de Alarcos. Neste caso, talvez, se possa falar de

[11] Genette, *op. cit.* pp. 211 e sgg.

«repetição por paralelismo». De outro lado, nos versos 68 e 71, relativos ao tocar da «sineta», estamos diante do *relato singulativo*: quanto aconteceu duas vezes é contado duas vezes. Nas duas esferas (a da história e a do relato) é acentuado o caráter de *prenúncio*, desempenhando um papel de *significação adiada ou suspensa*. Ao segundo dobrar desvela-se o verdadeiro sentido daquele som, que troca de significado proporcionando o desfecho positivo[12].

A revelação milagrosa da morte da princesa marca o começo da *Seqüência n. 4*. Aqui temos um relato repetitivo mediante uma derradeira mudança de ângulo de visão. A notícia da morte é dada primeiro pela criança e depois por um portador.

Resumindo, poder-se-ia traçar o seguinte esquema:

SEQ.	N. Versos	N. Rel. Rep.	%
1	13	3	13
2	18	4	17
3	42	15	65
4	8	1	5

que permite, em primeiro lugar, considerar o relato repetitivo causa e não efeito da extensão geral da versão e da extensão relativa da terceira seqüência. Em segundo lugar, se pode apontar a ocorrência da própria repetição como critério de individualização da versão de Goiana a mais extensa entre as tomadas em consideração. É claro que só um levantamento exaustivo das versões existentes poderia confirmar empiricamente tal afirmação, mas nos limites desta comunicação o dado já parece significativo. Entre as versões brasileiras publicadas é justamente a coligida em Goiana por Pereira da Costa no começo do século a de maior extensão (55 versos); isto permitiria considerar a versão de D. Josefa inserida numa tradição que a falta de pesquisas diacrônicas não permite analisar em profundidade. Todavia, a versão de Pereira da Costa apresenta apenas seis relatos repetitivos, enfatizando, por outro lado o episódio das promessas anteriores que o Conde fizera à Princesa em juventude. Não há, pois, acentuação de ações dilatórias de Alarcos, afastando-se assim da versão de D. Josefa.

São necessárias, a este ponto da análise, algumas rápidas considerações sobre os aspectos funcionais da repetição. É evidente que apenas os relatos repetitivos presentes na terceira seqüência e dois da segunda se referem à necessidade diegética de adiar a morte da Condesa para finalmente anulá-la. Se o papel dilatório centra-se principalmente, como vimos, no personagem de Alarcos, as seqüências em que ele é ausente não desempenham

[12] Cf. *ibidem*, pp. 105 e 123.

análoga finalidade. Com efeito, na primeira seqüência, a ordem da morte da Condesa ainda não é dada, e, na terceira, é já anulada pela morte da Princesa.

Se convirmos, então, que a função do relato repetitivo, neste aspecto central, depende de necessidades diegéticas, teremos que considerá-la plenamente uma *função poética*, orientada para a mensagem. Ora, o própio Genette, ao transferir para o narrador o sentido geral da teoria jakobsoniana das funções da linguagem, fala em função *narrativa*, referida à *história*, e em *função de direção*, «organizadora do discurso» e do *relato*[13].

É nessa dupla modalidade funcional que tem que ser inserido o recurso à repetição centrada em Alarcos, na versão em objeto.

O papel dos outros relatos repetitivos, e do caráter comutativo e, às vezes, até pleonástico de todos, tem que ser referido à utilização, já lembrada, do romance como cantiga de ninar. Já Florestan Fernandes[14] nega ao *tema* da cantiga de ninar um lugar central, apontando para outros elementos contextuais, ligados à *performance*, como o ritmo do embalo e o adequamento do adulto à situação da criança. Assim sendo, a singularidade melódica da versão goianense de *Conde Alarcos* encontra uma correspondência numa modalidade narrativa que se baseia na substituibilidade dos elementos diegéticos, na dúplice opção «acréscimo/decréscimo» que o relato repetitivo parece oferecer.

Nesta referência à situação narrativa em si, no eixo narrador-narratário, que reúne aspectos lingüisticamente fáticos e conativos, Genette fala em *função de comunicação*[15]. Parece-me que, com um pouco de cuidado (devido à unicidade da versão coligida, forçosamente descontextualizada) os relatos repetitivos da primeira e quarta seqüências e o aspecto rítmico-melódico do texto de D. Josefa possam ser referidos a tal função.

Fora da área de abrangência da repetição, o discurso extradiegético da informante, enquanto toma uma forma «didática» de comentário autorizado pela ação, insere-se naquilo que Genette propõe chamar *função ideológica do narrador*[16].

A versão de *Conde Alarcos* cantada por D. Josefa, em suma, constitui-se de um orgânico leque de instâncias funcionais, que abrangem não apenas aspectos textuais ou diegéticos, mas que se desdobram em componentes rítmico-melódicas (ligadas, pois, à *performance*) e em intervenções extra-diegéticas. Neste sentido, a sua análise não pode prescindir da consideraçao de nenhum de seus elementos. Reafirma-se assim a necessidade de um enfoque globalizante, ainda que se faça referência à esfera sincrônica de um texto único, flagrado na sua unicidade. Mais que isso, será necessário um esforço de consideração de novas perspectivas de pesquisa, para que as questões levantadas pela compresença de texto e contexto, ainda mais forte numa realidade oral, tradicional e comunitária, sejam, se não resolvidas, pelo menos enfrentadas. Torna-se urgente, desta maneira, a aplicaçao à pesquisa romancística de metodologias que nascem em outras áreas de indagação, sem preclusões de natureza ideológica ou acadêmica.

---

[13] *Ibidem*, p. 303.

[14] Fernandes, Florstan. *Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo*, Petrópolis, Vozes, 1979, p. 270 e *passim*.

[15] Genette, *op. cit.*, pp. 303-304.

[16] *Ibidem*, p. 304.

CONDE ELAIDO

Cantado por Josefa Pereira de Freitas, de 63 anos, natural de Goiana, Pernambuco. Gravado em 22 de agosto de 1986 em Goiana. Pesq.: Andrea Ciacchi.

A Condessa 'tava chorando na porta da camarinha
Perguntou o *reis pais* dela: «de que chora, filha minha?»
—Eu choro, rei meu pai, pois tenho razão de chorar
Eu ver as outras casadas, só eu me vejo sozinha.
O rei disse a ela: .....
—Eu não sei por aqui com quem te case, condessinha
Eu só vejo Conde Elaido, é casado, filha minha.
—Esse mesmo, rei meu pai, Conde Elaido é que eu queria
Desde de nós pequeninos que o amor conheci.
—Mas Conde Elaido é casado e tem família, ô minha filha.
—Esse mesmo Conde Elaido, ô meu pai, que eu queria.
O rei chamou um criado, mandou chamar Conde Elaido
—Conde Elaido, Conde Elaido, o rei manda chamar.
Conde Elaido respondeu: .....
—Ai meu Deus, ai meu Jesus, que mal me aconteceria?
Senhor rei me manda à guerra ou me manda pra Turquia?
Neste instante eu vim de lá e senhor rei manda chamar!
Conde Elaido foi ao palácio, quando chegou lhe respondeu:
—Às ordens, senhor rei, que aqui cheguei eu
Ai meu Deus, ai meu Jesus, que mal me aconteceria?
O rei vai me mandar pra guerra ou me manda pra Turquia?
—Eu não vou lhe mandar pra guerra, nem vou mandar pra Turquia
Quero que mate a Condessa pra casar com a minha filha!
—Ai, senhor rei, a morte ela não merecia
Bote ela em cidade longe, que lá ninguém saberia.
—Quero que mate a Condessa pra casar com a minha filha!
—Ai, senhor rei, a morte ela não merecia
Bote ela na casa dos pais dela; porque lá ninguém saberia.
—Quero que mate a Condessa pra casar com a minha Filha!
A condessa saiu pra fora, ...
—Eu quero a cabeça dela nessa dourada bacia.
Conde Elaido foi pra casa e conduzindo a bacia
Quando ele chegou em casa, a mulher lhe perguntou:
—Conde Elaido, Conde Elaido, meu rostinho de alegria
Contai-me vossa tristeza, como contas a alegria
Senhor rei te manda à guerra ou te manda pra Turquia?
—Quero que bote o jantar para jantar por despedida.
—A janta já vive pronta pra Vossa Senhoria.
Se sentou-se ambos os dois, nem um nem outro comia
E este choro era tanto que nesta mesa corria.
Ela mais tarde lhe perguntou: .....

—Conde Elaido, Conde Elaido, meu rostinho de alegria
Me conta vossa tristeza, como conta da alegria
O rei te manda à guerra ou te manda pra Turquia?
—Apronte a cama, pra dormir por despedida
—A cama já vive pronta para Vossa Senhoria
Se deitou-se ambos os dois, nem um nem outro dormia
Este choro era tanto que no lençol se torcia.
Quando foi de madrugada, ela tornou a perguntar:
—Conde Elaido, Conde Elaido, meu rostinho de alegria
Me conta vossa tristeza, como contas a alegria
Senhor rei te manda à guerra ou te manda pra Turquia?
Ele se obrigou, falou: .....
—Ele não me manda à guerra, nem me manda pra Turquia
Manda que mate a Condessa pra casar com a sua filha.
A Condessa falou: .....
—Ai, Conde Elaido, meu rostinho de alegria
..... a morte eu não merecia
Manda eu pra casa do meu pai, que lá ninguém saberia.
—Mas ele manda que mate a Condessa pra casar com a sua filha!
—Ai, Conde Elaido, a morte eu não merecia
Desterre numa cidade longe, que lá ninguém saberia.
—Mas ele quer que mate a Condessa pra casar com a sua fiha!
E aquela sua cabeça, nessa malvada bacia.
Ela se levantou e pediu à empregada:
—Dê-me aí o meu filhinho, que eu quero dar de mamar
E me dêem uma toalha, que eu quero me enforcar.
Quando a criança estava mamando ela ouviu a sineta tocar.
—Mama, mama, meu filhinho, esse leite de amargura
Que tu hoje tu tens mãe, amanhã na sepultura.
Quando ela terminou, ouviu de novo a sineta tocar.
—Ai meu Deus, ai meu Jesus, quem já hoje morreria?
Amanhã por essas horas 'tá me fazendo companhia.
Foi a criança, lhe disse: .....
—Foi a malvada da *Infance*, pelo mal que prometia
A descasar um bem casado, coisa que Deus não queria.
Essa palavra não foi dita, portador chegou na porta:
—Não mate a Condessa, não, que a princesa já é morta
Ela 'tava desembestada, saltou, pulou da varanda
Ela caiu da varanda, partiu-se em sete pedaços
Seis o rei já achou e um 'tá desaparecido.

Ela caiu de cima da varanda do sobrado, partiu-se em sete pedaços; o rei só achou seis e um pedaço 'tava desaparecido.

PESQ. — E isso salvou a Condessa...

INF. — Foi. Isso salvou a Condessa, né? Que já 'tava na hora, que se o Conde Elaido fosse... fosse um marido falso, quer dizer que tinha matado a mulher logo cedo, mas ele

chorando muito pra não matar a esposa dele e já chegando a hora de ele chegar lá com a cabeça da mulher na bacia...

PESQ. — Ele perdeu tempo, né?

INF. — Foi. Aí, ele passou a noite todinha chorando, todos dois chorando; agora: ele chorando pra não matar ela, ela chorando porque 'tava vendo ele chorar sem saber por quê.

CONFERENCIA SESIÓN DE CLAUSURA

Reflexiones finales

Paul Bénichou

En este discurso de clausura del IV Coloquio Internacional del Romancero, empezaré por expresar mi agradecimiento, en nombre de todos los participantes, a las entidades que han organizado, y hecho posible por su trabajo y ayuda, esta notable reunión, es decir a la Fundación Machado y a su presidente don Pedro Piñero Ramírez y al Seminario Menéndez Pidal de Madrid; también a la Junta de Andalucìa que patrocinó el Coloquio, a la Diputación de Cádiz, y a las autoridades de los lugares de Andalucía que nos albergaron, sin olvidar a las Universidades de Sevilla y Cádiz. Igualmente, a todas las personas de quienes hemos podido apreciar la generosa y atenta acogida, expresamos nuestra profunda gratitud.

Creo que nos podemos felicitar de la variedad y calidad de las ponencias que se han dado en estos últimos cuatro días. Atestiguan la vitalidad creciente de los estudios romancísticos, y nos permiten prever con optimismo su desarrollo futuro. Permítanme, para empezar, medir el progreso de estos estudios, echando una mirada atrás, tan larga como me la permiten mis años.

Alrededor de 1940, cuando yo , entre estudioso y aficionado, empecé a interesarme en el Romancero, principalmente sobre una base familiar, lo que existía para guiar a los principiantes en ese campo eran -y por cierto no era poco- los escritos de los padres de la crítica romancística, Milá y Fontanals, Menéndez y Pelayo, varias colecciones de romances ya recogidos de la tradición oral moderna, algunas de ellas valiosísimas, y naturalmente la obra magistral en ese dominio de don Ramón Menéndez Pidal, ya sumamente rica, que lo dominaba todo. Poca gente, que yo sepa, se ocupaba del romancero en aquella época, ni en la España que apenas salía de la guerra civil, ni en el mundo sumido en la segunda guerra mundial. Se sabía que don Ramón tenía en su posesión una colección inmensa de romances recogidos desde principios de este siglo por sus amigos y discípulos en todos los sectores de la tradición hispánica. También se sabía que existían en la descendencia del maestro jóvenes capaces de continuar su obra, pero no teníamos cómo medir sus capacidades. En

cuanto a la famosa colección de romances, era objeto de mitos y rumores. La describían en general en forma de un enorme armario, donde dormían tesoros.

En el período siguiente se produjeron varios hechos decisivos, que en forma progresiva transformaron la situación. Los archivos de Menéndez Pidal llegaron a ser puestos al alcance de muchos investigadores de la generación de post-guerra. Don Ramón había sido siempre -puedo ser testigo de ello- muy generoso, y comunicaba muy liberalmente informes y datos de sus archivos a quienes se los pedían, incluso por cambio de correspondencia y sin haberlos visto nunca. Pero otra cosa fue ir al lugar mismo y, como se fue practicando siempre más, consultar personalmente la documentacioón en sus carpetas.

El segundo hecho importante fue la fundación de la cátedra-seminario Menéndez Pidal en Madrid, y la actuación en España y América, alrededor de Diego Catalán, de un número creciente de jóvenes estudiantes de varias naciones, apoyados en un tal maestro y en la documentación, en adelante abierta, de Menéndez Pidal.

Poco puedo decir aquí de la obra realizada, pero no dejaré de señalar, como tercer hecho importante, las encuestas de campo organizadas periódicamente en la época reciente, en varias regiones de España, por el Seminario Menéndez Pidal: esas encuestas dieron resultados considerables, produciendo en pocos años una cantidad de textos orales superior a la cosecha total de las generaciones anteriores de los siglos XIX y XX.

Paralelamente se multiplicaron, en forma notable, en Europa y América, los trabajos originales sobre romancero, y las colecciones de romances orales nuevamente recogidos se fueron publicando. En el campo particular del romancero judeo-español, lo poco que se había dado al público antes de 1940 se vió prodigiosamente multiplicado por encuestas y publicaciones nuevas. Saludemos a nuestros colegas Armistead y Silverman, actores e inspiradores principales de este adelanto. Hace años, Armistead me decía que los aficionados al romancero sefardí formaban «el club más cerrado del mundo». Hoy estamos en camino de compararnos, usando la hipérbole bíblica, «a los granos de arena del mar y a las estrellas del cielo».

Este impresionante progreso en nuestros estudios trajo unas consecuencias notables. En primer lugar, los trabajos realizados estuvieron confirmando definitivamentte la existencia de una poesía original de tradición oral que se puede decir colectiva, pero en el sentido de que vive en un infinidad de variantes y refundiciones individuales. En ninguna parte más que en el Romancero, la colectividad aparece como una colección de sujetos autónomos. Los que hoy se empeñan en negar la realidad de una poesía tradicional así definida corren riesgo de perder su tiempo. También aparece hoy evidente la existencia de un estilo oral, distinto de todos los demás, a la vez transparente, ajeno a todo artificio culto, y rígidamente fiel a sí mismo y a sus leyes, admirable en su mezcla de espontaneidad y de fórmulas hechas, y dotado de singular eficacia poética. Podemos decir que este medio siglo de estudios confirmó en esos dos puntos la enseñanza fundamental de don Ramón Menéndez Pidal.

La nueva orientación que, sin embargo, se dio a esa enseñanza en nuestros años interesa principalmente la importancia de la tradición oral moderna, no solamente como conservadora de tesoros antiguos, sino como heredera y continuadora de la facultad de creación poética que admiramos en el Romancero viejo. El conocimiento más amplio que hemos

adquirido de la tradición oral moderna y el entusiasmo que produjo en las nuevas generaciones de estudiosos nos ayudaron a desligar en cierto modo el romancero oral de su raiz medieval, y a independizar nuestros métodos de los de la filología medievista, matriz histórica de los estudios romancísticos. Nuestros ojos, a partir de unas sugerencias de don Ramón, primordiales, pero de alcance limitado en su obra, se abrieron a la importancia continuada, a través de los siglos, de la oralidad como hecho social, cultural y sobre todo poético.

Por otra parte, la misma expansión de nuestros estudios produjo dificultades nuevas. La primera es que el material de que hoy disponemos alcanzó proporciones que se pueden decir inhumanas. Siempre, al estudiar una materia originariamente no escrita, fluida y múltiple por naturaleza, fue un problema para nosotros dominar el caos aparente de las versiones y variantes de cada romance. Yo me acuerdo que, cuando estuve, hace más de veinte años, peleando con unas cuarenta y tantas versiones del romance *La muerte del Príncipe don Juan*, despistadas con gran trabajo entre todas las colecciones publicadas, me costaba ya bastante clasificarlas. El espíritu humano no puede considerar a la vez más que unas pocas realidades distintas para comparalas y dar significado a sus diferencias; cuarenta, no: exceden su capacidad natural. De modo que me veía obligado, -y supongo que mis colegas en este tipo de estudios, igual que yo- a usar procedimientos empíricos y laboriosos (una especie de artesanía de columnas y cruces de color) para descomponer y visualizar aquellas cuarenta versiones en una desmesurada hoja de papel. Hoy las versiones conocidas de *La muerte del Príncipe don Juan* son 265. Más glorioso aún es el caso de *Gerineldo* ya estudiado por Menéndez Pidal y sus continuadores en unos 50 textos, y cuyas versiones publicadas hoy alcanza a 550, y contando las que van geminadas con *La condesita*, 819. No fue posible llegar a tales cifras sin un inmenso trabajo de encuestas, seguido por otro, no menor, de publicaciones y bibliografía. La ardua necesidad de clasificar el material recogido siguió lógicamente esas tareas previas; lo atestiguan los tres primeros tomos del monumental y heroico *Catalogo General del Romancero* emprendido por Diego Catalán y su equipo. Y naturalmente se ha pensado en confiar ese considerable material, a la computadora, instrumento intelectual notable por su capacidad cuantitativa y su rapidez, superiores a las del cerebro humano, y por sus posibilidades analíticas y estadísticas inmensas. En la clasificación del material romancístico, no cabe duda de que la computadora, heredera prestigiosa de las antiguas carpetas y ficheros, esté llamada a ser la valiosa auxiliaria de nuestros estudios. Facilitará lo que, en sí, es de infinita dificultad.

La organización del material es una cosa; su interpretación, fin esencial de nuestros estudiosos, es otra. Organizar permite interpretar, y ayuda a hacerlo correctamente. Pero éste último trabajo es nuestro; y no existe máquina que lo haga en nuestro lugar, ni teoría que nos lo ahorre. En la interpretación y evaluación de un romance, la ciencia, sea filológica, estadística, estructural, semiótica, psicoanalítica o sociológica, tiene que ceder el paso al juicio y al gusto. Bienvenida sea, en la crítica romancística, la contribución de toda disciplina científica o supuesta tal, siempre que no pretenda excluir lo esencial, la luz de la conciencia y la afición, creadoras y destinatarias del Romancero. Como no hay ciencia de los perfumes que pueda prescindir del olfato, no hay ciencia de la poesía que pueda ignorar el sentido poético y sus fines propios, libremente discutidos, sin los cuales no habría poesía.

En una época como la nuestra, en la que reaparece por enésima vez la quimera de una ciencia objetiva y sistemática de la literatura, en una disciplina como la nuestra, en la que la afluencia de materiales y su peculiar naturaleza obliga efectivamente a insistir en la tarea clasificatoria y la evaluación de cantidades, es preciso recordar, más que nunca, que no estudiamos objetos, sino expresiones y valores procedentes de sujetos humanos. Creo que eso lo sabemos todos, aun cuando no lo decimos, pero siempre es bueno decirlo.

Pasaré a otro tema, muy actual también y que preocupa bastante: el decaimiento del Romancero oral en nuestros días. Durante la última encuesta, realizada hace dos años en la provincia de León, muchos tuvieron la impresión de que el Romancero oral se está muriendo. Los transmisores son cada vez menos numerosos y mayores de edad. ¿Donde están quienes puedan, dentro de 30 ó 40 años, recitar romances?. Mi colega y amigo Silverman recordó un día una palabra optimista mía, según la cual «La agonía del Romancero oral es eterna». No sé si yo la mantendría hoy. Eterna, no, pues nada lo es; pero larguísima creo que sí. En León, hace dos años, hemos escuchado a muchas ancianas, y pocas jóvenes; es cierto, pero cuando nuestros sucesores escuchen a esas jóvenes, vueltas ancianas, quizá las encuentren menos intimidadas, y más atentas a su propia memoria. Cuando recogí en Buenos Aires, por los años cuarenta, romances judeo-españoles, mis informantes eran también tres personas ancianas y una joven, y ya me parecía que la tradición se estaba muriendo. Y, sin embargo, en los años sesenta y setenta, se siguieron recogiendo romances de fuentes judeo-españolas, como lo atestiguaron colecciones preciosas publicadas estos últimos años.

Es cierto que existían, en el desarrollo actual de nuestro mundo, fuerzas poderosas muy contrarias a la sobreviviencia del romancero oral: especialmente, la difusión siempre más amplia de la cultura escrita de todos los niveles, y el prestigio de dicha cultura y de sus valores, bajo formas más o menos acomodadas al espíritu y a las necesidades de las masas. No hay formas de contrarrestar este proceso, ni sería justo desear, en este dominio más que en otros, la perpetuación de las condiciones pasadas. Repito, sin embargo, que creo en la vitalidad persistente del Romancero oral; estoy convencido que sobrevivirá, por lo menos, a todos los que estamos reunidos aquí, viejos y jóvenes.

Y si, por desgracia, la vida oral del Romancero, llagara a extinguirse algún dia, no por eso habría muerto el Romancero mismo, dotado, como es, del privilegio de inmortalidad de la cosa literaria. Es curioso notar con qué criterio distinto se consideran la vida o muerte del autor en literatura culta y literatura oral. La muerte de un gran escritor no significa para nadie la de su obra. Al contrario, basta que muera para que todos celebren la inmortalidad de sus escritos, ¿Por qué tratamos tan distintamente al autor legión, que tanto admiramos en su largo tiempo de fecundidad? Dirán que el pueblo sigue viviendo y deja de producir, y que esa esterilidad entristece más que una muerte física. Pero hay también poetas que dejaron de poetizar y siguieron viviendo. Para tomar un ejemplo en una región literaria muy alejada del Romancero, Racine vivió veinte años después de haber escrito sus tragedias, y no hubo tristeza ni luto por ese motivo entre los amantes de la tragedia; se conformaban con gozar de las tragedias que el poeta escribiera en sus años de gloriosa inspiración. ¿Por qué quisiéramos que el poeta de mil bocas que dio luz al *Conde Olinos* y a *La Infantina* fuera eternamente fecundo? ¿Por qué tanta pena al ver que su inspiración decae?

Trataré de explicar, en cierto modo, sin quererla justificar, esa reacción espontánea que también es mía. La tradición en poesía nos encanta porque, al unir el pasado con el presente y el futuro, nos parece vencedora del tiempo. Los aficionados al Romancero oral lo ven como una figura de la eternidad en vida. A ninguna obra escrita, con forma y fecha fijas en un punto del tiempo, le podemos pedir esa clase de ilusión. Pero al tiempo nadie lo vence realmente. Si la oralidad tiene que sufrir la suerte común, si hoy la vemos algo debilitada y envejecida, y si se ha de agotar por fin, no habrá remedio a ello. Pero lo que habrá dejado de ser seguirá viviendo en el patrimonio humano y en las memorias, gracias a quienes lo supieron recoger. Si ocurre algún día que no exista más poesía oral en nuestro Occidente, allí estarán, intactas, las colecciones que hemos juntado, con sus poemas de exitencia multicentenaria, en sus infinitas variaciones. Yo imagino a los hombres de aquellos tiempos futuros llenos de admiración por las generaciones que crearon y vivieron la oralidad poética; seguirá gozando, sin duda alguna, esa poesía sencilla y esplendida que se llama Romancero.

Agregaré una consideración muy fuerte para todos nosotros. El Romancero viejo, tal como se recogió en el siglo XVI, ya no tiene vida oral. Su lenguaje, su estilo, y gran parte de sus temas y de su mismo contenido, muchos de sus más famosos poemas, ya no se oyen en boca de los transmisores modernos. Lo que llamamos, pues, Romancero tradicional tiene partes muertas, si así se llama lo que ha dejado de vivir oralmente, mientras otras partes siguen en vida y se desarrollan. ¿Pero se puede decir realmente, que el Romancero antiguo está muerto?. Yo diré como el Romance:

No lo quiera Dios del cielo'-ni lo quiera yo, también.

El Romancero viejo, como literatura, vive tanto como el moderno, si no más. Demuestran nuestros mismos estudios que, dentro del Romancero, lo muerto y lo vivo conviven, o, mejor dicho, que en él la inmortalidad literaria y la vida oral moderna coexisten y se enlazan en cada momento, y que se va pasando constantemente de la una a la otra. Y si las versiones antiguan sobreviven literariamente, es porque el Romancero tradicional, con o sin vida oral, es esencialmente literatura, y creo que así lo entienden sus mismos transmisores. Cuando digo que el Romancero de hoy seguirá viviendo aunque se agote su transmisión oral, no estoy anticipando su elogio póstumo. Nada de eso. Por el momento, lo vemos en vida actual y transmitiéndose, y nadie sabe cuánto tiempo seguirá todavía así. Lo que quise y quiero decir, en este momento de despedida, que por naturaleza y por ley ha de ser optimista, es que, pase lo que pase, la obra total, antigua y moderna, del poeta legión hispánico ha merecido y conseguirá la inmortalidad.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía del Romancero (1985-1987)

Samuel G. Armistead

Lo recogido en las páginas siguientes ofrece, en sus más de 460 entidades, una prueba elocuente de la vitalidad de los estudios romancísticos en la actualidad. El presente repertorio se concibe como una continuación de las bibliografías anejas a recientes coloquios internacionales sobre el Romancero (*BC79, BC83, BC84*), a la vez que representa, igual que las anteriores, un suplemento al extenso corpus reunido en *BRO-I*. Procuro dar noticia aquí de todo lo que sobre romances y formas afines ha llegado a mi conocimiento para los años 1985-1987 (tras una detenida compulsa de numerosas revistas y otras fuentes) y al mismo tiempo aprovecho la oportunidad para completar la bibliografía de los años anteriores (1971-1984), al incluir una serie de publicaciones, que, por diversas razones, hasta ahora no habían llegado a mi atención. Para la conveniencia de los lectores, también incluyo aquí lo poquísimo asequible para el año 1988 (con la obvia salvedad de que se han de repetir tales fichas en cualquier bibliografía ulterior dedicada al año en cuestión).

Aunque sigo haciendo hincapié primordialmente en el romancero tradicional, también doy cabida, tanto a manifestaciones no tradicionales del romancero (romancero nuevo y moderno de autoría conocida), como a la poesía narrativa tradicional no romancística (corridos, décimas, literatura de cordel, etc.). Por razones tanto de espacio como de tiempo, esta bibliografía, a diferencia de las anteriores, no es crítica, pero al darla a la imprenta, hago votos para preparar, Deo volente, en un futuro no muy lejano otra recopilación comentada (y suplementada) dedicada a los mismos materiales. Al final de la presente lista va, además de un índice de los títulos de romances aludidos en los propios títulos de estas publicaciones, un índice geográfico-genérico, que espero ha de ser de utilidad para la consulta. Vuelvo a insistir, como siempre, en la naturaleza provisional e incompleta de esta lista, igual que las anteriores, a la vez que abrigo la esperanza de que mis colegas me quieran advertir respecto a las lagunas de la presente bibliografía y me sigan informando sobre publicaciones recientes.

Hago constar mi deber, como en publicaciones anteriores, para con mis queridos amigos y colaboradores -de hace ya más de 30 años- en nuestro proyecto romancístico sefardí, los profesores Joseph H. Silverman e Israel J. Katz, quienes me han señalado un sinfín de publicaciones pertinentes. Con la característica generosidad y gentileza a que nos tiene acostumbrados, mi amigo, el profesor Manuel B. da Costa Fontes me ha tenido al tanto de innumerables libros y artículos portugueses. El profesor Francisco López Estrada -admirado colega y maestro- también me honró con un riquísimo surtido de referencias. Como de costumbre, la profesora Ana Valenciano, generosa y erudita colaboradora en todo lo que se refiere al romancero, me ofreció datos indispensables, referentes sobre todo a las tradiciones de Castilla, Canarias y Galicia. Los profesores Pedro Piñero y Virtudes Atero, que tuvieron la gentileza de poner a mi disposición la abundante bibliografía reunida con la colaboración de los participantes a raíz del Coloquio, a la vez me obsequiaron con sus propias publicaciones. También me complace agradecer a los siguientes amigos y colegas su generosidad al poner a mi alcance numerosas y muy valiosas contribuciones a esta Bibliografía: Carmen Alvarado, Arthur L.-F. Askins, Gorka Aulestia, Albert Barugel, Isaac Benabú, Paul Bénichou, Helia Betancourt, Elaine Brooks, Ana María Cano González, Antonio Carreño, Diego Catalán, Judith Cohen, Ivy Corfis, Angie Chabram, Gloria Chicote, Michelle Débax, José Joaquim Dias Marques, Paloma Díaz-Mas, Mercedes Díaz Roig, Luis Díaz Viana, Antonio Fernández Insuela, Pere Ferré, Almudena Fradejas Rueda, Margit Frenk, Susana Friedmann, Philip O. Gericke, Aurelio González, William González, Alessandra B. Graves, Patricia Grieve, Andrea W. Hamos, Iacob M. Hassán, Guillermo Hernández, Víctor Infantes, Oro A. Librowicz, Dean W. McPheeters, John S. Miletich, Louise Mirrer, Daria J. Montero Paulson, Thomas Montgomery, Eleonora Noga Alberti, Julian Palley, Suzanne H. Petersen, José Pires da Cruz, Salvador Rebés, Sandra Robertson, Enrique Rodríguez Cepeda, Antonio Sánchez Romeralo, Constance Rose, Isabel Ruiz, Harvey L. Sharrer, Moshe Shaul, Pedro da Silveira, Joseph T. Snow, Madeline C. Sutherland, Marsha Swislocki, Roger D. Tinnell, Hugo J. Verani, Krinka Vidakovic-Petrov y Ruth H. Webber.

El excelente trabajo editorial y bibliográfico de Karen L. Olson, digno de los mayores encomios, ha hecho posible -en sentido muy literal- la preparación de esta bibliografía. También me complace dar las gracias por la excelente labor editorial de Diane Stumbo en las etapas finales del proyecto. Además me incumbe agradecer el muy eficaz trabajo de archivo de Kathryn D. Robinson. A mi amigo, el profesor Robert M. Scari, *Chairman* del Departamento de Español y Lenguas Clásicas, quiero expresar, como en otras ocasiones, mi profundo agradecimiento por las condiciones de trabajo idóneas que ha sabido crear para las investigaciones filológicas en esta universidad. Finalmente, agradezco de todo corazón a los amigos y colegas, los profesores Pedro Piñero y Virtudes Atero, el haberme honrado con su amabilísima invitación a colaborar, con esta bibliografía, en las presentes Actas.

University of California, Davis.

Abreviaturas especiales

BC79 = S.G. Armistead, «A Critical Bibliography of the Hispanic Ballad in Oral Tradition (1971-1979)», *El Romancero hoy: Historia, comparatismo, bibliografía crítica*, ed. S.G. Armistead et al. (Madrid: C.S.M.P., 1979), pp. 199-310.

BC83 = S.G. Armistead, «Bibliografía crítica del Romancero (1979-1983)»; se publicará en *Balada y Lírica: Actas del Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Madrid: S. M. P. (en prensa).

BC84 = S.G. Armistead, «Bibliografía crítica del Romancero (1984)», *Actas del Coloquio Romancero-Cancionero (UCLA 1984)*, 2 tomos, ed. Enrique Rodríguez Cepeda, con la colaboración de S. G. Armistead (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1989).

BRO-I = Antonio Sánchez Romeralo, Samuel G. Armistead, y Suzanne H. Petersen, *Bibliografía del Romancero Oral*, I, Madrid: C.S.M.P., 1980.

CGR = Diego Catalán et al., *Catálogo General Descriptivo del Romancero Pan-Hispánico*, 4 tomos, Madrid: S. M. P., 1982-1988.

CMP = S. G. Armistead et al., *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, 3 tomos, Madrid: C. S. M. P., 1978.

Abreviaturas de revistas, publicaciones periódicas y organizaciones

ABC = *ABC*, Madrid.

AEA = *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas.

AEM = *Anuario de Estudios Medievales*, Barcelona.

AFE = *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, Madrid.

AHisp = *Archivo Hispalense*, Sevilla.

AkY = *Aki Yerushalayim*, Jerusalén.

ALM = *Anuario de Letras*, México.

AMu = *Anuario Musical*, Barcelona.

Annual = *Annual: Social, Cultural and Educational Association of the Jews in the People's Republic of Bulgaria*, Sofía.

AO = *Archivum*, Oviedo.

ASNS = *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, Freiburg im Breisgau-Munich.

Atlântida = *Atlântida*, Angra do Heroísmo.

BCom = *Bulletin of the Comediantes*, Los Angeles.

BHi = *Bulletin Hispanique*, Burdeos.

BHS = *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool.

BICC = *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotá.

BRAE = *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid.

Brig = *Brigantia*, Bragança.

Brotéria = *Brotéria*, Lisboa.

Caravelle = *Caravelle*, Toulouse.

Celestinesca = *Celestinesca*, Athens, Georgia.

CFMJ = *Canadian Folk Music Journal*, Calgary.

CN = *Cultura Neolatina*, Roma.

Colóquio-Letras = *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, Lisboa.
Criticón = *Criticón*, Madrid.
C.S.I.C. = Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
C.S.M.P. = Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, Madrid.
CuH = *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid.
Choice = *Choice*, Middletown, Connecticut.
DAI = *Dissertation Abstracts International*, Ann Arbor.
EMu = *Ethnomusicology*, Middletown, Connecticut.
ER = *Estudis Romànics* Barcelona.
EstCon = *Estudos Contemporâneos*, Oporto.
ExTL = *Explicación de Textos Literarios*, Sacramento.
Fabula = *Fabula*, Göttingen.
FAnd = *Folklore Andaluz*, Sevilla.
FMLS = *Forum for Modern Language Studies*, St. Andrews.
Gades = *Gades*, Cádiz.
GRLMA = *Grundriss der Romanishen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg.
Hispania = *Hispania*, Los Angeles.
Hispanófila = *Hispanófila*, Chapel Hill.
HJ = *Hispanic Journal*, Indiana, Pennsylvania.
HR = *Hispanic Review*, Filadelfia.
Iberoromania = *Iberoromania*, Tübingen.
ICA = *Información Cultural Albacete*, Albacete.
Incipit = *Incipit*, Buenos Aires.
JAF = *Journal of American Folklore*, Washington, D.C.
JES = *Journal of European Studies*, Exeter, Inglaterra.
JHPh = *Journal of Hispanic Philology*, Tallahassee.
JVF = *Jahrbuch für Volksliedforschung*, Freiburg im Breisgau.
KRQ = *Kentucky Romance Quarterly*, Lexington.
La Corónica = *La Corónica*, Champaign-Urbana.
LAMR = *Latin American Music Review*, Austin.
Lares = *Lares*, Florencia.
Linguagem = *Linguagem: Revista para Estudos de Língua e Literatura*, Rio de Janeiro.
LlAst = *Lletres Asturianes*, Oviedo.
MAe = *Medium Aevum*, Oxford.
Maguen = *Maguen-Escudo*, Caracas.
MJud = *Musica Judaica*, Nueva York.
MLN = *Modern Language Notes*, Baltimore.
MLR = *Modern Language Review*, Liverpool.
Neoph = *Neophilologus*, Amsterdam.
NRFH = *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México.
Nuestro = *Nuestro*, Nueva York.
Orbis = *Orbis*, Louvain.

Prooftexts = *Prooftexts*, Baltimore.
QIA = *Quaderni Ibero-Americani*, Torino.
Raíces = *Raíces: Revista Judía de Cultura*, Madrid.
RCEH = *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Toronto.
RCIM = *Revista Colombiana de Investigación Musical*, Bogotá.
RChA = *Revista Chilena de Antropología*, Santiago.
RChR = *Revista Chicano-Riqueña*, Bloomington, Indiana.
RDTP = *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Madrid.
REH = *Revista de Estudios Hispánicos*, University, Alabama.
REJ = *Revue des Etudes Juives*, París.
RFolk = *Revista de Folklore*, Valladolid.
RF = *Romanische Forschungen*, Köln.
RFE = *Revista de Filología Española*, Madrid.
RJ = *Romanistisches Jahrbuch*, Hamburg.
RL = *Revista Lusitana*, Lisboa.
RLit = *Revista de Literatura*, Madrid.
RLM = *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, Argentina.
RMu = *Revista de Musicología*, Madrid.
ROcc = *Revista de Occidente*, Madrid.
Romania = *Romania*, París.
RPF = *Revista Portuguesa de Filologia*, Coimbra.
RPh = *Romance Philology*, Berkeley.
RQ = *Romance Quarterly*, Lexington, Kentucky.
Sefárdica = *Sefárdica*, Buenos Aires.
S.I.E.F. = Societé Internationale d'Ethnologie et de Folklore, Amberes.
S.M.P. = Seminario Menéndez Pidal, Madrid.
StIsp = *Studi Ispanici*, Pisa.
SWF = *Southwest Folklore*, Flagstaff, Arizona.
UHQ = *Utah Historical Quarterly*, Salt Lake City.
VR = *Vox Romanica*, Bern.
VSéph = *La Voix Sépharade*, Montreal.
WF = *Western Folklore*, Davis, California.
ZRPh = *Zeitschrift für Romanische Philologie*, Tübingen.

A1. Afonso, Belarmino, «Religião Popular e Orações», *EstCon*, 6 (1984), 183-208.

A1*a*. Afonso, Belarmino (ed.), *Raízes da Nossa Terra: Cancioneiro Trasmontano*, transcripciones musicales de Alberto Aníbal Ferreira, Bragança: Delegação da Junta Central das Casas do Povo, 1985, 159 pp.

A1*b*. Aguirre, J. M., «Zorilla y García Lorca: Leyendas y romances gitanos», *BHi*, 81 (1979), 75-92.

A2. Aguirre, J.M. (ed.), José de Valdivielso, *Romancero espiritual*, Madrid: Espasa-Calpe, 1984, lxxxviii + 357 págs. (=BC84 A1).

Reseñas: José María Díez Borque, *HR*, 54 (1986), 472-473; D. Gareth Walters, *BHS*, 64 (1987), 158.

A3. Alçada, João Nuno, «Teatralidad e intertextualidad del tema de la muerte del príncipe don Alfonso de Portugal en las literaturas culta y popular», *Literatura y folklore*, ed. José Luis Alonso Hernández (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983), pp. 217-240.

A4. Almeida Pavão Jr., José de, *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*, tesis de Ph. D., Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981, 317 pp. (impresas) (=BC83 A6).

Reseña: Maria Filomena A. Saraiva de Carvalho P. de Brito, *RPF*, 18 (1980-1986), 733-744.

A5. Almeida Pavão Jr., José de, *Popular e Popularizante*, Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981, 96 pp. (=BC83 A7).

Reseña: Maria Filomena A. Saraiva de Carvalho P. de Brito, *RPF*, 18 (1980-1986), 744-746.

A5a. Almeida Pavão Jr., José de, *Armando Côrtes-Rodrigues: O Homem e o Etnógrafo*, São Miguel, Azores: «Ilha Nova», 1985, 16 pp.

A6. Alonso Hernández, José Luis (ed.), *Literatura y folklore: Problemas de intertextualidad (Actas del 2º Symposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Groningen 28, 29 y 30 de octubre de 1981)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983, 364 págs.

Reseña: Paloma Díaz-Mas, *RDTP*, 41 (1986), 270-272.

A7. Alonso Hernández, José Luis, «Ambigüedad y antítesis en la narración folklórica y en la literaria», *Literatura y folklore*, ed. José Luis Alonso Hernández (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983), pp. 17-25.

A8. Alonso Hernández, José Luis, «El tema de Hero i Leandro en la poezia sefaradi», *AkY*, 6:24-25 (1985), 13-17.

A9. Alonso Megido, Genaro, «Otres muestres del romanceiru asturianu», *LlAst*, 4 (dic. 1982), 16-24.

A9a. Alonso Zamorano, Alberto, «Un muestreo en la tradición oral madrileña», *Actas de las Primeras Jornadas sobre Madrid Tradicional, 3-8 diciembre 1984*, ed. José Manuel Fraile Gil (San Sebastián de los Reyes: Universidad Popular, 1985), pp. 55-81.

A10. Alvar, Manuel, *Estudios léxicos: Primera parte*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984, 215 págs. (=BC84 A7).

Reseñas: Steven N. Dworkin, *La Corónica*, 15:1 (1986-1987), 144-146; Dwayne E. Carpenter, *HR*, 55 (1987), 515-517.

A10a. Anaya Flores, Jerónimo, *El Romancero de Alcoba de los Montes*, Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 1986, 254 pp.

A11. Andueza, María, «Los romances hispanomexicanos de Sor Juana Inés de la Cruz», *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 569-587.

A12. Aretz, Isabel, «La música ibérica en América», *AMu*, 39-40 (1984-1985), 117-131.

A13. Armistead, Samuel G., «¿Existió un romancero de tradición oral entre los moriscos?», *Actas del Coloquio Internacional sobre Literatura Aljamiada y Morisca*, ed. Alvaro Galmés de Fuentes (Madrid: Gredos, 1978), pp. 211-236 (=BC83 A16).

Reseña: Ottmar Hegyi, *RCEH*, 8 (1983), 121-126

A14. Armistead, Samuel G., y Joseph H. Silverman, «Three Hispano-Jewish *Romances* from Amsterdam», *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, ed. Joseph R. Jones (Newark, Delaware: «Juan de la Cuesta», 1980), pp. 243-254 (=BC83 A46).

Reseña: Thomas D. Spaccarelli, *JHPh*, 5 (1981), 159 - 161; Jill R. Webster, *RCEH*, 8 (1984), 294 - 295.

A15. Armistead, Samuel G., y Joseph H. Silverman, «El antiguo romancero sefardí: Citas de romances en himnarios hebreos (Siglos XVI - XIX)», *NRFH*, 30 (1981), 453 - 512 (=BC83 A56).

Reseña: Luis Fernando García Núñez, *BICC*, 40 (1985), 448.

A16. Armistead, Samuel G., y Joseph H. Silverman, *Judeo-Spanish Ballads from New York* (collected by Maír José Benardete), Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1981, viii + 149 págs. (=BC84 A47).

Reseña: L. Patrick Harvey, *BHS*, 61 (1984), 192-193.

A17. Armistead, Samuel G., y Joseph H. Silverman, «Judeo-Spanish Ballads from Monastir, Yugoslavia (collected by Max A. Luria),» *Hispania Judaica: Studies on the History, Language, and Literature of the Jews in the Hispanic World, II: Literature*, ed. Josep M. Solà-Solé, Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman (Barcelona: Puvill, 1982), pp. 9-23 (=BC83 A62).

Reseña: Walter Mettmann, *RF*, 97 (1985), 326.

A18. Armistead, Samuel G., y Joseph H. Silverman, con un estudio etnomusicológico de Israel J. Katz (traducción parcial de Iacob M. Hassán y Selma Margaretten), *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*, Madrid: S.M.P., 1982, 292 págs. (=BC83 A57).

Reseñas: Gisela Beutler, *JVF*, 30 (1985), 203; Paul Wexler, *ZRPh*, 101 (1985), 441-445; Oro Anahory-Librowicz, *RPh*, 39 (1985-1986), 379-384; Messod Salama, *RCEH*, 12 (1987-1988), 169-173.

A18*a*. Armistead, Samuel G., «Un corrido de la muerte de Madero cantado en Luisiana», *ALM*, 20 (1982), 379-387 (=BC83 A60).

Reseña: Pedro Martín Butragueño, *RFE*, 68 (1988), 189.

A19. Armistead, Samuel G., «The Initial Verses of the *Cantar de Mio Cid*», *La Corónica*, 12:2 (1983-1984), 178-186 (=BC84 A14).

Reseña: Anón., *Incipit*, 5 (1985), 211.

A20. Armistead, Samuel G., y James T. Monroe, «A New Version of *La morica de Antequera*», *La Corónica*, 12:2 (1983-1984), 228-240 (=BC84 A15).

Reseña: Anón., *Incipit*, 5 (1985), 211-212.

A21. Armistead, Samuel G., y Joseph H. Silverman, «Villancicos antiguos en romances del siglo XX», *Josep María Solà-Solé: Homage, Homenaje, Homenatge (Mis-*

celánea de estudios de amigos y discípulos), ed. Antonio Torres-Alcalá, con Victorio Agüera y Nathaniel B. Smith, 2 tomos (Barcelona: Puvill, 1984), I, 111-119 (=BC84 A19).

Reseña: Albert Gier, *ZRPh*, 101 (1985), 474-478.

A22. Armistead, Samuel G., Israel J. Katz, y Joseph H. Silverman, «Another Anthology of Sephardic Folksongs», *MJud*, 7 (1984-1985), 58-72.

A23. Armistead, Samuel G., «Current Trends in *Romancero* Research», *La Corónica*, 13:1 (1984-1985), 23-36 (=BC84 A20).

Reseña: Anón., *Incipit*, 5 (1985), 212.

A24. Armistead, Samuel G., y Antonio Sánchez Romeralo, «Romancero y cancionero español: An International Symposium», *La Corónica*, 13 : 2 (1984-1985), 307-313.

A25. Armistead, Samuel G., «Hispanic Ballad Studies: Recent Trends in Criticism», *Narrative Folksong: New Directions: Essays in Appreciation of W. Edson Richmond*, ed. Carol L. Edwards y Kathleen E.B. Manley (Boulder, Colorado: Westview Press, 1985), pp. 106-130.

Reseña: Hugh Shields, *JVF*, 33 (1988), 165-166.

A26. Armistead, Samuel G., y Manuel da Costa Fontes, «Joanne Burlingame Purcell (1938-1984)», *RL*, 6 (1985), 173-177.

A27. Armistead, Samuel G., y Joseph H. Silverman, «Américo Castro in Search of a New Hispanic Humanism: A Symposium to Mark the Centenary of his Birth», *La Corónica*, 14:2 (1985-1986), 296-301.

A27*a*. Armistead, Samuel G., y Joseph H. Silverman, «Espejo 'persona querida': Mirífica creación de la musa popular», *RFolk*, núm. 71 (1986), 152-153.

A28. Armistead, Samuel G., y Joseph H. Silverman, «Influensias gregas en la poesia tradisional sefaradi», *AkY*, 8:30-31 (julio-dic.1986), 24-25.

A29. Armistead, Samuel G., Oro A. Librowicz, y Joseph H. Silverman, «El rey don García en el romancero: Un nuevo testimonio», *La Corónica*, 14:2 (1985-1986), 293-295.

A30. Armistead, Samuel G., y Joseph H. Silverman, transcripciones musicales y análisis por Israel J. Katz, *Folkliterature of the Sephardic Jews*, Vol. II: *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition*, I. *Epic Ballads*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1986, xi + 350 pp.

Reseñas: Dan Ben-Amos, *Choice* (febrero 1987), 887-888; Kay Kaufman Shelemay, *EMu*, 31:2 (1987), 353-354; Harriet Goldberg, *Hispania*, 71 (1988), 77-78.

A31. Armistead, Samuel G., «*Encore les cantilènes!*: Prof. Roger Wright's *Proto-Romances*», *La Corónica*, 15:1 (1986-1987), 52-66.

A32. Armistead, Samuel G., «From Epic to Chronicle: An Individualist Appraisal», *RPh*, 40 (1986-1987), 338-359.

A33. Armistead, Samuel G., «Trabajos actuales sobre el romancero», *La Corónica*, 15:2 (1986-1987), 240-246.

A34. Armistead, Samuel G., y Harvey L. Sharrer, «IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Berlín, agosto 1986)», *La Corónica*, 15:2 (1986-1987), 268-283.

A35. Armistead, Samuel G., y Joseph H. Silverman, «El romance del *Cautiverio de Guarinos* y la épica francesa», *La Torre*, 1:3-4 (1987), 389-398.

A36. Armistead, Samuel G., y Manuel B. de Costa Fontes, «Joanne Burlingame Purcell (1938-1984)», *Atlântida*, 33 (1987), 150-155.

A37. Armistead, Samuel G., 'La furia guerrera' en dos textos épicos castellanos», *Studia in Honorem Prof. M. de Riquer*, II (Barcelona: Quaderns Crema, 1987), 255-269.

A37*a*. Armistead, Samuel G., y Joseph H. Silverman, «The Judeo-Spanish Ballad Tradition», *OTrad*, 2 : 2-3 (1987), 633-644.

A38. Armistead, Samuel G., «Schoolmen or Minstrels?: Rhetorical Questions in Epic and Balladry», *La Corónica*, 16:1 (1987-1988), 43-54.

A39. Armistead, Samuel G., «The Paragogic -d- in Judeo-Spanish R*omances*», *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, ed. Joseph V. Ricapito (Newark, Delaware: «Juan de la Cuesta», 1988), pp. 57-75.

A39*a*. Armistead, Samuel G., «Américo Castro in Morocco: The Origins of a Theory?», *Américo Castro: The Impact of His Thought: Essays to Mark the Centenary of His Birth*, ed. Ronald E. Surtz, Jaime Ferrán, y Daniel P. Testa (Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1988), pp. 73-82.

A40. Askins, Arthur L.-F., «Notes for the *Diccionario de pliegos sueltos* of Antonio Rodríguez-Moñino», *AFE*, 2 (1985), 591-600.

A41. Askins, Arthur L. - F., «The *Pliegos Sueltos* of the Biblioteca Colombina in the Sixteenth Century: Notes to an Inventory», *RPh*, 39 (1985-1986), 305-322.

A42. Ataíde Oliveira, Francisco Xavier d', *Romanceiro e Cancioneiro do Algarve*, Faro: «Algarve em Foco», [1987?], vi + [xx] + 21-436 pp. («Colecção Temas e Estudos Algarvios», t. 7).

A43. Atero [Burgos], Virtudes, «El Romancero, punto de confluencia entre Cádiz e Iberoamérica», *Cádiz-Iberoamérica* (Cádiz), 2 (1984), 83-86.

A44. Atero [Burgos], Virtudes, «Algunos datos sobre el romancero de tradición oral moderna en la provincia de Cádiz», *Anales de la Universidad de Cádiz*, 2 (1985), 441-453.

A45. Atero [Burgos], Virtudes, «Dos nuevas versiones del romance de *La infanticida* recogidas en la Sierra de Cádiz», *AHisp*, 212 (1986), 161-180.

A46. Atero [Burgos], Virtudes, «*La adúltera del cebollero*: Un romance erótico-festivo en la tradición oral gaditana», *Tavira*: *Revista de la Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B. «Josefina Pascual»* (Cádiz), 3 (1986), 5-17.

A47. Atero [Burgos], Virtudes, «Una versión andaluza de *Jesucristo y el incrédulo*: Sus divergencias con otras formas peninsulares del romance», *RFolk*, 71 (1986), 167-173.

A48. Atero [Burgos], Virtudes, «El romance de *La bastarda y el segador* en la tradición oral de la Serranía Gaditana», *Gades*, 15 (1987), 205-227.

A49. Atero [Burgos], Virtudes, «El tema de Alfonso XII en la Sierra de Cádiz: Proceso de actualización de un viejo romance tradicional», *FAnd*, 1 (1987), 55-85.

A50. Aubrun, Charles V., «Le *Cancionero General* de 1511 et ses trente-huit romances», *BHi*, 86 (1984), 39-60.

A51. Aubrun, Charles V., «Les premiers romances dits carolingiens», *Iberia: Literary and Historical Issues: Studies in Honour of Harold V. Livermore*, ed. R.O.W. Goertz (Calgary: University of Calgary Press, 1985), pp. 11-20.

A52. Aubrun, Charles V., *Les vieux romances espagnols (1440-1550)*, París: Editions Hispaniques, 1986, 216 pp.

A53. Aulestia, Gorka, «A Comparative Study of Basque and Yugoslav Troubadourism», *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma* (Norman), Summer 1985, pp. 382-385.

A53a. Aulestia, Gorka, *El «Bertsolarismo»: Literatura oral improvisada del País Vasco*, tesis de Ph. D., University of Nevada, Reno, 1987, vii + 368 pp.

A54. Avalle-Arce, Juan Bautista, «El romance *Río Verde, Río Verde*», *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, tomo I (Madrid: Gredos, 1985), 359-370.

A54a. Avalle-Arce, Juan Bautista, «El romance *Río Verde, Río Verde*», *Lectura: Del temprano Renacimiento a Valle-Inclán* (Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1987), pp. 19-33.

A55. Avendaño, Fausto, *El corrido de California*, Berkeley, California: Justa Publications, 1979, 63 pp.

Reseña: Oscar U. Somoza, *ExTL*, 9:2 (1981), 204.

B1. Bahat, Avner, «Les contrafacta hébreux des *romanzas* judéo-espagnoles», *RMu*, 9:1 (1986), 141-168.

B2. Barugel, Albert, *«El Sacrificio de Isaac»: An Insight into the Evolution of a Judeo-Spanish Biblical Ballad*, tesis de Ph.D., City University of New York, 1987, 365 pp.; *DAI*, 48:03 (sept. 1987), 661A.

B2a. Batanero Ochaíta, Angel, *Cancionero de Trillo (Guadalajara)*, Trillo: Excelentísimo Ayuntamiento de Trillo, 1987, 231 pp.

B3. Becket, Danièle, «Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII», *Actas del Congreso Internacional «España en la música de Occidente» (celebrado en Salamanca 29 octubre-5 noviembre de 1985)*, ed. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, 2 tomos (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987), I, 371-384.

B4. Bénichou, Paul, «Romancero castellano y romanticismo francés», *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, ed. Joseph V. Ricapito (Newark, Delaware: «Juan de la Cuesta», 1988), pp. 77-108.

B5. Benveniste, Grace, «Five Sephardic Ballads collected in Los Angeles», *La Corónica*, 14:2 (1985-1986), 258-262.

B6. Betancourt, Helia, transcripciones musicales por Randall Porras, *La pájara pinta: Antología de la lírica popular infantil de Costa Rica*, San José: Instituto del Libro, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1986, 132 pp.

B7. Beutler, Gisela, «Zur Problematik des Geschichtsbezuges im spanischen Romancero», *Lares*, 51:4 (1985), 659-673.

B8. Beutler, Gisela, «Some Remarks on the Moorish Ballads in Spain and Elsewhere», *Ballad Research: The Stranger in Ballad Narrative and Other Topics: Proceedings of the 15th International Conference of the Kommission für Volksdichtung of the S.I.E.F. Dublin and County Clare, Ireland, 26 August-1 September 1985*, ed. H. Shields (Dublin 1986), pp. 171-182.

B9. Blecua, José Manuel (ed.), Lope Félix de Vega Carpio, *Lírica*, Madrid: Castalia, 1981, 392 pp. (=BC83 B12).

Reseñas: Thomas E. Case, *JHPh*, 5 (1981), 239-241; Anón., *HJ*, 3 (1982), 165; Antonio Carreño, *BHS*, 60 (1983), 150-151.

B10. Botta, Patrizia,«Una tomba emblematica per una morta incoronata: Lettura del «romance» *Gritando va el caballero*», *CN*, 45 (1985), 201-295.

B11. Braga, Teófilo, *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano*, 2da ed., Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1982, xliii + xvi + 503 pp. (=BC83 B16).

Reseña: María Filomena A. Saraiva de Carvalho P. de Brito, *RPF*, 18 (1980-1986), 747-751.

B12. Braga, Teófilo, *Romanceiro Geral Português*, 2da ed., introd. Pere Ferré, 3 vols., Lisboa: Vega, [1982-1985], lvii + viii + 639; [vii] + 588; [vii] + 634 pp.

B13. Braga, Teófilo, *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, 2 tomos (Lisboa: Publicações «Dom Quixote», 1985), 307; 361 pp. («Portugal de Perto», Biblioteca de Etnografia e Antropologia, núms. 10-11).

B14. Bryant, Shasta W. (ed.), Ginés Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada*, Newark, Delaware: «Juan de la Cuesta», 1982), xxiv + 323 pp. (=BC83 P3).

Reseña: Mercedes Turón, *REH*, 19 (1985), 143.

B15. Bunis, David M., *Sephardic Studies: A Research Bibliography, Incorporating Judezmo Language, Literature and Folklore, and Historical Background*, Nueva York: Garland, 1981, xx + 234 pp.

Reseña: Monique Boaziz, *BHi*, 88 (1986), 269-270.

C1. Caballero Bonald, J. M. (ed.), Luis de Góngora, *Poesía: Soledades, Fábula de Polifemo y Galatea, Penegírico al duque de Lerma y otros poemas*, Madrid: Taurus, 1982, 227 pp.

C1*a*. Cano González, Ana María, «Una nueva reelaboración en la tradición moderna del viejo romance de *El conde preso*», *AO*, 33 (1983), 141-163.

C2. Cano González, Ana María, «¿Hai un romanceiru n'asturianu?», *LlAst*, 14 (enero 1985), 65-77.

C3. Cano González, Ana María, «Nueva aportación al romancero asturiano», *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, III (Madrid: Gredos, 1987), 313-335.

C4. Carrasco Urgoiti, María Soledad, «Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo», *Culturas populares: Diferencias, divergencias, conflictos: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, los días 30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1983* (Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1986), pp. 115-138.

C5. Carré, Leandro, «Los ciegos de las romerías: Viejas costumbres gallegas», *RDTP*, 32 (1976), 123-127.

C6. Carreño, Antonio (ed.), *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1979, 301 pp. (=BC79 C16*a*).

Reseña: Marsha Swislocki, *MLN*, 99 (1984), 394-396.

C6*a*. Carreño, Antonio (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, Madrid: Cátedra, 1982, 493 pp.; 2da ed., 1985 (=BC84 C4).

Reseña: E.T. Aylward, *Hispania*, 71 (1988), 83.

C7. Carvalhão Buescu, Maria Leonor, *Monsanto: Etnografia e Linguagem*, 2da ed., Lisboa: Presença, [1984?], 327 pp.

C7a. Caravalho, Susan de, «The Legend of the *Siete Infantes de Lara* and its Theatrical Representation by Cueva and Lope», *BCom*, 40 : 1 (1988), 85-102.

C8. Catalán, Diego, «El modelo de investigación pidalino cara al mañana», *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal: Madrid 31 de marzo a 2 de abril de 1978*, ed. Wido Hempel y Dietrich Briesemeister (Tübingen: Niemeyer, 1982), pp. 40-64.

Reseñas: Josef Felixburger, *RJ*, 33 (1982), 376-377; Helmut Berschin, *ZRPh*, 99 (1983), 581-583; Petra M.E. Braselmann, *VR*, 43 (1984), 248-251; Manfred Lentzen, *ASNS*, 221 : 136 (1984), 475-477.

C9. Catalán, Diego, «Hacia una poética del romancero oral moderno», *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, I, ed. E. de Bustos (Salamanca: Universidad, 1982), 282-296.

C10. Catalán, Diego, «El romancero medieval», *El comentario de textos*, 4: *La poesía medieval* (Madrid: Castalia, 1983), pp. 451-489 (=BC83 C28).

Reseña: M. Ana Diz, *Hispania*, 68 (1985), 63-64.

C11. Catalán, Diego, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal de Rhett, Flor Salazar, Ana Valenciano, y Sandra Robertson, *CGR: Catálogo General del Romancero*, 3 tomos: I.*A: Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico: Catálogo general descriptivo*; II-III: *El Romancero pan-hispánico: Catálogo general descriptivo (The Pan-Hispanic Ballad: General Descriptive Catalogue)*, Madrid: S.M.P., 1982-1984, 235; [11] + 314; 311-589 pp. (=BC83 C26).

Reseñas: Albert Gier, *ZRPh*, 101 (1985), 578-579; Samuel G. Armistead, *JAF*, 100 (1987), 231-233; Gisela Beutler, *JVF*, 32 (1987), 206-207; Madeline Sutherland, *HR*, 55 (1987), 383-385.

C12. Catalán, Diego, «El proceso de transmisión oral y el estudio de modelos literarios abiertos», *Ethnica* (Barcelona), 18 (1982), 53-66.

C13. Catalán, Diego, «Los modos de producción y "reproducción" del texto literario y la noción de apertura», *Letras* (Buenos Aires), 10 (1984), 3-26.

Reseña: Anón., *Incipit*, 5 (1985), 212.

C14. Catalán, Diego, «La conflictiva descodificación de las fábulas romancísticas», *Culturas populares: Diferencias, divergencias, conflictos: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, los días 30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1983* (Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1986), pp. 93-113.

C15. Catalán, Diego, con María Jesús López de Vergara, Mercedes Morales, Araceli González, María Victoria Izquierdo, y Ana Valenciano, *La flor de la marañuela: Romancero general de las Islas Canarias*, I: *Romancero de Tenerife*, 2da ed., Madrid: S.M.P., 1986, ix + 387 pp.

C16. Catalán, Diego, «El romancero espiritual en la tradición oral», *Schwerpunkt Siglo de Oro: Akten des Deutschen Hispanistentages, Wolfenbüttel, 28. 2.-1. 3. 1985*, ed. Hans-Josef Niederehe (Hamburg: Helmut Buske, 1987), pp. 39-68.

C17. Catalán, Diego, «Los pliegos sueltos «perdidos» del duque de T'Serclaes», *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, tomo III (Madrid: Gredos, 1987), 361-376.

C17*a*. Catalán, Diego, «The Artisan Poetry of the *Romancero*», *OTrad*, 2 : 2-3 (1987), 399-423.

C17b. Catalán, Diego, con Jesús Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Suzanne H. Peterson, Flor Salazar, Ana Valenciano, Judith K. Nystrom, y Sandra Robertson, *CGR: Catálogo General del Romancero, 1. B: General Theory and Methodology of the Pan-Hispanic Ballad: General Discriptive Catalogue*, Madrid: S. M. P., 1988, 248 pp.

C18. Catalán, Diego, «Don Alvaro de Luna y su page Moralicos (1453) en el romancero sefardí», *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, ed. Joseph V. Ricapito (Newark, Delaware: «Juan de la Cuesta», 1988), pp. 109-135.

C19. Cattaneo, Maríateresa, «Un ejemplo de la mitografía lorquiana: El romance *Thamar y Amnón*», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 22-27 agosto 1983, Brown University, Providence, Rhode Island*, ed. A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans, 2 tomos (Madrid: Istmo, 1986), I, 381-389.

C20. Caudet, Francisco (ed.), *Romancero de la Guerra Civil*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1978, 150 pp.

Reseña: Juan Espadas, *HJ*, 3:1 (1981), 182-183.

C22. Cejador y Frauca, Julio, *La verdadera poesía castellana: Floresta de la antigua lírica popular*, 9 tomos, Madrid: Arco, 1987, I: [ii] + 302; II: 384; III: 335; IV: 320; V: 327; VI: 328; VII: 328; VIII: 335; IX: 316 + [ii] + 95 pp.

C23. Cid, Jesús Antonio, «Clarín vs. Juan Menéndez Pidal y la polémica del «Folklore» (1885-1985)», *Symbolae Ludovico Mitxelena Septuagenario Oblatae*, ed. José L. Melena, 2 tomos (Vitoria: Universidad del País Vasco, 1985), II, 1425-1435.

C23a. Cid, Jesús Antonio, Joseba Andoni Lakarra y José Antonio Arana Martija, «*Peru gurea* (EKZ, 115), *der Schwank vom alten Hildebrand*, y sus paralelos románicos (Aa. - Th., 1360C) [Jesús Antonio Cid]; «*Peru gurea* (EKZ, 115): Textos, edición y notas» [Joseba Andoni Lakarra]; «Apéndice: Transcripciones musicales del *Peru gurea*» [José Antonio Arana Martija], *Anuario: Seminario de Filología Vasca «Julio de Urquijo»* (Donostia - San Sebastián), 19:2 (1985), 289-404.

C24. Cohen, Judith R., «The Judeo-Spanish Song Tradition: A Medieval Heritage Transformed», *Continuo* (octubre 1985), pp. 2-6.

C25. Cohen, Judith R., «The Lighter Side of Judeo-Spanish Traditional Song: Some Canadian Examples», *CFMJ*, 15 (1987), 25-34.

C25*a*. Cohen, Judith R., «*Ya salió de la mar*: Judeo-Spanish Wedding Songs among Moroccan Jews in Canada», *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, ed. Ellen Koskoff (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1987), pp. 55-67.

C26. Colahan, Clark, «*El corrido de Gregorio Cortez*: El director de cine como juglar», *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 633-635.

C27. Conde López, Juan Carlos, «La difusión y las fuentes de un episodio cronístico sobre el Cid», *BRAE*, 67 (1987), 109-136.

C28. Cortes-Rodrigues, Armando, *Romanceiro Popular Açoriano*, Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1987, 621 pp.

C29. Cossío, José María de (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, Madrid: Alianza, 1980, 244 pp.; 2da impresión 1982.

Reseña: Roberto Ruiz, *REH*, 18 (1984), 314-315.

C30. Costa Fontes, Manuel da, *Romanceiro Português do Canadá*, prefacio de Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, Coimbra: Universidade, 1979, liii + 521 pp. (=BC79 C44*d*)

Reseña: Maria Filomena Saraiva de Carvalho Pereira de Brito, *RPF*, 18 (1980-1986), 809-816

C31. Costa Fontes, Manuel da, *Romanceiro Português dos Estados Unidos*, I: *Nova Inglaterra*, prefacio de Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, Coimbra: Universidade, 1980, lii + 285 pp. (=BC83 C45).

Reseñas: Maria Filomena Saraiva de Carvalho Pereira de Brito, *RPF*, 18 (1980-1986), 809-816; José Joaquím Dias Marques, *RL*, 4 (1982-1983), 198-201; Heinz Kröll, *RF*, 96 (1984), 223-226.

C32. Costa Fontes, Manuel da, «*Voces nuevas*: A New Spanish Ballad Collection», *JHPh*, 8 (1983), 49-66 (=BC84 C11).

Reseña: Anón., *Incipit*, 5 (1985), 210.

C33. Costa Fontes, Manuel da, *Romanceiro Português dos Estados Unidos*, II: *Califórnia*, prefacio de Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, Coimbra: Universidade, 1983, xxxi + 248 pp. (=BC83 C49).

Reseñas: Maria Filomena Saraiva de Carvalho Pereira de Brito, *RPF*, 18 (1980-1986), 809-816; Maria Aliete Galhoz, *RL*, 5 (1984-1985), 178-184; David William Foster, *JAF*, 98 (1985), 353-354; Heinz Kröll, *RF*, 97 (1985), 345-346; J. Monteiro Pacheco, *Brotéria*, 124:3 (1987), 347.

C34. Costa Fontes, Manuel da, *Romanceiro da Ilha de S. Jorge*, prefacio de Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, transcripciones musicales de Halim el-Dabh, Coimbra: Universidade, 1983, xxxv + 385 pp. (=BC83 C48*a*).

Reseñas: Maria Filomena Saraiva de Carvalho Pereira de Brito, *RPF*, 18 (1980-1986), 837-839; Inez Cardozo-Freeman, *JAF*, 99 (1986), 334-335.

C35. Costa Fontes, Manuel da, «The Ballad of *Floresvento* and its Epic Antecedents», *KRQ*, 32 (1985), 309-319.

C35*a*. Costa Fontes, Manuel da, «Collecting Portuguese Ballads», *OTrad*, 2 : 2-3 (1987), 547-572.

C36. Costa Fontes, Manuel da, «O Romanceiro Açoriano: Panorama e Sugestões de Estudo», *Da Literatura Açoriana: Subsídios para um Balanço*, ed. Onésimo Teotónio Almeida (Angra do Heroísmo: Direcção Regional dos Assuntos Culturais, Secretaria Regional da Educação e da Cultura, 1987), pp. 181-216.

C37. Costa Fontes, Manuel da, con Maria-João Câmara Fontes, *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, prefacio de Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, transcripciones musicales de Israel J. Katz, 2 tomos, Coimbra: Universidade, 1987, lxxi + 900 pp. + colofón; 901-1439 pp. + colofón.

Reseña: Anón., *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (Lisboa), 7 : 291 (2-8 febrero 1988), 13.

C38. Criado de Val, Manuel (ed.), *La Juglaresca: Actas del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca*, Madrid: EDI-6, 1986, x + 761 pp.

C39. Crivillé i Bargalló, Josep, *El folklore musical*, Madrid: Alianza, 1983, 412 pp.

C39a. Crivillé i Bargalló, Josep, «Tipologías formales de tradición oral aplicadas al romance *Gerineldo: El paje y la infanta*», *AMu*, 42 (1987), 59-69.

C39b. Crosby, James O. (ed.), Francisco de Quevedo Villegas, *Poesía varia*, Madrid: Cátedra, 1981, 632 pp.

C40. Cruz-Sáenz, Michèle S. de, *Romancero tradicional de Costa Rica*, transcripciones musicales de Christina D. Braidotti; prefacio de Samuel G. Armistead, Newark, Delaware: «Juan de la Cuesta», 1986, xxxiii + 138 pp.

Reseñas: Gisela Beutler, *JVF*, 33 (1988), 186; Richard D. Woods, *Hispania*, 71 (1988), 554; Roger Wright, *BHS*, 65 (1988), 320.

Reseñas: Suzanne H. Petersen, *La Corónica*, 16: 1 (1987-1988), 151-153; Manuel da Costa Fontes, *JAF*, 101 (1988), 115-116.

C41. Cunha da Azevedo-Mea, Elvira, «Orações Judaicas na Inquisição Portuguesa: Século XVI», *Jews and Conversos: Studies in Society and the Inquisition*, ed. Yosef Kaplan (Jerusalén: World Union of Jewish Studies-Magnes Press-Hebrew University, 1985), pp. 149-178.

C42. Curran, Mark J., *Jorge Amado e a Literatura de Cordel*, Rio de Janeiro: Fundação Cultural do Estado da Bahia-Fundação Casa de Rui Barbosa, 1981, 93 pp.

Reseña: Richard A. Preto-Rodas, *Hispania*, 66 (1983), 309.

Ch1. Chalon, Louis, «La *Jura de Santa Gadea* dans l'épopée castillane et la littérature espagnole», *La chanson de geste et le mythe carolingien: Mélanges René Louis*, tomo II (Saint-Père-sous-Vézelay: Musée Archéologique Régional, 1982), 1217-1223.

Reseña: Albert Gier, *ZRPh*, 99 (1983), 584-590.

Ch2. Chicote, Gloria, «El romance del *Palmero*: Cinco siglos de supervivencia a través de fijaciones textuales», *Incipit*, 6 (1986), 49-69.

Ch3. Chicote, Gloria Beatriz, «Supervivencia del romance español en la literatura folklórica argentina», *HJ*, 9 (1987-1988), 101-106.

D1. Dannemann, Manuel, y Jorge Sapián, «Consecuencias del alcoholismo en la práctica del canto tradicional», *RChA*, 1 (1978), 111-123.

D1a. Darst, David H., con Pamela A. Evans, *Sendas literarias de España*, Nueva York: Random House, 1988, ix + 271 pp.

D1b. Daza, Esteban, *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado El Parnasso (Valladolid, 1576)*, ed. Rodrigo de Zayas (Madrid: Alpuerto, 1983), 113 folios + 337 pp.

D2. Débax, Michelle, «Del *Conde Dirlos* al *Conde Antores*», *Criticón*, 12 (1980), 5-13.

D3. Débax, Michelle (ed.), *Romancero*, Madrid: Alhambra, 1982, vi + 428 pp. (=BC83 D4).

Reseñas: Paloma Díaz-Mas, *RDTP*, 39 (1984), 286-289; Albert Gier, *ZRPh*, 100 (1984), 765-766.

D4. Débax, Michelle, «Relectura del romance del *Infante Arnaldos* atribuido a Juan

Rodríguez del Padrón: Intratextualidad e intertextualidad», *Literatura y folklore*, ed. José Luis Alonso Hernández (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983), pp. 199-216.

D5. Débax, Michelle, «A la recherche de l'impossible oralité», *L'Oralité: Colloque de Pontgibaud, Avril 1983, Les Cahiers de Fontenay*, núm. 34 (Fontenay aux Roses: Ecole Normale Supérieure de Fontenay aux Roses, marzo 1984), pp. 21-33.

D6. Débax, Michelle, «Histoire(s) de famille dans le «romancero» traditionnel: Les amours de l'infante et du page dans le romance de *Gerineldo*», *Le texte familial (Textes hispaniques)* (Toulouse-Le Mirail: Université de Toulouse-Le Mirail, 1984), pp. 35-58.

D7. Débax, Michelle, «Le personnage dans le romancero traditionnel», *Le personnage en question* (Toulouse-Le Mirail: Université de Toulouse-Le Mirail, 1984), pp. 127-140.

D8. Débax, Michelle, «Lo sistemático y lo complejo», *Teoría del discurso poético: Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, Serie A, tomo 37 (Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1986), 181-193.

D9. De Coster, Cyrus, *Pedro Antonio de Alarcón*, Boston: Twayne, 1979, 152 pp.
Reseña: Noël M. Valis, *HJ*, 1 (1980), 150.

D10. Delgado, Manuel Joaquim, *A Etnografia e o Folclore no Baixo Alentejo (Aspectos Varios-Curiosidades Linguísticas-Dialectológicas e outras-Comentário, Recolha e Notas do Autor)*, 2da ed., Beja: Assembleia Distrital, 1985, 367 pp.

D11. Del Giudice, Luisa, *«Cecilia» (Nigra 3): A Traditional Narrative Ballad in Socio-Literary Context*, tesis de Ph. D., University of California, Los Angeles, 1987, 567 pp.; *DAI*, 48:6 (dic. 1987), 1459A.

D12. Delpech, François, «Les jumeaux exclus: Cheminements hispaniques d'un mythologie de l'impureté», *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIe - XVIIe siècles): Idéologie et discours*, ed. Augustin Redondo (París: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1983), pp. 177-197.

Reseñas: Michel Cavillac, *BHi*, 86 (1984), 541-546; Carmen López Alonso, *CuH*, 419 (mayo 1985), 177-179.

D12a. Delpech, François, «*La doncella guerrera*: Chançons, contes, rituels», *Formas breves del relato (Coloquio Casa de Velázquez - Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, Madrid, febrero de 1985)*, ed. Yves-René Fonquerne y Aurora Egido (Madrid: Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, 1986), pp. 57-86.

D13. Devoto, Daniel, «Sobre la métrica de los romances según el «*Romancero hispánico*», *CLHM*, 4 (1979), 5-50.

Reseña: Fernando Gómez Redondo, *RFE*, 65 (1985), 149-150.

D14. Deyermond, Alan D., con Ramón Menéndez Pidal, Giuseppe Di Stefano, Rafael Lapesa, «Seminario Menéndez Pidal», Paul Bénichou, Eugenio Asensio, y Diego Catalán, «El Romancero», Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española, I: Edad Media*, ed. A.D. Deyermond (Barcelona: Crítica, 1979), 255-293.

D14a. Deyermond, Alan [D.], «La literatura en la transición de la Edad Media al Renacimiento», *Edad de Oro* (Universidad Autónoma de Madrid), 7 (1988), 21-33.

D15. Dias, Baltasar, *Autos, romances e trovas*, ed. Alberto Figueira Gomes, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, 423 pp.

D16. Dias Marques, José Joaquim, «Romances dos Concelhos de Bragança e de Vinhais», *Brig*, 4:4 (oct.-dic. 1984), 527-550; 5:1 (enero-marzo 1985), 43-62; 7:1-2 (enero-junio 1987), 3-26 (ver BC84 D4).

D17. Dias Marques, José Joaquim, y Maria Angélica Reis de Silva, «Para o Romanceiro Português», *RL*, 5 (1984-1985), 73-133.

D18. Dias Marques, José Joaquim, «O Abade de Baçal e o Romanceiro», *Brig*, 5:2-4 (abril-dic. 1985), 637-657.

D19. Díaz [González], Joaquín (ed.), *Cien temas infantiles*, Valladolid: Librería Delta, 1981, 279 pp.

Reseña: Anón., *HJ*, 3 (1982), 149.

D20. Díaz [González], Joaquín, y Luis Díaz Viana, *Romances tradicionales de Castilla y León*, Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982, [iv] + 161 pp. (=BC83 D15).

Reseña: M. -Ana Börger-Reese, *HR*, 52 (1984), 77-78.

D21. Díaz [González], Joaquín, José Delfín Val, y Luis Díaz Viana, *Catálogo folklórico de la Provincia de Valladolid*, IV y V: *Cancionero musical*, 2 tomos, Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1981-1982, 287; 279 pp. (=BC83 D11).

Reseña: Anón., *HJ*, 3 (1982), 149.

D22. Díaz González, Joaquín, «Estado actual de la tradición oral en Castilla y León», *Literatura y folklore*, ed. José Luis Alonso Hernández (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983), pp. 67-71.

D23. Díaz [González], Joaquín, «Melodías prototipo en el repertorio romancístico», *AMu*, 39-40(1984-1985), 97 -105.

D23a. Díaz [González], Joaquín, «Anotaciones a un romance dieciochesco sobre las visitas en Madrid», *Actas de las Primeras Jornadas sobre Madrid Tradicional, 3-8 diciembre 1984*, ed. José Manuel Fraile Gil (San Sebastián de los Reyes: Universidad Popular, 1985), pp. 83-89.

D24. Díaz González, Joaquín, *Temas didácticos de cultura tradicional, Nº 5: Guía de romances*, Valladolid: Centro Etnográfico de Documentación, Diputación de Valladolid, 1987, 64 pp.

D25. Díaz [González de] Viana, Luis, *La tradición oral castellana (Recopilaciones y estudios)*, introd. Diego Catalán, Valladolid: Centro Castellano de Estudios Folklóricos, 1981, 85 pp.

D25*a*. Díaz [González de] Viana, Luis, *Canciones populares de la Guerra Civil*, Madrid: Taurus, 1985, 246 pp.

Reseña: Christopher H. Cobb, *BHS*, 64 (1987), 383.

D26. Díaz [González de] Viana, Luis (ed.), *Etnología y folklore en Castilla y León*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1986, 501 pp.

Reseña: Carmen Ortiz García, *RDTP*, 42 (1987), 314-317.

D26*a*. Díaz [González de] Viana, Luis, «El folklore dentro de las disciplinas antropológicas: Tradición y nuevos enfoques», *Ethnica* (Barcelona), 20 (1987), 147-155.

D26*b*. Díaz [González de] Viana, Luis, «Literatura popular: Pliegos y copleros», *Cuadernos Vallisoletanos*, 21 (1987), 3-30.

D27. Díaz González de Viana, Luis, «Romances, cantares y fablas en la juglaría medieval», *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 41-58.

D27a. Díaz [González de] Viana, Luis, *Palabras para vender y cantar: Literatura popular en la Castilla de este siglo*, Valladolid: Ambito, 1987, 206 pp.

D28. Díaz-Mas, Paloma, «Sobre la fortuna del romance *Mira Nero de Tarpeya*», *Symbolae Ludovico Mitxelena Septuagenario Oblatae*, ed. José L. Melena, 2 tomos (Vitoria: Universidad del País Vasco, 1985), I, 796-798.

D29. Díaz-Mas, Paloma, «El romance del *Hermano infame* en Valladolid y en Tetuán», *RFolk*, 3:16 (1982), 107-109.

D30. Díaz-Mas, Paloma, «Madrid en el romancero sefardí de Marruecos», *Actas de las Primeras Jornadas sobre Madrid Tradicional, 3-8 diciembre 1984*, ed. José Manuel Fraile Gil (San Sebastián de los Reyes: Universidad Popular, 1985), pp. 11-15.

D31. Díaz-Mas, Paloma, *Los sefardíes: Historia, lengua y cultura*, Barcelona: Riopiedras, 1986, 287 pp.

D32. Díaz-Mas, Paloma, «Sobre un romance citado en una comedia del siglo XVI», *RDTP*, 41 (1986), 241-242.

D33. Díaz-Mas, Paloma, «Topónimos en el romancero sefardí de Marruecos», *Misgav Yerusalayim Studies in Jewish Literature* (Jerusalén: Institute for Research on the Sephardi and Oriental Jewish Heritage, 1987), pp. ix-xl.

D34. Díaz Roig, Mercedes, *Estudios y notas sobre el Romancero*, México: El Colegio de México, 1986, 243 pp.

D35. Díaz Roig, Mercedes, y Aurelio González (ed.), *Romancero tradicional de México*, México: U.N.A.M., 1986, 287 pp.

D35*a*. Díaz Roig, Mercedes, «The Traditional *Romancero* in Mexico: Panorama», *OTrad*, 2 : 2-3 (1987), 616-632.

D36. Díaz Roig, Mercedes, «Panorama de la lírica popular mexicana», *Caravelle*, 48 (1987), 27-36.

D37. Díaz y de Ovando, Clementina, «Juglaría mexicana: El corrido popular», *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 609-618.

D38. Díez Borque, José María, «Conjuros, oraciones, ensalmos. . .: Formas marginales de poesía oral en los Siglos de Oro», *BHi*, 87 (1985), 47-87.

D38a. Dirscherl, Klaus, «Lorca, Góngora und die traditionelle Romanze», *Iberoromania*, 25 (1987), 80-102.

D38b. Di Stefano, Guiseppe, «La tradizione orale e scritta dei *romances*: Situazioni e problemi», *Oralità e scrittura nel sistema letterario: Atti del Convegno, Cagliari, 14-16 aprile 1980*, ed. Giovanna Cerina, Cristina Lavinio, y Luisa Mulas (Roma: Bulzoni, 1982), pp. 205-225.

D38c. Dölz-Blackburn, Inés, *Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular chilena desde la Conquista hasta el presente*, Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1984, 247 pp. (=BC84 D12)

Reseña: Eduardo F. Elías, *REH*, 21 : 3 (1987), 104-105.

D39. Dutton, Brian, con la colaboración de Stephen Fleming, Jineen Krogstad, Francisco Santoyo Vázquez, y Joaquín González Cuenca, *Catálogo-índice de la poesía*

cancioneril del siglo XV, 2 tomos (en uno), Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982, xix + 285; [iii] + 293 pp. (=BC84 D14).

Reseñas: Daniel Eisenberg, *JHPh*, 7 (1983), 213-214; Michel Garcia, *BHi*, 86 (1984), 227-230; Arthur L.-F. Askins, *RPh*, 38 (1984-1985), 412-415.

D40. Dutton, Brian, y Charles B. Faulhaber, «The "Lost" Barrantes *Cancionero* of Fifteenth-Century Spanish Poetry», *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*, ed. John S. Geary, con Charles B. Faulhaber y Dwayne E. Carpenter (Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983), pp. 179-202.

Reseña: Michael T. Ward, *HR*, 53 (1985), 363-365.

E1. Empaytaz de Croome, D[ionisia], *Albor: Medieval and Renaissance Dawn-Songs in the Iberian Peninsula*, Ann Arbor: University Microfilms International, 1980, xv + 90 pp. (=BC83 E2).

Reseña: Margretta LeRoy, *JHPh*, 5 (1980), 64-65.

E2. Espinosa, Aurelio M., *The Folklore of Spain in the American Southwest: Traditional Spanish Folk Literature in Northern New Mexico and Southern Colorado*, ed. J. Manuel Espinosa (Norman: University of Oklahoma Press, 1985), xiii + 310 pp.

Reseña: Charles L. Briggs, *JAF*, 100 (1987), 236-237; J.B.S., *HJ*, 8:2 (1987), 210-211.

E3. Etienvre, Jean Pierre, «Naipes "a lo divino" (textos literarios y folklóricos),» *RDTP*, 39 (1984), 17-79.

F1. Falk, Janet L., «The Birth of the Hero in the *Romancero*», *La Corónica*, 14:2 (1986), 220-229.

F2. Fernández de la Cuesta, Ismael (trad.), Francisco Salinas, *Siete libros sobre la música*, Madrid: Alpuerto, 1983, 786 pp.

F2a. Fernández de los Ríos, Luis Beltrán, *La arquitectura del humo: Una reconstrucción del «Romancero gitano» de Federico García Lorca*, Londres: Tamesis, 1986, xiv + 275 pp.

Reseña: Andrew A. Anderson, *BHS*, 65 (1988), 310-311.

F3. Fernández Insuela, Antonio, «Algunos romances de las cercanías del río Sil», *RDTP*, 4 (1986), 87-108.

F4. Fernández Insuela, Antonio, «De nuevo sobre los desenlaces del romance de *Blancaniña*», sobretiro de *AO*, 36 (1986) [sin paginación].

F5. Fernández Insuela, Antonio, «Notas para un estudio del romancero en Asturias», *LlAst*, 22 (1986), 17-21.

F6. Fernández Insuela, Antonio, «Breve aportación al romancero de Orense», *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, tomo III (Madrid: Gredos, 1987), pp. 445-460.

F7. Ferré da Ponte, Pedro Alfonso, «El Romancero tradicional y la historiografía», *Literatura y folklore*, ed. José Luis Alonso Hernández (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983), pp. 129-147.

F7a. Ferré da Ponte, Pedro Alfonso, *Estratégias Dramatizadoras do Romanceiro Tradicional Português*, tesis de Ph. D., Universidade Nova de Lisboa, 1987, xvii + 787 pp.

F8. Ferré, Pere, con la colaboración de José Antonio Falcão, Jorge M. Rodrigues Ferreira, Fátima Freitas Morna, et al., *Romanceiro Tradicional do Distrito de Castelo Branco*, Lisboa: Estar Editora, 1987, 129 pp.

F8*a*. Ferré, Pere, con la colaboración de José Antonio Falcão, Jorge M. Rodrigues Ferrerira, Fátima Freitas Morna, et al., *Romanceiro Tradicional do Distrito da Guarda*, Lisboa: Estar Editora, 1987, 105 pp.

F8*b*. Ferré, Pere, «O Romanceiro entre os Cristãos-Novos Portugueses», *Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana* (Santiago do Cacém), 1 (1987), 143-175.

F8*c*. Foley, John Miles, *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*, New York: Garland, 1985, xvi + 718 pp.

F8*d*. Foley, John Miles, *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*, Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1988, xv + 170 pp.

F8*e*. Fonseca dos Santos, Idelette Muzart, «Do Romance Tradicional ao Folheto: A Escrita da Voz», *Correio das Artes* (João Pessoa, Paraiba, Brasil), núm. 227 (22 de julio 1984), 6-7.

F8*f*. Fonseca dos Santos, Idelette Muzart, «La schedatura del progetto "Romanceiro Paraibano"», *Fonti Orali, Studi e Ricerche: Bolletino nazionale d'informazione* (Istituto Piemontese di Scienze Economiche e Sociali «Antonio Gramsci»: Torino), 4 : 2 (junio-diciembre 1984), 39-42.

F8*g*. Fonseca dos Santos, Idelette [Muzart], «Les nouvelles collectes de *romances* traditionnels au Brésil: Methodes et perspectives», *Littérature orale traditionnelle populaire: Actes du Colloque, Paris, 20-22 novembre 1986* (Paris: Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1987), pp. 247-255.

F9. Fradejas Rueda, Almudena, *Edición crítica, estudio y notas de «Mientras yo podo las viñas» de Agustín de Castellanos*, tesis de Ph. D., Universidad Complutense de Madrid, 1986, v + 798 pp.

F9*a*. Frenk, Margit, «"Lectores y oidores": La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2 tomos, ed. Giuseppe Bellini (Roma: Bulzoni, 1982), I, 101-123.

F9*b*. Frenk, Margit,"Los romances-villancico", *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, ed. José Manuel López Abiada y Augusta López Bernasocchi (Madrid: José Esteban, 1984), pp. 141-156.

Reseña: Christoph Strosetzki, *RF*, 98 : 3-4 (1986), 473-474.

F10. Frenk, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglo XV a XVII)*, Madrid: Castalia, 1987, lxii + 1249 pp.

Reseña: Rafael Lapesa, *Saber Leer* (Madrid), 19 (noviembre 1988), 4-5.

F10*a*. Frenk, Margit, «Un romance rústico en el siglo XVI», *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*, III (Madrid: Gredos, [1987?], 161-171.

F11. Friedmann, Susana, «Tradición y cambio en el romance y algunas consideraciones sobre su proyección en América Latina», *RCIM*, 1:1 (1985), 93-107.

F12. Friedmann, Susana, «Proceso simbólico y transmisión musical: El romance y los cantos festivos religiosos del sur de Colombia», *Caravelle*, 48 (1987), 9-25.

F13. Fuster, Joan (ed.), Joan Timoneda, *Flor d'enamorats*, Valencia: Albatros, 1973, 143 pp. (= BC79 F13).

Reseña: Pere Bohigas, *ER*, 16 (1971-1975), 271-272.

F13*a*. Fuster, Joan (ed.), Joan Timoneda, *Flor d'enamorats*, 2da ed.,Valencia: Eliseu Climent, 1983, 142 pp.

G1. Gabin, Rosalind J. (ed.), *Cancionero del Bachiller Jhoan López: Manuscrito 3168 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 2 tomos, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980, lvi + 362 + colofón; [ix] + 363-595 pp. + colofón.

Reseñas: Antonio Carreño, *JHPh*, 10 (1986), 80-83; Albert Gier, *ZRPh*, 101 (1985), 577-578; Julian Weiss, *BHS*, 64 (1987), 150.

G2. Galanes, Adriana Lewis, «Acerca de los romances de Julianesa/ Moriana/ Xuliana», *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 385-400.

G2*a*. Galmés de Fuentes, Alvaro, «El Romancero hispánico», *La littérature dans la Péninsule Ibérique aux XIV^e^ et XV^e^ siècles*, ed. Walter Mettmann, *GRLMA*, I:4 (1985), 91 - 116; II: 4 (1985), 75 -101.

G3. García de Enterría, María Cruz, «Más pliegos poéticos del siglo XVI», *StIsp* (1982), pp. 9-28.

Reseña: Anón., *Incipit*, 5 (1985), 216-217.

G4. García de Enterría, María Cruz, «Libros de caballerías y Romancero», *JHPh*, 10 (1986), 103-115.

G4*a*. García de Enterría, María Cruz, *Romancero viejo*, Madrid: Castalia, 1987, 325 pp.

G4*b*. García de Enterría, María Cruz, «Romancero: ¿Cantado-recitado-leído?», *Edad de Oro* (Madrid: Universidad Autónoma), 7 (1988), 89-104.

G5. García de la Concha, Víctor, y Ana María Alvarez Pellitero (ed.), *Libro de romancero y coplas del Carmelo de Valladolid (c. 1590-1609)*, 2 tomos, Salamanca: Consejo General de Castilla y León, 1982, L + 321 pp.; 169 fols.

G6. García Mateos, Ramón, «La poesía de tradición oral en la novela de Francisco García Pavón», *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 515-527.

G7. García Morante, Manuel, *40 canciones sefardíes*, introd. Francesc Bonastre, Barcelona: Casa Beethoven, 1983, [vii] + 88 pp.

Reseña: Samuel G. Armistead, Israel J. Katz, y Joseph H. Silverman, *MJud*, 7:1 (1985-1986), 58-72.

G8. García-Valdecasas Jiménez, Amelia, «Formas alegóricas y simbólicas en el romancero morisco», *BRAE*, 66 (1986), 21-61.

G9. García-Valdecasas [Jiménez], Amelia, *Romancero*, Barcelona: Plaza y Janés, 1986, 428 pp.

G10. García-Valdecasas [Jiménez], Amelia, «La retórica del romancero morisco», *RLit*, 49:97 (enero-junio 1987), 23-72.

G10*a*. Garci-Gómez, Miguel, «Ascendencia y trascendencia del neblí de Calixto», *RLit*, 49 : 97 (1987), 5-21.

Reseña: Joseph T. Snow, *Celestinesca*, 12 : 1 (mayo 1988), 80.

G11. Garzón Serfaty, Moisés, «El romancero sefardí», *Maguen*, 64 (julio-sept. 1987), 4-20.

G12. Giacometti, Michel, y João Manuel Rocha da Silva (ed.), *A Tradição (Serpa, 1899-1904)*, 2 tomos, Serpa: Câmara Municipal de Serpa, 1982 [sin paginar].

G13. Gibert Cardona, Jorge María, «Del romance de *La doncella guerrera* a la escenificación de Rafael Dieste», *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 495-514.

G14. Gil, Eduardo, «El Romancero», *Maguen*, 64 (julio-sept. 1983), 3.

G15. González, Ester G. de, «Los romances filosóficos de Sor Juana Inés de la Cruz», *ExTL*, 9:1 (1980-1981), 47-53.

G16. González, William H., y Genaro M. Padilla, «Monticello, the Hispanic Cultural Gateway to Utah», *UHQ*, 52:1 (1984), 9-28.

G17. González [Pérez], Aurelio, *Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1984, 125 pp. (=BC84 G5).

Reseña: Louise Mirrer, *Hispania*, 69 (1986), 540.

G18. Gornall, John, y Colin Smith, «Góngora, Cervantes, and the *Romancero*: Some Interactions», *MLR*, 80 (1985), 351-361.

G18*a*. Gornall, John, «Transparent Excuses in Spanish Traditional Lyric: A Motif Overlooked?» *MLN*, 103 (1988), 436-439.

G18*b*. Granda, Germán de, «El romancero tradicional español en el Paraguay: Razón de una (aparente) anomalía», *BICC*, 37 (1982), 120-147 (= BC83 G22).

Reseña: Pedro Benítez Pérez, *RFE*, 68 (1988), 207.

G19. Graves, Alessandra Bonamore, *Italo-Hispanic Ballad Relationships: The Common Poetic Heritage*, Londres: Tamesis, 1986, 152 pp.

Reseña: Giovanni Battista Bronzini, *JVF*, 33 (1988), 182-186.

G20. Grieve, Patricia E., «*Flores y Blancaflor*: Hispanic Transformations of a Romance Theme», *La Corónica*, 15:1 (1986-1987), 67-71.

G21. Griffith, James S., «Three Commercially Issued 1980 *Corridos*», *SWF*, 5:3 (1981), 55-58.

G21*a*. Griffith, James S., y Celestino Fernández, «Mexican Horse Races and Cultural Values: The Case of *Los Corridos de Merino*», *WF*, 47 (1988), 129-151.

G22. Gutiérrez Esteve, Manuel, «Un método de análisis estructural del Romancero», *Aisthesis* (Santiago de Chile), 16 (1983), 17-26.

H1. Hamos, Andrea Warren, «The Poetic Tradition of the Drunken *Comadres*: Lyric and Ballad Congeners», *La Corónica*, 14:2 (1985-1986), 194-212.

H1*a*. Hamos, Andrea Warren, «Ten Judeo-Spanish Ballads from the Eastern United States», *La Corónica*, 16 : 2 (1987-1988), 86-92.

H2. Harvey, L. Patrick, «Medieval Spanish», *Traditions of Heroic and Epic Poetry*, ed. A.T. Hatto (Londres: The Modern Humanities Research Association, 1980), I, 134-164.

Reseña: M. -Ana Börger-Reese, *HR*, 52 (1984), 233-235.

H3. Hassán, Iacob M., «Visión panorámica de la literatura sefardí», *Hispania Judaica: Studies on the History, Language, and Literature of the Jews in the Hispanic World*, II:

Literature, ed. Josep M. Solà-Solé, Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman (Barcelona: Puvill, 1982), pp. 25-44 (=BC83 H6).

Reseña: Walter Mettmann, *RF*, 97 (1985), 326.

H4. Hassán, Iacob M., «Los sefardíes como tópico», *Raíces*, 1 (abril 1986), 33-38.

H5. Hassán, Iacob M., «La copla de *La misión de Moisés* en la tradición sefardí de la zona del Estrecho», *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, ed. Joseph V. Ricapito (Newark, Delaware: «Juan de la Cuesta», 1988), pp. 151-167.

H6. Hernández, Guillermo, *Canciones de la raza: Songs of the Chicano Experience*, Berkeley, California: «El Fuego de Aztlán», 1978, [vii] + 80 pp.

H7. Hess, Steven, *Ramón Menéndez Pidal*, Boston: Twayne, 1982, xiv + 145 pp. (=BC84 H1).

Reseñas: María Eugenia Lacarra, *JHPh*, 7 (1982), 55-57; John E. Keller, *BHS*, 61 (1983), 255.

H8. Hess, Steven, «Menéndez Pidal en busca de su poeta: Desde *La leyenda de los infantes de Lara* hasta *Poesía juglaresca y juglares* (1924),» *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 65-71.

H9. Hinterhäuser, Hans, «Ferdinand Wolf y sus investigaciones sobre el Romancero,» *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal: Madrid 31 de marzo a 2 de abril de 1978*, ed. Wido Hempel y Dietrich Briesemeister (Tübingen: Niemeyer, 1982), pp. 88-96.

Reseñas: Helmut Breschin, *ZRPh*, 99 (1983), 581-583; Petra M.E. Braselmann, *VR*, 43 (1984), 248-251.

I1. Iglesias Ovejero, Angel, «Romance de la Bastarda», *RDTP*, 41 (1986), 237-239.

I1*a*. Infantes, Víctor, «Dos nuevos pliegos poéticos del siglo XVI», *StIsp* (1982), pp. 29-31.

Reseña: Anón., *Incipit*, 5 (1985), 217-218.

I2. Infantes, Víctor, «Balance bibliográfico y perspectivas críticas de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI», *Varia Bibliographica: Homenaje a José Simón Díaz*, ed. Concepción Casado Lobato et al. (Kassel: Reichenberger, 1988), pp. 375-385.

J1. Jambou, Louis, «Las formas instrumentales en el siglo XVI», *Actas del Congreso Internacional «España en la música de Occidente» celebrado en Salamanca 29 octubre-5 noviembre de 1985)*, ed. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, 2 tomos (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987), I, 293-307.

J2. Jandová, Jarmila, «El ritmo intensivo en los romances tradicionales colombianos», *BICC*, 39 (1984), 270-310.

J3. Jorba, Manuel, *Manuel Milá i Fontanals e la seva època*, Barcelona: Curial, 1984, 431 pp. (=BC84 J1).

Reseña: Joan-Lluís Morfany, *BHS*, 64 (1987), 177-178.

K1. Katz, Israel J., «The Musical Legacy of the Judeo-Spanish *Romancero*», *Hispania Judaica: Studies on the History, Language, and Literature of the Jews in the Hispanic World*, II: *Literature*, ed. Josep M. Solà-Solé, Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman (Barcelona: Puvill, 1982), pp. 45-58 (=BC83 K7).

Reseña: Walter Mettmann, *RF*, 97 (1985), 326.

K2. Katz, Israel J.,«The Sephardic Poetic and Musical Legacy from Spain», *The Waverly Consort Program Guide* (Nueva York), 3:2 (1987), 13-18.

K3. Katz, Israel J., «Contrafacta and the Judeo-Spanish *Romancero*: A Musicological View»,*Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, ed. Joseph V. Ricapito (Newark, Delaware: «Juan de la Cuesta», 1988), pp. 169-187.

K4. Kauffman, Nikolay, «The Folk Songs of the Bulgarian Jews in the Past», *Annual*, 20 (1985), 111-143.

K5. Kerkhof, Maxim P.A.M., «El manuscrito 22.335 de la Biblioteca Nacional de Madrid: Otro fragmento del «perdido» *Cancionero de Barrantes*», *Neoph*, 71:4 (1987), 536-542.

L1. Labrador [Herraiz], José J., C. Angel Zorita, y Ralph [A.] DiFranco, *Cancionero de poesías varias (Siglos XV y XVI): Biblioteca de Palacio, Ms. No. 617: Estudio preliminar, numeración y relación de poemas, índices*, Cleveland, Ohio-Denver, Colorado: Cleveland State University-University of Denver, 1984, 204 pp. (=BC84 L1).

Reseñas: Nancy F. Marino, *JHPh*, 8 (1983), 73-75; Julian Weiss, *BHS*, 63 (1986), 274-275.

L2. Labrador [Herraiz], José J., C. Angel Zorita, y Ralph A. DiFranco (ed.), *Cancionero de poesías varias: Manuscrito No. 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, Madrid: «El Crotalón», 1986, xli + 669 pp.

Reseña: Nancy F. Marino, *JHPh*, 11 (1987), 184-185.

L3. Labrador Herraiz, José J., «Los cancioneros manuscritos de la Real Biblioteca de Palacio: Más fragmentos de un fragmento», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* (Madrid), 24:93 (1987), 21-32.

L4. Lagos C., Ramiro, «Del mester de juglaría al mester de rebeldía», *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 623-631.

L4a. Ledda, Paola, y Marina Romero Frías, *Catalogo dei «pliegos sueltos poéticos» della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, Pisa: Giardini, 1985, 134 pp.

Reseña: D. W. Cruickshank, *BHS*, 64 (1987), 375-376.

L5. Lemmon, Alfred E., «Spanish Music of the Middle Ages and Golden Age: A Select Discography», *AMu*, 37 (1982), 149-177.

L6. Levy, Rebecca Amato, *I remember Rhodes. . .*, Nueva York: Sepher-Hermon Press, 1987, xiii + 234 pp.

L7. Librowicz, Oro A., *Florilegio de romances sefardíes de la diáspora (Una colección malagueña)*, Madrid: C.S.M.P., 1980, 126 pp. + 6 láminas (=BC83 L6).

Reseñas: Marius Sala, *ZRPh*, 100 (1984), 766-767; Gisela Beutler, *RJ*, 36 (1985), 394-395.

L8. Librowicz, Oro A., «Una variante gibraltareña de *La novia del conde de Alba*», *La Corónica*, 13:2 (1984-1985), 255-257.

L9. Librowicz, Oro A., *Fray Pedro (Romancillo sefardí)*, Madrid: «El Crotalón», 1985, 4 pp.

L10. Librowicz, Oro A., «La memoria en el juglar sefardí del siglo XX», *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado del Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 691-697.

L11. Librowicz, Oro A., «La memoria en el romancero judeo-español», *Sefárdica*, 3:5 (mayo 1986), 13-20.

L12. Librowicz, Oro A., y Judith Cohen, «Modalidades expresivas de los cantos de boda judeo-españoles», *RDTP*, 41 (1986), 189-209.

L13. Librowicz, Oro A., «Gerineldo: A la recherche des souvenirs perdus. . .», *VSéph* (julio-agosto 1987), pp. 20-21.

L14. Librowicz, Oro A., «La mémoire dans le «Romancero» judéo-espagnol», *VSéph* (julio-agosto 1987), pp. 26-27.

L15. Lida, Denah Levy, Samuel G. Armistead, Joseph H. Silverman, e Israel J. Katz, «Five Judeo-Spanish Ballads from Smyrna», *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*, ed. John S. Geary, con Charles B. Faulhaber y Dwayne E. Carpenter (Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983), pp. 279-289 (=BC83 L2).

Reseña: Michael T. Ward, *HR*, 53 (1985), 363-365.

L16. Limón, José, «With a Corrido in His Heart: Américo Paredes», *Nuestro* (otoño, 1979), 40-42.

L17. List, George, «African Influences in the Rhythmic and Metric Organization of Colombian Costeño Folksong and Music» *LAMR*, 1:1 (1980), 6-17.

L18. List, George, *Music and Poetry in a Colombian Village: A Tri-Cultural Heritage*, Bloomington: Indiana University Press, 1983, xxxv + 601 pp. (=BC84 L3).

Reseñas: Dale A. Olsen, *WF*, 44 (1985), 62-64; Pablo Poveda, *JAF*, 98 (1985), 109-110.

L18a. Livermore, Harold V., «The 15th - Century Evolution of the *Romance*», *Iberoromania*, 23 (1986), 20-39.

L19. Lopes Cardoso, Carlos, «Um *Testamento do Galo* de Arcos de Valdevez», *RL*, 4 (1982-1983), 176 -184.

L20. López Estrada, Francisco, *Los «Primitivos» de Manuel y Antonio Machado*, Madrid: Cupsa, 1977, 304 pp.

L21. López Estrada, Francisco (ed.), Antonio de Villegas et al., *Abencerraje (Novela y romancero)*, Madrid: Cátedra, 1980, 208 pp. (=BC83 L10).

Reseñas: Colbert I. Nepaulsingh, *JHPh*, 5 (1980), 61-64; Rosa M. Garrido, *RCEH*, 7 (1983).

L22. López Estrada, Francisco, «El romance de *El prisionero* en el cancionero folklórico de Antequera», *Studia in Honorem Prof. M. de Riquer*, 2 tomos (Barcelona: Quaderns Crema, 1986-1987), I, 379-382.

L23. Lucero Ontiveros, Dolly María, «Poesía mariana tradicional en la Argentina», *RLM*, 15 (1982), 87-102.

L24. Luciani, Frederick, «Emblems of Praise in a *Romance* by Sor Juana Inés de la Cruz», *RQ*, 34:2 (1987), 213-221.

LL1. Lloréns Cisteró, José María, «La música española en la segunda mitad del siglo XVI: Polifonía, música instrumental, tratadistas», *Actas del Congreso Internacional «España en la música de Occidente» celebrado en Salamanca 29 octubre-5 noviembre de 1985)*, ed. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, 2

tomos (Madrid:Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987), I, 189-287.

M1. MacCurdy, G. Grant, «La visión simbólica del *Conde Arnaldos*», *Estudios sobre el siglo de oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, ed. Angel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez (Albuquerque: University of New Mexico, 1983), pp. 301-312.

M1*a*. MacKay, Angus, y Dorothy Sherman Severin (ed.), *Cosas sacadas de la Historia del rey don Juan el Segundo (BL Ms Egerton 1875)*, Exeter: University of Exeter, 1981, xxxix + 69 pp. (=BC83 M2).

Reseñas: Albert Gier, *ZRPh*, 98 (1982), 697; Anón., *FMLS*, 19:3 (1983), 285-286; J.N.H. Lawrence, *MAe*, 53 (1984), 332-333; Nicholas G. Round, *MLR*, 80 (1985), 480.

M2. Macpherson, Ian, «Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes», *BHS*, 62 (1985), 51-63.

M3. Manzano Alonso, Miguel, *Cancionero de folklore musical zamorano*, I, Madrid: Alpuerto, 1982, 638 pp.

Reseña: Miguel A. Palacios, *RMu*, 9 (1986), 292-293.

M4. Marazuela Albornós, Agapito, *Cancionero de Castilla*, Madrid: Delegación de Cultura de la Diputación de Madrid, 1981, 429 pp.

M5. Mariscal de Rhett, Beatriz (ed.), *La Muerte ocultada*, Madrid: Gredos, 1984-1985 (*Romancero tradicional de las lenguas hispánicas: Español-portugués-catalán-sefardí*, tomo XII), 406 pp. (=BC84 M2).

Reseñas: Anón., *Fábula*, 28 (1987), 176; Samuel G. Armistead, *JAF*, 100 (1987), 231-233; Gisela Beutler, *JVF*, 32 (1987), 207; Ruth H. Webber, *HR*, 55 (1987), 522-524; Roger Wright, *BHS*, 64 (1987), 149-150.

M5*a*. Mariscal de Rhett, Beatriz, «The Structure and Changing Functions of Ballad Traditions», *OTrad*, 2 : 2-3 (1987), 645-666.

M6. Márquez-Sterling, Manuel, *Fernán González, First Count of Castile: The Man and the Legend*, University, Mississipi: Romance Monographs, 1980, 155 pp. (=BC83 M9).

Reseña: John Lihani, *JHPh*, 6 (1981), 74-76.

M6*a*. Márquez Villanueva, Francisco, *Lope: Vida y valores*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1988, 371 pp.

M7. M[artínez] Torner, Eduardo, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, 3ra ed., Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1986, 28 + xliii + 278 pp.

M8. Martín-Moreno, Antonio, «Miguel Querol, musicólogo», *AMu*, 36 (1981), 5-17.

M9. Mayone Dias, Eduardo, *Cantares de Além-Mar: Uma Colectânea de Poesía Vivencial Popular de Emigrantes Portugueses nos Estados Unidos*, Coimbra: Universidade, 1982, xiv + 224 pp. (=BC84 M7).

Reseña: Maria Filomena A. Saraiva de Carvalho P. de Brito, *RPF*, 18 (1980-1986), 839-841; J. Monteiro Pacheco, *Brotéria*, 124:3 (1987), 347-348.

M9*a*. Mayone Dias, Eduardo, «Poesia Popular como Expressão da Experiência Migrante Portuguesa nos Estados Unidos», *Povos e Culturas* (Lisboa), 1 (1986), 383-397.

M9*b*. McGrady, Donald, «The Hunter Loses his Falcon: Notes on a Motif from *Cligés* to *La Celestina* and Lope de Vega», *Romania*, 107 (1986), 145-182.

M10. McPheeters, Dean W., «El Cid ante el Santo Padre», *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 215-219.

M11. Medina, Heriberto, *El romance de ciegos durante del siglo XVIII*, tesis de Ph.D., City University of New York, 1984, 552 pp.; *DAI*, 45:07 (enero 1985), 2127A.

M12. Mendoza, Vicente T., *Lírica infantil de México*, México: Lecturas Mexicanas, 1984, 215 pp.

M13. Mendoza Díaz-Maroto, Francisco, «Aproximación a la literatura oral en la provincia de Albacete», *ICA*, 20 (febrero 1988), 3-14.

M14. Menéndez Pidal, Juan, *Poesía popular: Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones, recogidos directamente de boca del pueblo*, Madrid: Hijos de J.A. García, 1885, 2da ed.: Jesús Antonio Cid, Raquel Calvo, y Concepción Enríquez de Salamanca, Madrid-Gijón: Seminario Menéndez Pidal -Editorial Gredos- GH Editores, 1986, 10 + xv + 361 pp.

M14*a*. Menéndez Pidal, Ramón, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid: Espasa-Calpe, 1973, [v] + 517 pp.

Reseña: J. M[asssot] i M[untaner], *ER*, 16 (1971-1975), 263-264.

M15. Merrill-Mirsky, Carol, «Three Judeo-Spanish Ballads from the Island of Rhodes collected in Los Angeles, » *La Corónica*, 14:2 (1985-1986), 263-267.

M16. Miles, Elton, «Three *Corridos* of the Big Bend», *Sonovagun Stew: A Folklore Miscellany*, ed. Frances E. Abernethy (Dallas: Southern Methodist University Press, 1985), pp. 36-47.

M17. Miletich, John S., «The Mermaid and Related Motifs in the *Romancero*: The Slavic Analogy and Fertility Myths», *RPh*, 39 (1985-1986), 151-169.

M17*a*. Miller, Norman C., «*Romance sonámbulo*, an Archetypal Drama», *HJ*, 7 : 2 (1986), 17-24.

M17*b*. Mingote Calderón, José Luis, «Iconografía y tradición oral: El milagro del campo de trigo en la huida a Egipto», *RDTP*, 41 (1986), 109-139.

M18. Mirrer-Singer, Louise, «Reevaluating the *Fronterizo* Ballad: The *Romance de la morilla burlada* as a Pro-Christian Text», *La Corónica*, 13:2 (1984-1985), 157-167.

M19. Mirrer-Singer, Louise, «Reinterpreting an Ancient Legend: The Judeo-Spanish Version of *The Rape of Lucretia*», *Prooftexts*, 6 (1986), 117-130.

M20. Mirrer, Louise, *The Language of Evaluation: A Sociolinguistic Approach to the Story of Pedro el Cruel in Ballad and Chronicle*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1986, xii - 128 pp.

Reseñas: Alessandra Graves, *La Corónica*, 16:1 (1987-1988), 148-151; Roger Wright, *BHS*, 65 (1988), 293-294.

M21. Mirrer, Louise, «The Characteristic Patterning of *Romancero* Language: Some Notes on Tense and Aspect in the *Romances viejos*», *HR*, 55 (1987), 441-461.

M22. Moll, Francesc de B., «Del tabú eròtic en la lexicografia i en el folklore», *RDTP*, 32 (1976), 349-358.

M23. Montero-Paulson, Daria J., «Huellas del Romancero y la figura de Juan Ruiz en dos *Episodios nacionales* de Pérez Galdós», *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 445-456.

M24. Montgomery, Thomas, «Las *Mocedades de Rodrigo* y los romances», *Josep Maria Solà-Solé: Homage, Homenaje, Homenatge (Miscelánea de estudios de amigos y discípulos)*, ed. Antonio Torres-Alcalá, con Victorio Agüera y Nathaniel B. Smith, 2 tomos (Barcelona: Puvill, 1984), II, 119-133 (=BC84 M12).

Reseña: Albert Gier, *ZRPh*, 101 (1985), 474-478.

M25. Moorsel, Marjon van, *O Povo do Brasil através da Literatura de Cordel*, Nimega: Instituto Luso-Brasileiro, 1982, 117 pp.

Reseña: Evanildo Bechara, *Linguagem*, 1:2 (1983), 138-139.

M26. Mourinho, António Maria, *Cancioneiro Tradicional Mirandês*, 2 tomos, Bragança: Escola Tipográfica de Bragança/Miranda do Douro: Câmara Municipal de Miranda do Douro, 1984-1987, xxxix + 629; 100 pp.

M27. Mundi Pedret, Francisco, «*El enamorado y la Muerte*: Del romance juglaresco a la escenificación de Rafael Alberti», *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 485-494.

M28. Murillo, Luis Andrés, «Cervantes y *El entremés de los romances*», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 22-27 agosto 1983, Brown University, Providence, Rhode Island*, ed. A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans, 2 tomos (Madrid: Istmo, 1986), II, 353-357.

N1. Nar, Albertos, *Oi synagogés tes Thessaloníkes-Ta tragoúdia mas; Meletemata gyro apó ten istoría kai parádose ton Ebraíon tes Thessaloníkes*, Salonica: Israelitikes Koinótetas Thessaloníkes, 1985, 317 pp.

N1*a*. Narváez, Luys de, *Los seis libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela (Valladolid, 1538)*, ed. Rodrigo de Zayas (Madrid: Alpuerto, 1981), 2 pp. + 86 folios + 229 pp.

N1*b*. Nerlich, Michael, «Toward a Nonliterary Understanding of Literature: Reflections on the Notion of the "Popular"», *Literature among Discourses: The Spanish Golden Age*, ed. Wlad Godzich and Nicholas Spadaccini (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), pp. 62-81, 156-160.

Reseña: Paul Julian Smith, *BHS*, 65 (1988), 294-295.

N2. Noga Alberti-Kleinbort, Eleonora, «El romancero judeo-español en Argentina, Chile y Paraguay», *La Corónica*, 12:2 (1983-1984), 275-276 (=BC84 N5).

Reseña: Anón., *Incipit*, 5 (1985), 212.

N3. Noga Alberti-Kleinbort, Eleonora, «Romances tradicionales en Latinoamérica: Algunos ejemplos sefardíes y criollos», *Maguen*, 57 (oct.-dic. 1985), 18-25.

N4. Noga Alberti-Kleinbort, Eleonora, «Tres romances de la tradición oral judeo-española: Algunas versiones recogidas en Buenos Aires», *Maguen*, 63 (abril-junio 1987), 44-49.

O1. Olmeda, Federico, *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, [2da ed.], Burgos: Diputación Provincial, 1975, 212 pp.

O1*a*. Oltra, José Miguel, «Los romances en torno a Ramiro II, el Monje: Notas previas para una edición global de los mismos», *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro: Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro, Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de diciembre de 1986* (Anejos de RILCE, núm. 4), ed. Jesús Cañedo e Ignacio Arellano (Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1987), pp. 245-273.

O2. Ors, Joan, «De l'encalç del cérvol blanc al creuer de la balena sollerica: La funció narrativa del motiu de l'animal guia», *Studia in Honorem Prof. M. de Riquer*, 2 tomos (Barcelona: Quaderns Crema, 1986-1987), I, 565-577.

O3. Ortiz García, Carmen, «La vida tradicional en la provincia de Madrid», *ROcc*, 27-28 (1983), 168-181.

O4. Østergaard, Ane-Grethe, «*El enamorado y la muerte*: Id og super-ego i en gammel romance», *Hispanismen omkring Sven Skydsgaard: Studier i spansk og portugisisk sprog, literatur og kultur til minde om Sven Skydsgaard*, ed. John Kuhlmann Madsen (Copenhague:Romansk Institut-Københavns Universitet, 1981), pp. 517-531 (=BC83 O6).

Reseña: Albert Gier, *ZRPh*, 99 (1983), 583-584.

P1. Pacheco, Helder, *Tradições Populares do Porto*, Lisboa: Presença, 1985, 175 pp.

P2. Palley, Julian, *The Ambiguous Mirror: Dreams in Spanish Literature*, Valencia-Chapel Hill: Albatros-Hispanófila, 1983, 253 pp.

Reseña: Harry Sieber, *BHS*, 63 (1986), 270-271.

P3. Paloma, Joan Antoni (ed.), *Romancer català: Text establert por Manuel Milà i Fontanals*, Barcelona: Edicions 62/ «La Caixa», 1980, 348 pp. (=BC83 P2).

Reseñas: Anón., *HJ*, 3 (1982), 162; Samuel G. Armistead, *RPh*, 39 (1985-1986), 145-147.

P3*a*. Palomar Ros, José, «Hacia una recogida de literatura popular en la Provincia de Teruel», *Les Productions Populaires en Espagne 1850-1920: Colloque organisé par Pyrenaïca*, Faculté des Lettres, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Centre National de la Recherche Scientifique, Centre Régional de Publication de Bordeaux (Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1986), pp. 63-75.

P4. Paredes, Américo, «The Undying Love of «El Indio» Córdova: *Décimas* and Oral History in a Border Family», *Ernesto Galarza Commemorative Lecture*, Stanford, California: Stanford Center for Chicano Research, 1986, [12] pp.

P5. Paulo, Amílcar, «O Ritual dos Criptojudeos Portugueses (Algumas Reflexões sobre os seus Ritos)», *Jews and Conversos: Studies in Society and the Inquisition*, ed. Yosef Kaplan (Jerusalén: World Union of Jewish Studies-Magnes Press-Hebrew University, 1985), pp. 139-148.

P6. Paulo, Amílcar, *Os Judeus Secretos em Portugal*, [Oporto]: Labirinto, 1985, 157 pp.

P7. Pedraza Jiménez, Felipe B., y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española*, I. *Edad Media*, Estella, Navarra: Cenlit, 1981, 893 pp.

P7*a*. Pessoa Viana Silva, María de Fátima, y Andrea Ciacchi, «Les processus de variation dans le *Romanceiro* de tradition orale: Une étude des axes syntagmatique et para-

digmatique», *Littérature orale traditionnelle populaire: Actes du Colloque, Paris, 20-22 novembre 1986* (Paris: Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1987), pp. 231-243.

P8. Petersen, Suzanne H., «A Computer-Based Research Project on the *Romancero*», *Narrative Folksong: New Directions: Essays in Appreciation of W. Edson Richmond*, ed. Carol L. Edwards y Kathleen E.B. Manley (Boulder, Colorado: Westview Press, 1985), pp. 195-238.

Reseña: Hugh Shields, *JVF*, 33 (1988), 165-166.

P8*a*. Petersen, Suzanne H., «In Defense of *Romancero* Geography», *OTrad*, 2 : 2-3 (1987), 472-513.

P9. Pinto-Correia, João-David, *Romanceiro Tradicional Português*, Lisboa: Editorial Comunicação, 1984, 385 pp. (=BC84 P5).

Reseña: Helder Godinho, *Colóquio-Letras*, 97 (mayo-julio 1987), 125-126.

P10. Pinto-Correia, João-David, «La variation dans les textes ethnolittéraires: Quelques points de repère théorético-méthodologiques», *Exigences et perspectives de la sémiotique: Recueil d'hommages pour A.J. Greimas*, ed. H. Parret y H.G. Ruprecht, 2 tomos (Amsterdam-Filadelfia: John Benjamins, 1985), II, 1041-1049.

P11. Pinto-Correia, João-David, *O Essencial sobre o Romanceiro Tradicional*, [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, 63 pp.

P11*a*. Pinto-Correia, João David, *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*, 3 tomos, tesis de Ph. D., Lisboa: Universidade Clássica de Lisboa, 1988, xx + 668; 560; 112 pp.

P12. Pinto-Correia, Maria Assunção, *O Essencial sobre Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1986, 63 pp.

P13. Piñero Ramírez, Pedro M., «Romancero de tradición oral moderna en Andalucía Occidental: La encuesta de Cádiz», *Literatura popular y proletaria*, ed. Jorge Urrutia et al. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1986), pp. 279-296,

P14. Piñero [Ramírez], Pedro M., y Virtudes Atero [Burgos], *Romancero andaluz de tradición oral: Folclore*, Sevilla: Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1986, 255 pp.

P15. Piñero [Ramírez], Pedro M., y Virtudes Atero [Burgos], *Romancerillo de Arcos de la Frontera*, notaciones musicales de Manuel Castillo, Cádiz: Diputación Provincial - Fundación Machado, 1986, 201 pp.

Reseña: Paloma Esteban, *RDTP*, 42 (1987), 337-338.

P16. Piñero [Ramírez], Pedro M., y Virtudes Atero [Burgos], *Romancero de la tradición moderna*, Sevilla: Fundación Machado-Texto e Imagen, 1987, 249 pp.

P17. Pires, António Tomás, *Lendas e Romances*, 2da ed., ed. Pere Ferré, Lisboa: Editorial Presença, 1986, 149 pp.

Reseña: P.L., *Brotéria*, 124:3 (1987), 347.

P17*a*. Pires da Cruz, José, *Estudos sobre o Romanceiro Tradicional: Tradição Oral das Beiras*, tesis de Ph. D., University of California, Davis, 1988, v + 485 pp.

P17*b*. Pliego, Agustín Clemente, *El Romancero de Castellar de Santiago*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1985, 331 pp.

P17c. Powell, Brian, «The Opening Lines of the *Poema de Mio Cid* and the *Crónica de Castilla*», *MLR*, 83 : 2 (1988), 342-350.

P17d. Prat Ferrer, Juan José, «Gerineldo, Gerineldo», *RFolk*, núm. 93 (1988), 86-108.

P18. Purcell, Joanne B., *Novo Romanceiro Português das Ilhas Atlânticas*, I, ed. Isabel Rodríguez-García con João A. das Pedras Saramago, Madrid: S.M.P., 1987, 338 pp.

Q1. Quance, Roberta A., «*Burla de don Pedro a caballo*: The Modern Ballad's Dismal Hunt», *RQ*, 33 (1986), 79-87.

Q2. Querol Gavaldá, Miguel, *Cancionero musical de Lope de Vega*, 2 tomos, Barcelona: C.S.I.C., 1986, 139 + 165; 25 + 80 pp.

R1. Ratcliffe, Marjorie Elizabeth, *The Role of Women in the Medieval Spanish History and Epic Literature: Jimena, Wife of Rodrigo*, tesis de Ph. D., University of Toronto, Toronto, Canada, 1981; *DAI*, 42 : 10 (abril 1982), 4469*A* (=BC83 R1*a*).

Resumen: *Olifant*, 10 : 4 (1984-1985), 225-226.

R1a. Redondo, Augustin, «De molinos, molineros y molineras: Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro», *Literatura y folklore*, ed. José Luis Alonso Hernández (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983), pp. 99-115.

R2. Reider, Michael E., «Spanish of United States Sephardim: State of the Art», *Orbis*, 27 (1978), 33-43.

R3. Resina Rodríguez, Maria Idalina, «Romance e Teatro: Aventuras d'*O Marquês de Mântua*», *Estudos Ibéricos: Da Cultura à Literatura. Pontos de Encontro. Séculos XIII a XVII* (Lisboa: Ministério de Educação, 1987), pp. 17-78.

R4. Robertson, Sandra Cary, *The Resurgence of the Theater of Popular Poetry: Federico García Lorca and Rafael Alberti, 1923-1935*, tesis de Ph.D., University of California, San Diego, 1984, xii + 245 pp; *DAI*, 45:10 (abril 1985), 3141A-3142A (=BC84 R2).

R4a. Robertson, Sandra, «*Mariana Pineda*: El romance popular y su "retrato teatral"», *FGL: Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (Madrid), 3 (junio 1988), 88-106.

R5. Rocha, João da, *Canções Portuguesas para as Escolas*, París: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, xiv + 251 pp.

Reseña: Maria Filomena A. Saraiva de Carvalho P. de Brito, *RPF*, 18 (1980-1986), 148.

R6. Rodrigues, Daniel José, *O Riodonorense: Lendas, Folclore*, 2da ed., Bragança: Junta Distrital, 1973, 106 pp. + índice.

R7. Rodríguez, Debra M., *Hispanic Balladry in the United States and Canada: A Thematic and Bibliographic Index*, tesis de M.A., Kent State University, Kent, Ohio, 1986, iv + 182 pp.

R8. Rodríguez Cepeda, Enrique, *Romancero impreso en Cataluña: Imprenta de J. Jolis a Viuda Pla*, 3 tomos, I: *Estudio*; II: *Imprenta de Juan Jolis (1680-1769): Facsímiles I-LI (bis)*; III:*Imprenta de B. Pla y Viuda Pla (1770-1865)*: Facsímiles LII-XCIV, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1984, viii + 215; vii +260 + [i]; vii + 261-500 + [i] pp. (=BC84 R4).

Reseña: Mercedes Fernández Valladares, *AFE*, 2 (1985), 575-581.

R9. Rodríguez García, Isabel, «Presencia de la juglaría en el Brasil», *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 653-664.

R10. Rogers, Edith Randam, *The Perilous Hunt: Symbols in Hispanic and European Balladry*, Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky, 1980, [ix] + 177 pp. (=BC83 R10).

Reseñas: Mitchell D. Triwedi, *JHPh*, 5 (1981), 162-163; Margaret Sleeman, *JES*, 13 (1983), 217-218; Gregory Peter Andrachuk, *RCEH*, 9 (1985), 285-286.

R11. Romera Castillo, José, «Romances en *El patrañuelo*: La leyenda de Ciro en un romance de Sepúlveda y en la patraña 16», *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 401-416.

R11*a*. Romeu Figueras, Josep, *Joan Timoneda i la «Flor de enamorados», Cançoner bilingüe: Un estudi i una aportació bibliogràfica*, Barcelona: Real Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 1972, 108 pp. (=BC79 R27).

Reseña: Pere Bohigas, *ER*, 16 (1971-1975), 271-272.

R12. Rose, Constance, «Antonio Enríquez Gómez y el romance tradicional», *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 417-424.

R13. Rovere, Susana Inés, «El romancero hispánico en el *Romancero* de Leopoldo Lugones», *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 589-600.

S1. Saldívar, Ramón, «*Korean Love Songs:* A Border Ballad and its Heroes», *RChR*, 12:3-4 (1984), 143-157.

S2. Sánchez Romeralo, Antonio, Diego Catalán, y Samuel G. Armistead (ed.), *El Romancero hoy: 2.º Coloquio internacional (University of California, Davis)*, 3 tomos, [I]: *Nuevas fronteras*; [II]: *Poética*; [III]: *Historia, comparatismo, bibliografía crítica*, Madrid: C.S.M.P., 1979, 517; 403; 351 pp. (=BC83 S5).

Reseñas: Mercedes Díaz Roig, *ALM*, 21 (1983), 355-358; Gisela Beutler, *RJ*, 36 (1985), 395-399; Anón., *RPF*, 18 (1980-1986), 1027-1029.

S3. Sánchez Romeralo, Antonio, Samuel G. Armistead, y Suzanne H. Petersen, *Bibliografía del Romancero Oral*, 1/*Bibliography of the Hispanic Ballad in Oral Tradition*, 1, Madrid: C.S.M.P., 1980, xxv + 277 pp. (=BC83 S9).

Reseñas: Mac E. Barrick, *RPh*, 38 (1984-1985), 418-419; Maria Filomena A. Saraiva de Carvalho P. de Brito, *RPF*, 18 (1980-1986), 1012.

S4. Sánchez Romeralo, Antonio, «Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y el Romancero», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 22-27 agosto 1983, Brown University, Providence, Rhode Island*, ed. A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans, 2 tomos (Madrid: Istmo, 1986), 557-565.

S4*a*. Sánchez Romeralo, Antonio, «Sobre la tradición oral en el siglo XVIII: Romances, coplas y seguidillas. Algunos testimonios», *Etnología y folklore en Castilla y Léon*, ed. Luis Díaz Viana (Salamanca: Junta de Castilla y Léon, 1986), pp. 175-185.

S4*b*. Sánchez Romeralo, Antonio, «Seguidillas en la tradición oral del siglo XVIII: El testimonio de G. Baretti, viajero por España en 1760», *ALM*, 24 (1986), 237-260.

S4*c*. Sánchez Romeralo, Antonio, «Migratory Shepherds and Ballad Diffusion», *OTrad*, 2 : 2-3 (1987), 451-471.

S4*d*. Sánchez Romeralo, Antonio, «El IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Sant María-Cádiz, 23-26 junio 1987)», *La Corónica*, 16 : 2 (1987-1988), 112-116.

S5. San Sebastián, P. José Antonio de, «Canciones sefardíes», *Obras completas del P. Donostia*, ed. P. Jorge de Riezu, tomo I (Bilbao: «La Gran Enciclopedia Vasca», 1983), 473-486.

S6. Schubarth, Dorothé, y Antón Santamarina, *Cancioneiro galego de tradición oral*, La Coruña: Fundación «P. Barrié de la Maza», 1982, [ix] + 183 pp.

S7. Schubarth, Dorothé, y Antón Santamarina, *Cántigas populares*, Vigo: Biblioteca Básica da Cultura Galega, 1983, 247 pp.

S8. Schubarth, Dorothé, y Antón Santamarina, *Cancioneiro popular galego*, 3 tomos en 5, La Coruña: Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa», 1984-1987, vol. I:1: xxxvii + 299 pp. + 5 mapas; I:2: 125 pp.; II:1: xxxiii + 248 pp. + 5 mapas; II:2: 101 + 3 pp. de fotos; III: xix + 292 + 44 pp. + 5 mapas.

Reseña: Gottfried Habenicht, *JVF*, 31 (1986), 187-190; 32 (1987), 207-208.

S8*a*. Seeger, Judith, «The Living Ballad in Brazil: Two Performances», *OTrad*, 2 : 2-3 (1987), 573-615.

S9. Sephiha, Haïm Vidal, «Literatura judeoespañola oral (Cantar, contar y «refranear»)», *Literatura y folklore*, ed. José Luis Alonso Hernández (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983), pp. 83-88.

S10. Seraine, Florival, *Folclore Brasileiro: Ceará*, Rio de Janeiro:Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978, 75 pp. (=BC79 S10a).

Reseña: Maria Filomena A. Saraiva de Carvalho P. de Brito, *RPF*, 18 (1980-1986), 152.

S10*a*. Serna Maytorena, M. A., con la colaboración de Bruce Ergood, *«En Sonora así se cuenta...»: El corrido en Sonora y Sonora en el corrido*, prólogo de Samuel G. Armistead, Hermosillo: Gobierno del Estado de Sonora y Secretaría de Fomento Educativo y Cultura, 1988, 151 pp.

S11. Serrano Castillo, Francisco, «Romances de José de Cobaleda y Aguilar, poeta inédito del Barroco español», *AO*, 31-32 (1981-1982), 671-688.

S11*a*. Sharrer, Harvey L., «Two Lancelot Ballads», *The Romance of Arthur, III: Works from Russia to Spain, Norway to Italy*, ed. James T. Wilhelm (Nueva York: Garland, 1988), pp. 259-264.

S12. [Shaul, Moshe], «Materiales folklorikos: Sesh romansas del Proyekto Folklor Djudeo-Espanyol», *AkY*, 5:19-20 (oct.-enero 1983-1984), 51-54.

S13. [Shaul, Moshe], «Materiales folklorikos: Tres romansas de la Sra. Estrea Aelion, nasida en Saloniko, 1884», *AkY*, 6:21 (abril 1984), 43-45.

S14. Shaul, Moshe, «La romansa djudeo-espanyola: Erensia espanyola i kreasion sefaradi», *ABC* (21 septiembre 1985).

S14*a*. [Shaul, Moshe], «La romansa de *Riko Moro*», *AkY*, 9 : 34-35 (sept.-dic. 1987), 46-47.

S15. Silva Soromenho, Alda da, y Paulo Caratão Soromenho, *Contos Populares Portugueses*, tomo I, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1984, xxxiii + 784 pp.

S16. Silveira, Pedro da, «Catorze Trovas e um Conto Recolhidos na Ilha das Flores», *RL*, 7 (1986), 103-123.

S16*a*. Silveira, Pedro da, «Mais Alguns Romances da Ilha das Flores», *Boletim do Centro de Estudos Históricos e Etnológicos* (Ferreira do Zêzere), 1 (1986), 25-42.

S16*b*. Silveira, Pedro da, «Das Tradições na Ilha das Flores», *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira* (Angra do Heroísmo), 43 : 2 (1985), 3-65.

S16*c*. Silveira y Montes de Oca, Jorge A., *Los romances hispánicos en «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha»*, Miami: Arcos, 1987, 217 pp.

S17. Silverman, Joseph H., «On Lope's Art of Citing Ballads: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* Once More», *Studies in Honor of William C. McCrary* (Lincoln, Nebraska: Society of Spanish & Spanish American Studies, 1986), pp. 195-204.

S18. Siverino, Eduardo, «El Romancero hoy: Encuestas de campo y análisis del relato», *Maguen*, 64 (julio-sept. 1987), 21-27.

S19. Slater, Candace, *Stories on a String: The Brazilian Literatura de Cordel*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1982, xvii + 313 pp. (=BC84 S9).

Reseñas: Mark J. Curran, *Hispania*, 66 (1983), 308-309; Martha Lafollette Miller, *RQ*, 32 (1985), 432-434.

S20. Sleeman, Margaret G., y Gareth A. Davies, «Variations on Spanish Themes: The *Spanisches Liederbuch* of Emanuel Geibel and Paul Heyse and its Reflection in the Songs of Hugo Wolf», *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society: Literary and Historical Sections*, 18:2 (1982), 155-274 (=BC83 S22b).

Reseña: Albert Gier, *ZRPh*, 101 (1985), 579-580.

S21. Snow, Joseph T., «Spain», *The Current State of Research in Fifteenth-Century Literature*, ed. William C. McDonald (Goppingen: Kümmerle, 1986), pp. 153-175.

S22. Soria, Giuliano, «Tre lettere inedite di Ramón Menéndez Pidal a Giovanni Maria Bertini», *QIA*, 8:57-58 (1984-1985), 53-54.

S23. Sponsler, Lucy, *Women in the Medieval Spanish Epic and Lyric Traditions*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1975, 134 pp.

Reseñas: Susan L. Fischer, *REH*, 14 (1980), 149-150; Kathleen Kish, *Hispanófila*, 25:75 (1982), 89-96.

S24. Stein, Louise K., «Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music», *Actas del Congreso Internacional «España en la música de Occidente»(celebrado en Salamanca 29 octubre-5 noviembre de 1985)*, ed. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, 2 tomos (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987), I, 357-370.

S25. Surles, Robert L., «Genesis and Legacy: The Course of a Legend», *Hispanófila*, 83 (1985), 1-21.

S26. Surles, Robert L., *Roots and Branches: Germanic Epic/Romanic Legend*, Nueva York-Bern: Peter Lang, 1987, 237 pp.

S27. Sutherland, Madeline C., «The Persistence of the Baroque in Eighteenth-Century Popular Culture: The Case of the *Romance de Ciego*», *La Chispa' 85: The Sixth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, ed. Gilbert Paolini (New Orleans: Tulane University, 1985), pp. 339-347.

S28. Swislocki, Marsha, «El romance de *La adúltera* en algunas obras dramáticas de Lope de Vega: Pretextos, intertextos y contextos», *BHS*, 63 (1986), 213-223.

S29. Swislocki, Marsha, «Una aproximación al romance de *En las almenas de Toro*», *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, ed. Joseph V. Ricapito (Newark, Delaware, «Juan de la Cuesta», 1988), pp. 227-233.

S30. Szertics, Joseph, «Tiempo verbal y asonancia en el romancero viejo», *Homenaje a don Agapito Rey*, ed. Josep Roca-Pons (Bloomington, Indiana: Indiana University, 1980), pp. 177-194.

T1. Teixeira, Maria de Lurdes, «Folclore Trasmontano: *O Galfeiro*», *Brig*, 3 : 3 (1983), 374-375.

T1*a*. Teruelo Núñez, María Sol, «Identidades temáticas e ideológicas a través de algunos romances recogidos en La Cabrera Baja (León)», *RDTP*, 40 (1985), 219-238.

T2. Tinnel, Roger D., *Federico García Lorca: Catálogo-Discografía de las «Canciones populares antiguas» y de música basada en textos lorquianos*, Plymouth, New Hampshire: Plymouth State College of the University of New Hampshire, 1986, ii + 122 pp.

T3. Torralba, José, *Cancionero popular de la provincia de Cuenca*, Cuenca: Diputación Provincial, 1982, 419 pp.

T4. Torres, José Carlos de, «Romance trágico de cuatro facinerosos ladrones de Villanueva de Andújar», *La Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 425-431.

T5. Torres Rodríguez de Gálvez, María de los Dolores, *Cancionero popular de Jaén*, Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1972, xiii + 587 pp.

T6. Toscano Liria, Nicolás, «Dos romances inéditos del siglo XVI», *CuH*, 439 (enero 1987), 65-71.

T6*a*. Trapero, Maximiano, «El Romancero y su música», *RFolk*, núm. 15 ([marzo 1982]), 80-84.

T7. Trapero, Maximiano, «Cómo vive el romancero en Canarias: Resultado de una encuesta», *AEA*, 31 (1985), 479-499.

T8. Trapero, Maximiano, con Elena Hernández Casañas y Lothar Siemens Hernández, *Romancero de la Isla del Hierro: Romancero general de las Islas Canarias*, tomo III, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1985, 223 pp.

Reseña: Samuel G. Armistead, *JAF*, 100 (1987), 231-233.

T9. Trapero, Maximiano, «En busca del romance perdido: *Río Verde, Río Verde*», *RDTP*, 41 (1986), 59-86.

T9*a*. Trapero, Maximiano, «Hunting for Rare *Romances* in the Canary Islands», *OTrad*, 2 : 2-3 (1987), 514-546.

T10. Trapero, Maximiano, «Las danzas romancescas y el «baile de tambor» de La Gomera», *RMu*, 9:1 (1986), 205-250.

T11. Trapero, Maximiano, con Elena Hernández Casañas y un estudio musical de Lothar Siemens Hernández, *Romancero de la Isla de La Gomera*, La Gomera: Cabildo Insular, 1987, 419 pp.

T12. Turner, Harriet, «Lorquian Reflections: *Romance del emplazado*», *Hispania*, 70 (1987), 447-456.

U1. Umpierre, Gustavo, *Songs in the Plays of Lope de Vega: A Study of their Dramatic Function*, Londres: Tamesis, 1975, x + 110 pp. (=BC79 U2).

Reseña: Daniel Rogers, *BHS*, 59 (1982), 153.

U2. Uziel, Baruch, *Min ha-fôlklôr 'el ha-sifrûth be-yehûdîth-sefaradîth (ladîno): Maamarîm u-reshîmôth [From Folklore to Judeo-Spanish Literature: Articles and Notes]*, ed. Shemuel Refael, Tel Aviv - Ramat Gan: «Ha-Makhôn le-Heker Yahadûth Salônîkî» [Foundation for the Study of Salonikan Judaism], 1988, 142 pp.

V1. Valenciano, Ana, «Survival of the Traditional *Romancero*: Field Work», *OTrad*, 2 : 2-3 (1987), 424-450.

V1*a*. Victorio, Juan, *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Madrid: Editora Nacional, 1983, 284 pp. (=BC84 V3)

Reseña: María del Pilar Rábade Obradó, *AEM*, 15 (1985), 643-645.

V2. Victorio, Juan, «La ciudad-mujer en los romances fronterizos», *AEM*, 15 (1985), 553-560.

V3. Vidakovic-Petrov, Krinka, *Kultura spanskih jevreja na jugoslovenskom tlu (XVI-XX vek)*, Sarajevo: «Svjetlost», 1986, 319 pp.

V4. Vilela, José Aloísio Brandão, *Romanceiro Alagoano*, ed. María Thereza Wucherer Braga, Bráulio do Nascimento, Théo Brandão y María Thereza Ribeiro Massow, Maceió: Edufal, 1983, 95 pp. (=BC83 V8).

Reseña: Maria Aliete Galhoz, *RL*, 4 (1982-1983), 184-195.

V5. Von Richthofen, Erich, «Le Thème du retour d'outre-mer dans *El conde Dirlos* et *La sposa «padovana»* et le *Gui de Warewic*», *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes á Jules Horrent*, ed. Jean Marie d'Heur y Nicoletta Cherubini (Liège: GEDIT, 1980), pp. 361-363.

W1. Webber, Ruth H., «Ballad Openings in the European Ballad», *Comparative Research on Oral Traditions: A Memorial for Milman Parry*, ed. John Miles Foley (Columbus, Ohio: Slavica, 1987), pp. 581-597.

W1*a*. Webber, Ruth H. (ed.), *Hispanic Balladry Today*, *OTrad*, 2 : 2-3 (1987), 387-690.

W1*b*. Webber, Ruth H., «Towards the Morphology of the Romance Epic», *Romance Epic: Essays on a Medieval Literary Genre*, ed. Hans-Erich Keller (Kalamazoo: Western Michigan University, 1987), pp. 1-9.

W2. Weich-Shahak, Susana, «Towards a Study of the Linguistic Features of the Judeo-Spanish *Romances*: A Preliminary Appraisal», *Judeo-Romance Languages/Lashônôth rômaniyôth shel yehûdîm*, ed. Isaac Benabu y Joseph Sermoneta (Jerusalén: Misgav Yerushalayim-The Hebrew University, 1985), pp. 169-188.

Reseña: L. Patrick Harvey, *BHS*, 65 (1988), 178-179.

W2*a*. Weich-Shahak, Susana, «La ocasionalidad en el romancero judeo-español», *RFolk*, núm. 90 (1988), 183-196.

W2*b*. Weiss, Julián, y Joseph T. Snow, «Hispano-medievalismo», *Revista de la Universidad Complutense* (Madrid), 2-4 (1984), 171-194.

W2*c*. West, Beverly S., *«Poema de Fernán González»: The Role of Tradition in the Growth of the Legend through Epic, Folklore, and Christianity*, tesis de Ph.D., University of North Carolina, Chapel Hill, 1982; DAI, 43 : 5 (noviembre 1982), p. 1569*A*.

Resumen: *Olifant*, 10 : 4 (1984-1985), 227-228.

W3. West, Beverly, *Epic, Folk, and Christian Traditions in the «Poema de Fernán González»*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983, xi + 190 pp. (=BC83 W6).

Reseña: David Hook, *BHS*, 62 (1985), 133-134.

W4. Wiegman, Neal A., *Ginés Pérez de Hita y la novela romántica*, Madrid: Plaza Mayor, 1971, viii + 141 pp.

W5. Wright, Roger, «How Old is the Ballad Genre?» *La Corónica*, 14:2 (1985-1986), 251-257.

W6. Wright, Roger, *Spanish Ballads*, Warminster, Inglaterra:Aris & Philips, 1987, xvi + 243 pp.

Z1. Ziomek, Henryk, *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid: Alcalá, 1983, 214 pp.

Reseña: J[oseph] B. S[pieker], *HJ*, 7 : 1 (1985), 149.

INDICES

A. Indice geográfico-genérico

General y comparativo (colecciones y estudios): A5, A6, A7, A10, A18, A20, A21, A23, A24, A25, A27*a*, A32, A33, A34, B4, B7, B8, C8, C9, C10, C11, C12, C13, C14, C15, C17*a*, C17*b*, C23, C38, C39, C39*a*, Chl, Ch2, D1, D2, D3, D4, D5, D6, D7, D8, D12, D12*a*, D13, D14, D26, D26*a*, D27, D28, D38, D38*a*, D38*b*, E1, F1, F4, F7, G2, G2*a*, G6, G9, G10*a*, G13, G17, G18*a*, G19, G20, G22, H1, H2, H7, H8, H9, J3, L20, M5, M5*a*, M13, M14*a*, M17, M22, M23, N1*b*, O2, O4, P2, P8, P8*a*, P10, P11, P11*a*, P12, P16, R1, R7, R10, S2, S3, S4, S4*d*, S18, S21, S22, S25, S26, T6*a*, T9, V1*a*, V5, W1, W1*a*, W2*b*, W3, W6.

América Española: A12, A32, A55, B6, C16, C26, C40, Ch2, Ch3, D1, D34, D35, D35*a*, D36, D37, D38*c*, E2, F11, F12, G16, G18*b*, H6, J2, L16, L17, L18, L23, M12, M16, N3, P4, S1.

Asturias: A9, C1*a*, C2, C3, F5, M7, M14.

Baladas europeas: D11, G19, M17, R10, V5, W1.

Brasil: C42, F8*e*, F8*f*, F8*g*, M25, P7*d*, R9, S8*a*, S10, S19, V4.

Canarias: C15, T7, T8, T9*a*, T10, T11.

«Castilla» (dominio lingüístico castellano peninsular): A9*a*, A10*a*, A21, A32, A43, A44, A45, A46, A47, A48, A49, B2*a*, C1, C8, C9, C10, C11, C12, C13, C14, C15, C23, C32, C39*a*, D5, D6, D19, D20, D21, D22, D23, D24, D25, D26, D29, F4, G13, I1, L20, L22, M3, M4, M17*b*, O1, O3, P3*a*, P13, P14, P15, P16, P17*b*, P17*d*, R4, S4*c*, T1*a*, T2, T3, T4, T5, V1.

Cataluña (y su dominio lingüístico): C39, D11, F13*a*, F13*b*, J3, M22, P3, R8, R11*a*.

Épica: A19, A32, A35, A37, A38, A39, C27, C35, D11, D14*a*, D27, F1, H7, H8, M6, M10, M24, P17*c*, W2*c*, W3.

Galicia: C5, F3, F6, S6, S7, S8.

Judeo-español neerlandés: A14, B15.

Judeo-español marroquí: A15, A16, A18, A21, A22, A27, A29, A30, A35, A37*a*, A39, A39*a*, B2, B15, C18, C24, C25a, C26, C35, D29, D30, D31, D33, G7, G11, G14, H3, H5, K1, K2, K3, L7, L8, L9, L10, L11, L12, L13, L14, L21, N2, N3, N4.

Judeo-español oriental: A8, A16, A17, A18, A21, A22, A28, A30, A37*a*, B1, B5, B15, C24, C25, C35, D31, G7, G14, H1*a*, H3, H4, K1, K2, K3, K4, L6, L15, M15, M19, N1, N2, N3, N4, R2, S5, S9, S12, S13, S14, S14*a*, U2, V3, W2, W2*a*.

Lírica primitiva: A21, C22, D38, D39, D40, E1, F2, F9*a*, F10, G1, G5, K5, L1, L5, M2, S4*a*.

País Vasco: A53, A53*a*, C23*a*.

Poesía narrativa no romancística (corridos, décimas, literatura de cordel, etc.): A18*a*, A20, A55, C42, D9, D15, D37, E3, G21, G21*a*, H6, L16, L19, M9, M9a, M16, M25, P4, R9, S1, S10*a*, S19.

Portugal (e islas atlánticas): A1, A1*a*, A3, A4, A5, A5*a*, A26, A36, A42, B11, B12, B13, C7, C28, C30, C31, C33, C34, C35, C35*a*, C36, C37, C41, D10, D15, D16, D17, D18, F7, F7*a*, F8, F8*a*, F8*b*, G12, L19, M9, M9a, M26, P1, P5, P6, P9, P11, P11*a*, P12, P17, P17*a*, P18, R5, R6, S15, S16, S16*a*, S16*b*, T1.

Romancero moderno (de autoría conocida): A1*b*, C19, C20, D23*a*, D25*a*, D38*a*, F2*a*, L4, M17*a*, Q1, R4, R4*a*, S4, T2, T12.

Romancero morisco (tradicional y culto): A13, B8, B14, C4, C6, G8, G10, M18, S4*a*, W4.

Romancero nuevo: A11, B9, C1, C4, C6, C6*a*, C29, D38*a*, G3, G4, G4*b*, G15, G18, I1*a*, L1, L2, L3, L5, L24, LL1, Q2, S11, T6, Z1.

Romancero viejo: A2, A19, A32, A35, A40, A41, A50, A51, A52, A54, A54*a*, B3, B4, B10, B14, C7*a*, C10, C18, C22, C27, Ch1, Ch2, D1*a*, D1*b*, D2, D3, D4, D5, D6, D14*a*, D28, D32, D38, D38*b*, D39, D40, E1, F1, F2, F9, F9*a*, F9*b*, F10, F10*a*, F13, F13*a*, G1, G2, G3, G4, G4*a*, G4*b*, G5, G17, G18*a*, H9, I2, J1, K5, L1, L2, L3, L4*a*, L5, L18*a*, L21, LL1, M1, M1*a*, M2, M6, M8, M10, M14*a*, M18, M20, M21, M23, M24, M26, M28, N1*a*, O1*a*, O4, P2, P7, P17*c*, R1, R1*a*, R3, R11, R11*a*, R12, R13, S4*a*, S4*b*, S11*b*, S16*c*, S17, S20, S23, S24, S25, S26, S28, S29, S30, T6, T9, U1, V1*a*, V2, V5, W1*b*, W2*b*, W2*c*, W3, W4, W5, Z1.

Romancero vulgar (pliegos sueltos «de ciego»): D26*b*, D27*a*, M11, R4*a*, R8, S27, T4.

B. Títulos

Incluye títulos de romances, baladas, cantares de gesta y canciones narrativas citados en los títulos de las publicaciones. Se remite también a los títulos correspondientes usados en CGR y CMP.

Adúltera F4, S28.
Adúltera del cebollero A46.
Albaniña F4, S28.
Alfonso XII A49, Ch2.
Almenas de Toro S29.

Bastarda y el segador A48, I1.
Blancaniña F4, S28.
Burla de don Pedro a caballo Q1.

Cantar de Mio Cid A19, P17*c*.
Cautiverio de Guarinos A19.
Cecilia D11.
Cid ante el Santo Padre M10.
Comadres borrachas H1.
Conde Antores D2.
Conde Arnaldos D4, M1.
Conde Dirlos D2, V5.
Conde preso C1*a*.
Corridos del Merino G21*a*.

Don Alvaro de Luna y su paje Moralicos C18.
Doncella guerrera G13.
Duque de Bernáx C18.

Emplazado T12.
Enamorado y la Muerte M27, O4.

Floresvento C35.
Flores y Blancaflor G20.
Fray Pedro L9.
Gaiferos y Melisenda T1.
Gerineldo C39*a*, D6, L13, P17*d*.
Gregorio Cortez C26.
Gritando va el caballero B10.

Hermano infame D29.
Hero y Leandro A8.

Infante Arnaldos: *Ver* Conde Arnaldos.
Infantes de Lara H8.
Infanticida A45.

Jesucristo y el incrédulo A47.
Julianesa G2.
Jura de Santa Gadea Ch1.

Lanzarote y el ciervo del pie blanco S14*b*.
Lanzarote y Ginebra S14*b*.

Marqués de Mantua R3.
Merino (Corridos del) G21*a*.
Milagro del trigo M17*b*.
Mira Nero de Tarpeya D28.
Misión de Moisés H5.
Mocedades de Rodrigo M24.
Mora Moraima M18.
Morica de Antequera A20.
Morilla burlada M18.
Moriana y Galván G2.
Muerte del príncipe de Portugal A3.
Muerte ocultada M5.

Novia del conde de Alba L8.

Pai Pero L9.
Palmero Ch2.
Peru gurea C23*a*.
Poema de Fernán González M6, W2*c*, W3.
Poema de Mio Cid: *Ver* Cantar de Mio Cid.
Princesa y el segador A48.
Prisión de don Alvaro de Luna C18.
Prisionero L22.

Rico Franco S14*a*.
Río Verde A54, A54*a*, T9.

Sacrificio de Isaac B2.
Sposa padovana V5.

Tamar y Amnón C19.
Tarquino y Lucrecia M19.
Testamento del gallo L19.

Xuliana G2.

ÍNDICES

Índice de temas*

A Belén llegar: 359, 496, 532, 536

A la quinta quinta: 360, 361 y nn.12-13

A la una y media de la noche: 542

A las armas, moriscote: 620

A media legua de Gelves: 311, 312

A orillas de una fuente: 534, 537

A porta das almas santas: 382, 393, 398

A sombras de un acebuche: 312

Abenámar: 273, 305, 416

Abuelo de los nabos: *ver* Vendedor de nabos

Adeus, ó casal da serra: 397

Adúltera con gato: 401, 405

* Los temas que aparecen en este índice son los citados en los distintos artículos de este volumen. No se incluyen los de la bibliografía realizada por el Profesor Samuel G. Armistead, que añade su propio índice.

Adúltera del cebollero: *ver* Cebollinero

Adúltera: *ver* Alba Niña

Aflicción de la Virgen: 403

Alfonso e Angelina: 382, 393, 397

Afuera, afuera, Rodrigo: 36, 256, 382

Agustinita y Redondo: 408

Ahetzeco anderea: 427

Al levantar una lancha: 406

Alabárase don Félix: 34, 36

Alazâo: 726

Alba Niña: 53, 54, 63, 357, 358, 367, 368, 401, 406, 416, 449, 455 n. 5, 466, 487, 506, 532, 536, 542, 572, 603, 654, 656, 659-660

Alcaide de Alhama: 446

Aldoztorrea y Alostorrea: 427

Alfonso XII: 357, 358, 402, 406, 416, 445, 492, 525, 532, 536, 542, 652, 654, 656, 657, 662

Alfredo e Margarida: 725

Aliarda: 34, 402, 489

Aliarda + Conde Claros: 395

Almenas de Toro: 102, 445

Alta vai a lua alta: 382, 393, 397

Amairu eriotzena: 431

Amanecí cierto día: 498

Amor de don Julio: 408

Ana Juanita: 429

Antonio de Cunha: 397

Antonio e o Pavâo do Mestre: 719, 721 y n. 2, 722, 725, 726

Anunciación y duda de San José: 496

Aparición: 339, 448, 466, 475, 486, 525, 532, 536, 654, 657, 662

Aparición de la amada difunta: *ver* Aparición

Apuesta ganada: 395, 401

Arranca nabo: 366 y n. 20

Arrullos: 416

Asturianita: 497

Atentado contra Alfonso XII: 446, 454, n. 5, 532, 536

Atropellado por un tren: 406

Audiencia: 614

¡Ay, de mi Alhama!: 620, 621, 623

Bañando estan las prisiones: 587, 602, 603, n. 127, 618, 619, 624

Bañando en el Jordán: 494-495

Baraja: 406, 499

Baraja del soldado: *ver* Baraja

Barca bela: 397

Barca nova: 721, 725

Bastarda y el segador: 345, 396, 401, 416, 467, 471, 490, 506, 532, 536, 542, 551, 622, 624, 654

Batalha de Lepanto: 395

Bela Infanta: 39

Bela pastora: 719, 722, 725

Belardo y Valdovinos: 34, 108, n.15, 292, n. 26, 620, 624

Belardo y Valdovinos + A las armas, moriscote + El marqués de Mantua: 623

Belardo y Valdovinos + El Marqués de Mantua: 620

Bella en misa: 401, 406, 468, 525, 534, 537, 547, 654

Bereterretxek tiako anderea: 427

Bernal Francés: 58, 337, 395, 401, 438, 445, 475, 525, 532, 536, 599, n. 117, 603, 654, 655, 661, 664

Bernal Francés + La aparición: 395

Bernardo: 563, 580, 595, 597, n. 110, 601, 602, 603, n. 127, 604, n. 136, 615, 616, 627, n. 10, 630, 634

Bernardo al pie de una torre + Bañando están las prisiones: 583, 587, n. 85, 597, n. 109, 603, n. 127

Bernardo del Carpio: *ver* Bernardo

Bernardo se entrevista con el rey: 599, n. 117, 618, 619, 624

Bernardo se entrevista con el rey + El prisionero + Bañando están las prisiones: 623

Billaroko hilketa: 431

Blancaflor y Filomena: 359, 395, 401, 406, 414, 416-419, 421-422, 466, 487, 532, 536, 542, 654, 655

Blancaniña: *ver* Alba Niña

Blanche biche: *ver* Marguerite

Boda estorbada: *ver* Condesita

Boda y muerte contrastadas: 579, 604

Boi Pintadinho: 720, 725

Boi bragado: 397

Boi espaço: 720, 725

Bonetero de la trapería: 36, 401, 403

Bovalias el pagano: 105

Branca e a morena: 344, 351, 353

Brancalinda: 725

Brianita y la sierpe: 358

Buen conde Hernán González: 651

Buscando posada: 532, 536

Búsqueda de la Virgen: 654

Cabalga Diego Laínez: 69 y n. 9, 102

Cabalga doña Ginebra: 208

Caballero burlado: *ver* Infantina

Caballero herido: 654

Caballero que se casa con mujer soltera: 408

Cabonquinha: 726

Caçador e a Tapuia: 722

Caçador e a pastora: 723, 726

Calainos: 262, 268, 269

Calderero: 492, 533, 537, 579, 604, 641-642

Calumnia: 455, n. 5

Calumnia de la reina: 455 y n. 5

Calle de las pulgas: 366 y n. 20

Calle de los Gomeres: 311

Camina la Virgen pura: 706, 707

Canário: 397, 722, 725

Canción de «El álamo»: 408

Cançâo do Orfâo: 395

Carlos e Rosa: 397

Carmela engañada se venga: 408, 411-412

Carminda: 397

Carolina: 397

Casada arrepentida: 455, n. 5

Casada de lejas tierras: 401, 403, 406, 486, 532, 536

Casadita sí, monjita no: 366

Castellanos y leoneses: 102

Castigo del sacristán: 402, 406

Castillo de Mairena: 601

Catalina: 448

Cautiva: 33, 357, 358, 367, 382, 393, 396, 400, 406, 414, 415, 416, 419-420, 422-423, 446, 447, 455 n. 5, 482, 488, 518, 525, 532, 536, 598, 603, 634, 640, 654, 656, 690

Cautivo del renegado: 443

Cautivo y el ama buena: 603

Cava: 270

Caza de Celinos: 34, 36, 127

Cabollinero: 402, 405, 467, 532, 536, 542

Cego: 720, 721, 723, 725

Celestina: 455, n. 5

Celos de San José: 517, 532, 536

Celos de San José + Buscando posada: 532, 536

Celos y honra: 33

Cerco de Zamora: 247, 254, 266, 271

Cid pide parias al moro: 36 y n. 35, 140, 292, n. 26, 624, 669-691

Cid y Búcar: 34, 36, 63, 382, 393, 395, 588, 590, 599 y n. 115, 603, 618, n. 3, 619, 623

Cid y el conde Lozano: 36, 106, 107 y n. 14, 382, 385, 393, 395, 618, n. 3, 619

Ciego de la peña: 588, 589

Cirino: 720, 725

Claralinda: *ver* Conde Claros

Clerk Colvill: 92

¿Cómo no cantáis la bella? (a lo divino): *ver* ¿Por qué no cantáis la bella?

Con cartas y mensajeros: 102, 594, 602 y n. 123, 603, n. 127

Conde Alarcos: 34, 61, 395, 401, 563, 622, 624, 654, n. 8, 729-738

Conde Alberto: *ver* Conde Yano

Conde Alemán: 401

Conde Antores: 401, 403

Conde Arnaldos: 66, 68, 395, 447, 654, n. 8

Conde Claros: 33, 62, 66, 74, 237-242, 268, 400, 406, 448, 485, 489, 525, 532, 536, 543-544, 563, 603, 621, 624, 725

Conde Claros de Montalbán: *ver* Conde Claros

Conde Claros en hábito de fraile: *ver* Conde Claros

Conde Claros preso: *ver* Conde Claros

Conde Claros y la hija del emperador: *ver* Conde Claros

Conde Dirlos: 57, 58, 274, 282, n. 17, 292

Conde Elaido: *ver* Conde Alarcos

Conde Grifos Lombardo: *ver* Grifos Lombardo

Conde Laurel: 357, 402, 416, 471, 535, 538, 542

Conde Lozano: 563

Conde Niño: 33, 66, 359, 367, 382, 393, 396, 401, 406, 455, n. 5, 486, 489, 532, 536, 542, 599 y n. 117, 601, 603, 690, 725

Conde Olinos: 39, 357, 358, 360 y n. 11, 416, 654, 656, 662-663, 744

Conde Oliveros: 38

Conde Sol: *ver* Condesita

Conde Yano: 724

Conde don Pedro Vélez: 70

Conde preso: 592, 599, n. 117, 603

Condesa traidora: 345, 349, 350, 382, 393, 396, 455 y n. 5

Condesita: 32, n. 19, 33, 38 y n. 40, 135, 136, 137, 358, 360, 367, 368, 401, 403, 406, 438, 455, n. 5, 485, 489, 532, 536, 584, n. 70, 587, 591, 597, n. 109, 599, 603, 610, 614, 625, 654, n. 8, 690, 697, 743

Condessa: 719, 720, 721, n. 1, 722, 725

Confesión de la Virgen: 403

Confissâo: 722, 726

Conflicto de conciencia en la guerrilla cubana: 406, 532, 536,

Conquista de Alhama: 601

Consagración de Moisés: 444, 454, n. 5, 455

Consuelo y el tratante de mulas: 408

Corregidor y la molinera: 402, 406, 532, 536, 578, 589

Corrido de Rosita Alvarez: 497

Costurera requerida por su hermano: 408

Criadinha: 726

Criadinha do bem trajar: 723

Criado y la señorita: 498

Crimen de Campanario: 408

Crimen de Ceclavín: 498

Crimen de Don Benito: 408, 498

Cristo camino del calvario: 397

Cristo crucificado: 416

Cristo de Zalamea: 406

Cual bravo toro vencido: 311

Cuidando Diego Laínez: 107

Cura enfermo: 38, 357, 496, 532, 536, 542, 627, 628, 634

Cura penitente: 402, 406

Cura y la criada: *ver* Cura enfermo

Cura y la penitencia: 536

Choza del desesperado: 435

D. Branca: 725

Dama bordadora: 654

Dama y el mozo bizarro: 67

Dama y el pastor: 359, 401, 406, 465, n. 6, 466, 467, 490, 532, 536, 542, 551, 654, 658

Dama y el pastor + Alba Niña: 532, 536

De Antequera partió el moro: 304

Declaraciones amorosas: 402

Delgadina: 357, 358, 359, 366, 367, 382, 393, 396, 401, 406, 416, 436, 464, n. 1, 488, 489, 494, 497, 532, 536, 542, 603, 605, n. 140, 654, 656, 657, 680, 725

Delgadina + La mala hierba: 532

Delgadina + Tamar: 532, 536

Den Förtrollade jungfrau: 190

Desesperado camina: 313

Desgracia de un zapatero: 498

Despedida de Jesús: 382

Despique entre marido e mulher: 397

Despique entre o merceiro e a cliente: 397

Destierro del Cid: 36, 69, n. 10, 101, 102, 103, 106 y n. 10, 107, n. 14, 109, n. 16, 454, n. 5, 485, 491, 619, 624

Destierro del cid + Las quejas de Ximena: 455

Desventura de la reina doña Constanza: 496

Desventuras de Julia Rodrigo: 436

Deus te salve, Rosa: 397

Dido y Eneas: 207-234

Diego Corrientes: 604, n. 136

Diego León: 402, 445, 454, 455, n. 5

Difunta pleiteada: 33

Difunto penitente: 403

Dionisio el de Salamanca: 622, 624

Dives and Lazarus: 145-157

Doce palabras retorneadas: 406, 515, 516, 519

Doce pares de Francia: *ver* Fierabrás

Doce pares: *ver* Fierabrás

Dolores, muerta por el novio: 408

Don Beltrán: 39 y n. 43, 269, 335, 338, 382, 396

Don Bueso y su hermana: *ver* Cautiva

Don Bueso: *ver* Cautiva

Don Duarte: *ver* Princesa peregrina

Don Francisco: 438

Don Galván y la infanta: 61

Don García de Padilla, ese que Dios perdone: 66

Don Gato: 356, 357, 358, 363, 401, 406, 416, 471, 492, 517, 518, 525, 532, 536, 656

Don Juan Chacón, campeón de la Sultana: 622, 624

Don Manuel y el moro Muza: 34, 108, n. 15

Don Varâo: *ver* Doncella guerrera

Dona Ausênia: 336

Dona Grinália: 721, 722, 723, 725

Dona Silvana: 720

Doncella guerrera: 356, 357, 358, 360, 365, 367, 382, 393, 396, 401, 403, 406, 471, 472-473, 486, 525, 532, 536, 690, 720, 723, 724

Doncella pedigüeña: *ver* Pedigüeña

¿Dónde vas, Alfonso XII? + La aparición: 533, 536

¿Dónde vas, Alfonso XII? *ver* Alfonso XII

Doña Josefa Ramírez: 408

Doña Juana de la Rosa: 498

Doña Urraca: 61, 563

Dos arrieros y los bandidos: 402

Dos mozuelas: 532, 536

Dudas de San José: 406

Duque de Alba: 654, n. 8

Durandarte: 269, 276, 563

Durandarte envía su corazón a Belerma: 36, 621, 624

Durandarte + Los doce pares: 603

D. Olivia: 396

Edward: 90

Egun bereko alarguntsa: 430

Elección de novia: 401, 406

Emilia: 725

Emilinda: 408

En España está doña Alda: *ver* Sueño de doña Alda

En Santa Gadea de Burgos: 102

En el pueblo de Alburquerque: 498

En el pueblo de Morete: 498

En la estación de Alicante: 408

En la provincia de Jaén: 498

En la provincia de Asturias: 534, 537

Enamorada de un muerto: 485, 486

Encarnita y Carlos: 498

Enfermo curado por la Virgen del Carmen: 408

Enrique y Lola: 408, 497

Entrega de la ley: 455 y n. 5

Errodrigotxo Balzategiko: 430

Espinelo: 34, 35, n. 31, 36, 140, 290, n. 25

Esposa beata: 402

Esposa de don García: 34, 53, 54

Esposa infiel castigada: 402

Estando una pastora: 401, 406

Estudiante kondenatua: 430

Eu bem vi prender a Cristo: 397

Eu casei com uma donzelinha: 382, 393, 396

Falso cego: 396

Fe del ciego: *ver* Virgen y el ciego

Febre amarela: 397, 725

Fernán González: 252, 254

Fierabrás: 269, 563, 580, 602, n. 123, 618 y n. 3, 622, 624

Filha do barqueiro: 725

Flambeau d'amour: *ver* Hero y Leandro

Flérida: 396, 449, 445 y n. 5

Flor de Alexandría: *ver* Hermanas reina y cautiva

Flor del agua: 344, 346, 351, 382, 393, 397

Floresvento: 382, 390-391, 393, 396

Florinda: 397

Fonte frida: 69, 70, 611

Formiginha e a neve: 725

Fortuna de la Samaritana: 497

Fraile y el burro de la hortelana: 402

Frantziaco anderea: 429

Frantzie-kortekoa: *ver* Frantziaco anderea

Fratricida por amor: 455, n. 5

Fray Pedro: 454, 455, n. 5

Frei Joao: 63, 396, 724

Fuente fecundante: 448

Fusilamiento de Torrijos: 402

Gaiferos: 254, 262, 274, 335, 563

Gaiferos rescata a Melisendra: 34, 36, 396, 621, 623

Gaiferos y Montesinos: 63

Gaiferos + Los doce pares: 603

Galán pobre: 408

Galán que corteja a una mujer casada: 402, 532, 536

Galán y la calavera: 654, n. 8

Gallarda: 34, 35, n. 31, 61

Garcilaso y el Ave María: 102, 105, 106, n. 10

Gerineldo: 33, 38, 70, 74, 256, 359, 401, 403, 406, 416, 454, 455, n. 5, 464, n. 1, 466, 467, 489, 506, 525, 533, 536, 550, 584, n. 70, 587 y n. 84, 588, 589, 599 y n. 118, 602, n. 123, 603, 604, n. 136, 610, 614, 625, 627 y n. 10, 629, 635, 654, 690, 693-699

Gerineldo + La condesita: 406, 489, n. 17, 525, 533, 536, 542

Gerineldo + Las horas: 533, 537

Gloria en las alturas: 707

Gloria ganada: *ver* Destierro del Cid

Grifos Lombardo: 563, 623, 624

Gritando va un caballero: 436

Guarinos: 563, 618, n. 3, 621, 624

Guerra de Marruecos: 466

Helo, helo por do viene: 250, 273

Hermana Cautiva: *ver* Cautiva

Hermana avarienta: 33

Hermanas reina y cautiva: 401, 403, 448, 482, 525, 533, 537, 542, 544-546, 599, n. 115, 603, 627, n. 10, 635, 724

Hermano incestuoso: *ver* Tamar

Hero y Leandro: 67 y n. 8, 71-85, 433-440

Hija de un obrero de Sevilla: 408

Hija del penal: 408, 542

Hijas de Merino: 358, 533, 537, 654

Hijas de Silvestre: 542

Hijo abandonado y enfermo: 408

Hijo abogado se encuentra con su padre: 408

Hijo arrepentido de matar a la madre: 408

Hijo infame que mata a los padres: 408

Hijo infame que mata a su madre: 408

Hijo muerto por el padre y la madrastra: 408

Hijo parricida por salvar a sus hermanas: 498

Hijo póstumo: 400, 403

Hijo vengador: 455 y n. 5

Hilo de oro: 356, 357, 361, 362, 363, 365, 366 y n. 20, 654

Hino de Santa Tereza: 723, 726

Historia de Antonino e o Pavâo do Professor: 723

Historia de Princesa Rosa: 723, n. 5

Historia do Pavâo misterioso: 723, n. 5

Historia do soldado jogador: 723

Huerfanita: 499

Huésped afortunado: 357

Huestes de don Rodrigo: 245

Huida a Egipto: *ver* Milagro del trigo

Inés de Castro: 398

Infanta parida: 455, n. 5, 485, 486, 582, n. 63

Infanta preñada: *ver* Mala hierba

Infanta seducida + Conde Alarcos: 396

Infanta seducida: 396

Infante vengador: 108

Infanticida: 402, 406, 448, 455, n. 5, 470, 471, n. 14, 496, 533, 537

Infantina: 45, 53, 54, 61, 382, 393, 401, 406, 447, 448, 455, n. 5, 656, 744

Infantina y el caballero burlado: *ver* Infantina

Infantina + Cavaleiro enganado + Don Boso: 396

Intercessâo de María: 397

Iracema: 725

Isabel: 654

Isabel de Liar: 36, 39 y n. 41, 357, 358, 367, 454, n. 5

Isabel y Fernando: 497

Jardinera: 409

Jesucristo y el incrédulo: 403, 407, 471, 490, 533, 537

Jesús y la Magdalena: 403

Jimena pide justicia: *ver* Quejas de Ximena

Jogador parricida: 382, 393, 396

José do Vale: 720, 725

Juan Lorenzo: 67 y n. 8, 68, 446, 454, n. 5

Juan Portela: 498

Juana Bixenta Olabe: 431

Juanillo el casado: 402

Juicio de Paris: 455 y n. 5, 458

Juliana e Dom Jorge: *ver* Veneno de Moriana

Jura de Santa Gadea: 69, 210, 669

Kad morija mostar morijase: 88, n. 6

Lá se vai o sol embora 344

Labrador caritativo: 403

Landarico: 401, 403, 454, 455, n. 5

Lanzarote: 36 y n. 35, 188, 245, 269, 275, 486, 677, 684

Lanzarote y el ciervo de pie blanco: *ver* Lanzarote

Lapur famatua: *ver* Amairu eriotzena

Lauriberta + Veneno de Moriana + Testamento do apaixonado: 396

Lavrador ateu: 382, 393

Lavrador da arada: 345, 382, 393, 397

Lechera: 409

Leesome brand: 190, 191

Leonisio de Salamanca: 446

Lesibatxo: 429

Libertad de Fernán González: 291

Linda pastorinha: *ver* Bela pastora

Loba parda: 360, 401, 407, 467, 481, 501-511, 525, 533, 537, 546, 690

Lobo y el perro flaco: 409

Lucas Barroso: 654, n. 8

Lux aeterna: 402, 407, 466, 496, 533, 537, 542

Má sogra + Regresso do navegante: 396

Má sogra: 396

Macacaria: 726

Madalena: *ver* Magdalena

Madrastra infame: 409

Madrastra y la niña desgraciada: 409

Madre asesinada por la hija y el novio: 409

Madre soltera: 497

Madre, Francisco no viene: 402

Madre, a la puerta hay un niño: *ver* Niño perdido

Maestre de Calatrava: 602, n. 123

Magdalena: 346, 382, 393, 397, 416

Mala Hierba: 62, 356, 357, 358, 401, 407, 486, 533, 537, 654

Mala suegra: 38, 401, 407, 486, 489, 525, 533, 537, 542, 603, 654, n. 8

Malcasada: 357, 358, 367, 401, 466, 471, 487, 533, 537, 654

Malcasada y el pastor: 81, n. 19, 85, n. 11, 401, 435, 437

Maldición de la madre: 407

Maldita Teresa: 403

Maldito calderero: *ver* Calderero

Malos oficios: 446

Mal-me-quer: 723, 726

Mambrú: 356, 357, 358, 362, 402, 407, 415, 471, 525, 534, 537, 656

Mandamientos de amor: 402, 407, 534, 537

Manolo Manuel Rodríguez: 416

Mañana de San Juan: 304

Mañana más fresca de mayo: 499

Mañana me voy a Palma: 358

Marguerite: 188, 189-190, 193, 195

María Antonia: 604

María Josefa y Juanito: 409

Mariana Pineda: 38, 407, 466, 534, 537

Marido disfrazado: 455, n. 5

Marido infeliz: 722, 725

Marinero al agua: 61, 357, 382, 396, 402, 407, 416, 471, 485, 534, 537, 542, 627, n. 10, 643, 655

Marinero raptor: 357, 358, 525, 534, 537, 546-547

Markesarer, alaba: 431

Marko y Andreas: 87, 90

Marqués y Andreas: 87, 90

Marqués de Mantua: 563, 588, 590, 620

Marquillos: 34, 36 y n. 35, 46, n. 59

Marta al pie de la cruz: 403

Me casó mi madre: *ver* Malcasada

Medina, onde tu moras: 723, 726

Melchor y Laurencia: 443

Melisendra insomne: 454, n. 5, 455

Melisendra: 267

Memoria del bien pasado: 312

Merienda de las tres comadres: 401, 483, 525, 532, 536, 543

Merienda del moro Zaide: 34, 36, 45

Milagre de Santo Antonio: 723

Milagro de la cruz de piedra: 409

Milagro del trigo: 377-378, 407, 416, 496, 497, 533, 537

Mioritsa: 91

Miraba de Campoviejo / el rey de Aragón un día: 245

Misa de amor: *ver* Bella en misa

Mocedades de Gaiferos: 34

Mocedades de Montesinos: 34

Moça de Varanda: 721, 725

Molinero y el curas: ver Mujer del molinero y el cura

Monja a la fuerza: *ver* Monja contra su gusto

Monja contra su gusto: 357, 366, 367, 402, 487, 534, 537, 603, 607, n. 145, 654, 657

Monjita: *ver* Monja contra su gusto

Montesinos: 108, 276, 563

Monumento de Cristo: 491

Moraima: 305

Morena, minha morena: 723, 726

Moriana y Galván: 450

Moricos, los mis moricos: 305

Moro alcaide, moro alcaide: 248, 250, 594, 600, 602, 603, 606

Moro cautivo:: 34, 603

Moro que reta a Valencia: *ver* Cid y Búcar

Morte de Sidónio Pais: 382, 393, 398

Mostadí: 68

Mozo arriero y los siete ladrones: 402, 467, 534, 537

Mozos de Monleón: 402, 519, 534, 537

Muchacha convertida en ciervo: 187-195

Muerta pudorosa: 403

Muerte de Elena: *ver* Santa Elena

Muerte de Prim: 466, 534, 537, 654

Muerte de don Beltrán: 36

Muerte de don Juan: *ver* Muerte del príncipe don Juan

Muerte de la madre de Sekula: 88

Muerte del duque de Gandía: 103

Muerte del galán: 357, 358

Muerte del general Torrijos: 604

Muerte del maestre Santiago: 34, 45

Muerte del príncipe don Alfonso: 382, 393, 396

Muerte del príncipe don Juan: 34, 35, n. 31, 103 y n. 8, 382, 393, 396, 445, 446, 654, 656, 743

Muerte ocultada: 34, 53, 54, 92 y n. 13, 359, 401, 486, 534, 537, 542, 654, n. 8

Mujer abandonada por un caballero: 409

Mujer de Arnaldos: 34, 36

Mujer del molinero y el cura: 401, 407, 490, 534, 542, 556, 641

Mulher malvada: 386, 393

Nacimiento de Bernardo del Carpio: 103

Nacimiento de Cristo: 415

Nacimiento de Moisés: 454, n. 5

Nacimiento de Montesinos: 454, n. 5, 455

Nacimiento del maestre de Santiago: 36

Naipes: 534, 537

Namorei uma menina: 398

Naranjal de amor: 401

Nau Catarineta: 39, 396, 719, 720, 723, 725

Neska ontziratua: 429

Niña de los ojos negros: 366 y n. 20

Niña del carabí: 358, 402, 654, 656

Niña que lava en el Jordán: *ver* Baño en el Jordán

Niño Dios perdido: *ver* Niño perdido

Niño Jesús monaguillo: 403

Niño Jesús se recuesta en la cruz: 496

Niño actor de cine: 409

Niño encontrado por el obrero: 409

Niño perdido: 359, 403, 407, 497, 517, 519, 525, 533, 537, 542, 644

Niño se ha perdido + Camina la virgen pura: 707

Niños perdidos: 409

No es razón, dulce enemiga: 311

No me entierren en sagrado: 357, 358, 485, 494

Noble porquera: 34

Noche de amores: 67

Nos lugares de Madrid: 398

Nossa Senhora lavava: 725

Nova para casar: 398

Novia burlada: 409

Novia de Pedro Carreño: 498

Novia del conde Alba: 401

Novio que mata a su novia: 409

Obra de ricarte: 723

Ojos vuelve a Granada: 313

Oliveros desafía a Montesinos: 603

Oración a San Antonio: 499

Orbelak airez aire: 430

Oreina bilakatu neska: *ver* Muchacha convertida en ciervo

Padre enamorado de su hija: 497

Padre filicida por una mujer: 498

Padre infame: 409

Padre infame y las hijas defensoras de su honra: 409

Padre namorador: 724, 726

Padre que abandona a la madre: 409

Pai jogador: 398

Pajarito y la flor: 402

Pájaro verde: 495-496

Partida del esposo: 447, 455, n. 5

Partíos ende los moros: 497, 498

Paseábase el rey moro: 264

Pasión: 397, 403

Pasión y muerte de Cristo: 407

Passarinho: 723, 726

Passo de Roncesval: 333

Pastora y la Virgen: 403, 407, 471

Pastorcilla: 416

Pecador y la Virgen: 403

Pedigüeña: 357, 402, 407, 496

Pedro Carreño: 409

Pedro Marcial: 498

Penitencia de don Rodrigo: 34, 69, 291, 672

Pérdida del rey don Sebastián: 449

Peregrina: 604

Peregrinos: *ver* Primos romeros

Peru gurea: 430

Pobre Joaquina: 409

Pobreza de la Virgen recién parida: 344

Polo: 455, n. 4

Polonia: 358, 402, 409, 525, 534, 537

Polonia y el novio: *ver* Polonia

Polonia + No me entierren en sagrado: 534, 537

Por Guadalquivir arriba: 102

Por cumplir una sagrada promesa: 542

Por el val de las estacas: 61, 272, 669-672

Por la calle de su dama: 69, n. 11, 600, 603

Por las almenas de Toro: *ver* Almenas de Toro

¿Por qué no cantáis la bella?: 402, 414, 415, 455, n. 5, 654

¿Por qué no cantas?: *ver* ¿Por qué no cantáis la bella?

Por una nueva ocasión: 312

Pregunté si había cena: 402

Presagio de la pasión: 375-376, 393, 397

Presagios del labrador: 111-127

Preso: 409

Pretendiente maldecido: 357

Primera visita que el amor tiene: 409

Primeros romeros: 357, 402, 497, 534, 537, 542, 627, n. 10, 632, 654, n. 8

Prim: *ver* Muerte de Prim

Princesa Celinda: 588, 589, 600

Princesa peregrina: 382, 725

Princesa peregrina + Conde Niño: 396

Princesa raptada: 398

Prisión de Francisco I de Francia: 159-185

Prisionero: 45, 69 y n. 11, 257, 351, 407, 455, n. 5, 473-474, 485, 489, 534, 537, 542, 587, 602 y n. 130, 609-616, 618, 619, 627 y n. 10, 654

Prisionero + El pastor desgraciado: 401, 407

Prisionero + Gerineldo: 615, 628, 633

Prisionero + Gerineldo + La condesita: 534, 537

Prisionero + Soldadito: 396

Pulga y piojo: 357, 358, 359, 401, 407, 416, 506, 525, 534, 537

Pulgar: 603

Qué hermoso pelo lleva: *ver* Niña del Carabí

Quejas de Alfonso V ante Nápoles: 604

Quejas de Ximena: 102, 109 y n. 16, 454, n. 5, 618, n. 3, 619, 624

Quejas de Ximena + El destierro del Cid: 101, 619

Quejas de doña Urraca: 34, 36, 106 y n. 11, 382, 396, 620, 623, 624

Quéxome de vos, el rey: 295-302

Quintado: 357, 401, 407, 486, 517, 525, 534, 537, 579, 603, n. 127, 628, n. 11, 632, 643, 654, n. 8, 662

Quintado + La aparición: 33, 401, 534, 538

Rabicho de Geralda: 720, 725

Raquel lastimosa: 454, 455, n. 5

Rastro divino: 491

Reduán, bien se te acuerda: 304

Regresso do navegante: 396

Reina y cautiva: *ver* Hermanas reina y cautiva

Reis do Oriente: *ver* Tres reyes magos

Renegado y la Virgen: 36 y n. 35

Requiebros: 455, n. 5

Resurrección de los hijos de la esposa calumniada: 403

Retrato: 402, 499, 534, 538

Retrato de la dama: *ver* Retrato

Rey Chico: 563

Rey moro que reta a Valencia: 69, n. 11

Rico Franco: 53, 54, 357, 358, 365, 396, 401, 407, 445, 547

Rico avariento: 145-157, 525, 534, 538

Río verde, río verde: 264

Rita y San Antonio: 409

Robo de Elena: *ver* Santa Elena

Robo del sacramento: 403

Rodriguillo venga a su padre + Destierro del Cid: 619

Rodriguillo venga a su padre + Quejas de Jimena + Destierro del Cid: 619, 623

Rodriguillo venga a su padre: *ver* Cid y el conde Lozano

Roldán: 587 y n. 84, 610

Roldán al pie de una torre + El prisionero: 587

Roldán y Urgel: 587, 619

Roldán y el trovador: 587, 610

Román: 409

Romance a la musa Calíope: 316, n. 9

Romance a la musa Erato: 318, n. 17

Romance a la musa Euterpe: 317, n. 15

Romance a la musa Melpomene: 317, n. 14

Romance a la musa Terpsícore: 316, n. 8, 317, n. 13, 318, n. 17

Romance a la musa Urania: 317, n. 16

Romance cómo los poetas conquistaron el Parnasso y lo ganaron, y Apolo y las musas huyeron del : 317, n. 11

Romance cómo los poetas siguieron a la poesía, y lo que le pasó con ellos: 317, n. 10

Romance de la sentencia i muerte que dieron los de Çamora a Vellido Dolfos por la muerte del rey don Sancho: 317, n. 10

Romance de lo que sucedió queriendo casar a Pelaya: 320, 321 y n. 42

Romance de lo que sucedió a un mayordomo de Bollullos con un alcalde del mismo pueblo: 319 y n. 27

Romance de lo que sucedió con un alcalde que eligieron en un lugar: 320 y n. 36, 324-327

Romance de lo que sucedió con un alcalde que eligieron en un lugar: 320 y n. 36, 324-327

Romance no baile: 723, 726

Roncesvalles: *ver* Guarinos

Rondador desesperado: 402

Rosita encarnada: 409, 497

Rueda de la fortuna: 112, 118, 119

Rueda de la fortuna + Los presagios del labrador: 33, 115

Saco de Roma: 34

Sacramentos de amor: 407, 535, 538

Sacrificio de Isaac: 36, 454, n. 5, 455

Sala do meu recreio: 398

Sale la estrella de Venus: 311

Samaritana: 403, 471

San Antonio y los pajaritos: 407, 414, 416, 497, 535, 538, 603, n. 130

San José pidió posada: 708

Sancho y Urraca: 447

Santa Catalina: 357, 367, 402, 407, 416, 471, 519, 525, 535, 538, 657

Santa Catalina + Marinero al agua: 357, 358, 492

Santa Iría: *ver* Santa Elena

Santa Rita: 535, 538

Santa Teresa: 358, 397, 525, 535, 538

Santa Elena: 357, 358, 396, 402, 407, 416, 455, n. 5, 492, 535, 538, 654, 655, 725

Santa Irene: 455, n. 5

Santo Antonio: 397, 721, 725, 726

Sâo José e a Virgen a caminho das montanhas: 397

Sarracino y Galiana: 604, 606

Sembrador: *ver* Milagro del trigo

Señas de Cristo: 496

Señas del esposo: 33, 357, 358, 382, 396, 401, 403, 407, 414, 415, 416, 423,-424, 466, 486, 506, 535, 538, 542, 589, 603, 654, 655, 657, 660-661

Señorita y el jornalero: 409

Serrana de la Vera: 34, 401, 407, 410-411, 469, 483, 514 y n. 1, 517, 518, 525, 535, 538, 548

Siendo las escarchas tantas: 403

Siendo yo enfermera: 409

Siete infantes de Lara: 265

Silvana: 34, 106, 359, 386, 396, 416, 488, 497, 535, 538, 654, 656

Silvana + Quejas de doña Urraca: 386, 393, 396

Silvana + Quejas de doña Urraca + Afuera, afuera, Rodrigo: 388-390, 393, 396

Soldadito + La aparición: 391-392, 393

Soldadito: *ver* Señas del esposo

Soldado desenvuelto: 402, 492, 493

Soldado jogador: 723, 726

Soldados forzadores: 34, 455, n. 5

Soy nacido en Ubeda: 542

Sueño de doña Alda: 57, 416, 443, 454, n. 5, 455

Sufrir callando: 455, n. 5

Sulina: *ver* Brancalinda

Tamar: 33, 357, 367, 401, 407, 416, 450, 465, n. 6, 474-475, 488, 517, 519, 525, 535, 538, 542, 603, 606, n. 143, 627 y n. 10, 628 y n. 13, 629, 631-632, 641, 690

Tamar y Amnón: *ver* Tamar

Tamar + Delgadina: 535, 538

Tamar + Gerineldo: 535, 538

Tamar + La infanticida: 535, 538

Tapuia do Cacaual: 722, 723, 725

Tarquino y Lucrecia: 438

Tentaçâo do marinheiro: *ver* Marinero al agua

Teresa y Francisco: 654, n. 8

Teresa y Juanillo: 409

Terezinha de Jesus: 721

Testamento de Cristo: 402

Testamento de Felipe II: 34

Testamento de Felipe III: 34

Testamentuarena: 429

Tonada de los huevos: 535, 538

Tonto de la alameda: 492, 494

Tornadizo y la Virgen: 685

Traidor Marquillos: 335, 471, n. 15

Tres Marías: 403

Tres cautivas: 357, 358, 360, 367, 400, 403, 407, 455, n. 5, 492, 535, 538, 542, 579, 597, n. 110, 603, n. 127, 654

Tres comadres: *ver* Merienda de las tres comadres

Tres hermanicas eran: 81, n. 19, 433-440

Tres pastoras: 402

Tres reyes magos: 376-377, 382, 393, 397

Two brothers: 90

Ultima cena y la Verónica: 403

Un día de Carnaval: 497

Un día de San Antón: 303

Un hijo tiene el buen conde, un hijo tiene y no más: 482

Un padre intenta casar a su hija a la fuerza: 498

Una fatal ocasión: 34

Una linda y guapa joven: 498

Ura ixuririk: 187

Urtsua: 427

Valdovinos sorprendido en la caza: 36

Valdovinos y el marqués de Mantua: 261

Velho mais a Velha: 721, 725

Vendedor de nabos: 357, 358, 407, 409, 532, 536

Vendedor de nabos + Testamento del enamorado: 401

Veneno de Moriana: 34, 336, 337, 344, 347, 348, 396, 720, 721, 722, 723, 725

Veneno de Moriana + Testamento do apaixonado: 397

Verónica: 379

Vida de Teresa: *ver* Santa Teresa

Vila rica: 382, 393, 398

Virgem procura Cristo: 397

Virgen del Carmen: 414, 416

Virgen del Pilar de Zaragoza: 403

Virgen se está peinando: 706

Virgen va caminando: 542

Virgen vestida de colorado: 490

Virgen y San José: 374-375

Virgen y el ciego: 359, 402, 408, 414, 415, 490, 525, 535, 538, 542, 579, 597, n. 110, 599, 603, n. 127, 604 y n. 134, 627, n. 10, 635-636, 644-645, 654

Virgen y el ciego + La huida a Egipto: 535, 538

Virgen y el niño: 403

Virgen y el labrador: 542

Virgilios: 36

Viudita del conde Laurel: *ver* Conde Laurel

Viudita honrada: 403

Vivardueña: 456, n. 9

Vos labraré un pendón: 455, n. 5

Vuelta del marido: *ver* Señas del esposo

Xacara de moreninha: *ver* Frei Joao

Ya se salía el rey moro: 304

Zagala requebrada: 409

Zaide: 589, 597, n. 110, 598, n. 113, 603

Zamora la bien cercada: *ver* Cerco de Zamora

Índice de primeros versos

«A Condessa tava chorando / na porta da camarinha»: 736-737

«A caza iban, a caza, / los cazadores del rey»: 53

«A cazar iba don Pedro, / a cazar como solía»: 53

«A cazar sale don Polo, / a cazar como solía»: 53

«A la Galiana»: 606

«A la quinta quinta / de una señora de bien»: 360

«Afuera, afuera, Rodrigo / el sobervio castellano»: 252, 259

«Agora baixou o sol / lá p'ra trás daquela serra»: 346

«Aires de mi tierra, / (vení y llevadme)»: 580

«Al salir de los torneos, / al entrar en la morería»: 634

«Alora la bien cercada / tú que estás empar del río»: 248

«Alora la bien cercada / tu que estás en par del río»: 248

«Alostorria bai, Alostorria / Alostorreko zulubi luzia»: 430

«Alta vai a lua, alta, / mais que o sol ao meio dia» 345

«Allá en Barranca la Joya, / orillita de Plasencia» 548

«Allá en Barranca la Olla, / orillita de Pacencia»: 469

«Allá por abril y mayo / cuando las fuertes calores»: 633

«Allá por el mes de mayo / cuando las recias calores»: 490

«Allá por tierras lejanas / había una viudita»: 544-546

«Andava Dona Silvana / pelos corredores acima»: 388

«Apeia-te ó cavaleiro, / horas sâo e merendar»: 345

«Apeia-te, ó cavaleiro, / dar-te-ei de merendar»: 347

«Apeia-te, ó cavaleiro, / que horas sâo de merendar»: 348

«Aquí morirás traidor, / enemigo de doña Sancha»: 259

«Arrímate a mi pañuelo»: 606

«As it fell out upon a day»: 151

«Assentado está Gayferos / . . .»: 274

«Beneraldo, Beneraldo, / mi camarero pulido»: 698-699

«Bernardo estaba en el Carpio / y el rey Alfonso el León»: 595

«Buen dia, boa tarde, / moça da varanda»: 721

«Buen conde Fernán Gonçalez / el rey embia por vos»: 252

«Buen conde Fernán Gonçalez / el rey os manda llamare»: 252

«Buena la hiciste, morito, / entrando en barraganía»: 633

«Buenas noches, patroncita. / -Buenas noches, militar»: 493

«-Buenas tardes, soldadito, / ¿de qué tierra viene usted?: 423-424

«Caballero, si a Francia ides / por Gaiferos preguntad»: 262

«Camina la Virgen María / antes que cantara el gallo»: 491

«Castellanos y leoneses / tienen grandes dissenssiones»: 253

«Castellanos y leoneses / tienen grandes divisiones»: 253, 267

«Cavalga doña Ginebra / . . .»: 275

«Celles qui vont au bois, / c'est la mére et la fille»: 189

«Con cartas sus mensajeros / el rey al Carpio envió»: 23, n. 62

«Con el buen Conde Lozano / Diego Laínez estaba»: 572, 573-574, n. 41

«Con los mejores de Asturias / sale de León Bernardo!»: 350

«Coraçao, coraçao, lindo, / qu'assi m'andas aborrido!: 350

«Cuando el Eterno / quiso ser Niño»: 496

«-Cuando me casó mi madre / no me supo bien casar»: 493

«De Antequera partió el moro / tres horas antes del día»: 249

«De Burlos partió ese rey, / de burlón a Salamanca»: 445

«De María / (su esposo)»: 708

«De los osos seas comido / como Favila el nombrado»: 258

«Delgadina se paseaba / de la sala a la cocina»: 657

«Delgadina se paseaba / en su sala muy cuadrada»: 657

«Derramando el agua / a la manera de las brujas»: 192

«Dichosa la madre / que tenía que dar»: 593

«Dichosa la mare»: 581, 596

«Dios mío, librarme»: 566

«Dispara sobre los ciervos y dispara sobre los / (corzos)»: 191

«¿Dónde estás, señora mía, / que no te duele mi mal?»: 261

«¿Dónde habéis estado, el Cidi, / que en cortes no habéis estado?: 104

«¿Dónde habéis estado, el Cid, / que en la corte no habéis estado?»: 101

«El cuerpo preso en Sansueña / y en París cautiva el alma»: 268

«El día que mataron / (a Torrijos el valiente)»: 579

«El emperador de Rutia / tiene una hija bastarda»: 551

«El maldito calderero / tiene un ojo de cristal»: 641-642

«El niño se ha perdido»: 707

«El rey moro tenía un hijo / que Tarquino se llamaba»: 474-475

«En Belén parió María, / la escogida del Señor»: 375-376

«En Garganta de la Olla, / legua y media de Plasencia»: 410-411

«En Madrid hay un palacio / que le llama(n) y no lo es» 547

«En Sevilla, un sevillano / siete hijas le dio Dios» 472-473

«En Sevilla, un sevillano / siete hijas mandó Dios»: 472

«En el Consejo de Aroçhe / fue por alcalde elegido»: 324-327

«En el Puerto murió el Cándido»: 578, n. 54

«En el canto de Algurgur / una morita lloraba»: 419-420

«En el mes de mayo / cuando las recias calores»: 616

«En el río de Jaén / había tres niñas lavando»: 494-495

«En esta prisión metido / siento un ruido de coches»: 614, n. 13

«En la gran ciudad de Cádiz / habita una hermosa dama»: 495-496

«En la orillita del Ebro / estaba Carmela»: 546

«En la provincia de Media / en otro tiempo un rey había»: 276

«En la real de Zamora / grandes alaridos dan»: 247

«En las galeras irá» 575

«En los palacios del rey / hay una hierba malvada»: 356

«Era en el mes de mayo / cuando las recias calores»: 615

«Era una joven doncella, / hija de buena familia»: 412

«Estaba la capitana / a la puerta del cuartel»: 423

«Estaba un hombre en el campo / recogiendo sus haciendas»: 114

«Estábase el conde Dirlos / sobrino de don Beltrán»: 275

«Estábase la señora, / todas sus joyas son puestas»: 118

«Estando San Pedro / sentaíto al sol»: 467

«Estando con mi ganado / en la honda una cañada: 510

«Estando un marinerito / y en su divina fragata»: 644

«Estando un pasto(r) en el campo / haciendo su bien colada»: 509

«Estando un pasto(r) en el monte / . . .»: 508-509

«Estando un pasto(r) en la sierra / guardando su mercolada»: 508

«Estando un pasto(r) en la sierra / haciendo su vil colada»: 508

«Estando un pobre pastor / arreando sus ovejas»: 509-510, 546

«Estando una señorita / a la puerta del cuartel»: 424

«Estándome paseando / la otra tarde en la alameda»: 494

«Estávasse el conde Dirlos / . . .»: 274

«Este es el Mambrú, señores, / que se canta del revés»: 590

«Esto era un pobre manchego / casado con una dama»: 470

«Fuera a caza, fuera a caza, / el infante don García»: 53

«Gerineldo, Gerineldo, / eres mi amante pulido»: 635

«Guarte, guarte, rey don Sancho / no digas que no te aviso»: 260, 267

«Hacia Roma caminan / los pelegrinos»: 632

«Helas, La Palice est mort, / il est mort devant Pavie»: 161

«Héle, hele por do viene / el moro por la calçada»: 250, 253

«Helo helo por do viene / el Moro por la calçada»: 250, 273

«Indo eu a passear / pela tarde às duas horas»: 345, 352

«Iva Constança al monte por palmitos»: 318

«Já lá baixo vai o sol / lá p'ra trás daquela serra»: 345

«Jesucristo fue a cazar / con Rosalía» 490

«Jesús-Christ s'habille en pauvre»: 149

«Juanillo, vente a mi tierra»: 468, 547

«La Galiana está en la corte / tejiendo la rica manga»: 606

«La Virgen va caminando, / va camino de Belén»: 635-636

«La Virgen va para Egipto / huyendo del rey Herodes»: 377-378

«La Virgen y San José / iban a la romería»: 374-375

«La fiesta regozijada / señores quiero contaros»: 255

«La madrina, la rosa»: 580-581

«La mañana de San Juan / al punto que alboreava»: 247

«La mañana de San Juan / cuando el cielo alboreaba»: 597

«La mañana de sant Juan / al tiempo que alboreava»: 247, 263

«La rueda de la fortuna / nunca se pudo estar quieta»: 115

«Las campanas de la gloria»: 605

«Lázaro gran caballero / amigo y primo de Dios»: 151

«Le roi est partil le dimanche / et le lundi a été pris»: 174

«Le roi est parti le dimanche / et le lundi a été pris»: 175

«Levantou-se o pobrezinho / em caso de necessidade»: 146

«Lo re Louis no va a la cassa, / no va a la cassa anturn d'Paris»: 178

«Lo rei de França passà a Espanya / un sant dilluns de matí»: 182

«Los caminos se hicieron: 644-645

«Los gitanitos del Puerto»: 576

«Mala la hubisteis, franceses / en esa de Roncesvalles»: 262

«Mala la vistes Franceses / la caça de Roncesvalles»: 262

«Manhaninhas de S. Joâo, / pela manhâ da alvorada»: 345, 351

«Marcelino madrugaba / la mañana de San Juan»: 66

«Marianinhnas do Sâo Joâo, / pela manhâ do alvor»: 612

«Media noche era por filo / los gallos querían cantar»: 252, 256

«Media noche era por filo, / los gallos quieren cantar»: 252, 268

«Mensajero sois, amigo, / no merecéis culpa, non»: 258

«Mensajero sois, amigo; / no merecéis culpa, no»: 259

«Mes de mayo, mes de mayo, / cuando las recias calores»: 613, 614

«Mi padre sembró un peral / y echó peras de victoria»: 379

«Minha mâe aí vem Jorge / no seu cavalo montado»: 347

«Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo se ardía»: 258

«Miraba la mar de España / cómo menguaba y crecía»: 604, n. 133

«Mis arreos son las armas / mi descanso es pelear»: 262

«Morir se quiere Alexandre / de dolor del coraçon»: 245

«Morir vos queredes padre / San Miguel vos aya el alma»:

«Moriros queréis, mi padre / San Miguel os aya el alma»: 253

«Moro Alcayde Moro Alcayde / el de la barba vellida»: 248

«Moro Tarfe, Moro Tarfe, / el de las negritas barbas»: 596

«Moro alcaide, Morito alcaide, / el de las negritas barbas»: 596

«Moro alcaide, moro alcaide, / el de la vellida barba»: 248

«Mosé salió de Misraim / huyendo del rey Parhó»: 444

«Nunca fuera caballero / de damas tan bien servido»: 260, 261

«O vento, ó cruel vento, / ó ladrâo maioral»: 390

«Para los hombres se han hecho»: 566

«Pare cura, mi marío / me quiere pisar el pie»: 641

«Pastor que estás en el campo / durmiendo entre la retama»: 551

«Pela manhâ do Saô Joâo, / pela manhâ do alvor»: 351

«Por aquel postigo viejo / que nunca fuera cerrado»: 271

«Por dónde comenzaremos / para alabar al Señor»: 376-377

«Por el Val de las Estacas / va Rodrigo al mediodía»: 672

«Por el Val de las Estacas / va Rodrigo cierto día»: 672

«Por el val de las Estacas / el buen Cid pasado había»: 674

«Por el val de las Estacas / pasó el Cid a mediodía»: 673

«Por el val de las estacas / el buen Cid passado había»: 272

«Por el val de las estacas / passa el Cid a medio día»: 676

«Por la puerta de una aldea / se paseaba una aldeana»: 417, 418-419

«Por las almenas de toro / se pasea una doncella»: 445

«Por las anjibas del mundo / habitaba una doncella»: 445

«Por las vegas de Granada / baja el Cidi a mediodía»: 679-680

«Por las vegas de Granada / iba el Cid al mediodía»: 678-679, 685

«Por los bosques de Cartago / salían a montería»: 220, 221

«Por los bosques de Cartago / sallían a montería»: 221

«Por los bosques de Cartago / se salen a montería»: 220

«Preso en la cárcel estoy, / siento la rueda de un coche»: 473-474

«Preso, lo llevaban preso»: 605

«Quand le Roi départit de France / á la mal heure il departit»: 179

«Quand le Roy partit de France / a la malheur il en partit»: 161

«Quand le roi sortit de France / les Espagnols, ils lont pris»: 182

«Quand lou Rey parti de France / conqueri d'avütes pays»: 177

«Que fazes aqui, soldado, / que fazes aqui na guerra»: 392

«Quem pôs aqui estas mesas / de bom pâo credito dado»: 295

«Quien te lo quitare, hija / a mi maldición le caiga»: 260

«Ramo verde, ramo verde, / ramo verde, verde pino»: 350

«Recordatus sum en mi / deste divino responso»: 260

«Retraida está la infanta, / bien así como solía»: 263

«Retrayda está la infanta, / bien assí como solía»: 253, 263

«Rey Don Sancho, Rey Don Sancho / no dirás que no te aviso»: 260

«Río verde río verde / más negro vas que la tinta»: 264

«Salgan los santitos»: 579

«Salió a misa de parida / a San Isidro en León»: 273

«Salió roldán a cazar / una mañanita oscura»: 610-611

«San Lázaro se hizo pobre / para un buen señor servir»: 150

«Se ajuntaron en un cuarto / las comadres todas tres»: 543

«Se paseaba Lisarda / por sus lindos corredores»: 543-544

«Se paseaba León / por la marina serena»: 421

«Si no la tienes pa tu padre, / ¿para quién tienes el agua?»: 634

«Si yo estuviera en España»: 605

«Soldadito, soldadito / ¿de dónde ha venido vd.?»: 416

«Tomad exemplo, casadas, / en oyendo esta tragedia»: 112

«Tras, tras, que a la puerta llaman / tras, tras, yo no puedo abrir»: 475

«Un carderero me ronda / las tapias de mi corral»: 579

«Un río estaba en las cortes, / un río a las maravillas»: 458

«Ura ixuririk sorginen bidean»: 192

«Vamos a cantar, señores, / estos cuplés de la niña»: 422-423

«Vanse el conde y la condesa / juntos van por un camino»: 349

«Verde, verde, verde, / verde de la primavera»: 632

«Y a la salida del pueblo / mataron al conde Oliva»: 635

«Y un día quinze d'enero / y en Madrid se presentó»: 446

«Ya cabalga Calainos / a la sombra de una oliva»: 262, 268

«Ya me comen, ya me comen / por do más pecado había»: 258

«Ya se salía el rey moro / de Granada para Almería»: 685-686

«Ya se van los quintos, mare, / ya se van para la guerra»: 643

«Ye'll take yor arrow and your bow»: 191

«Yo me partiéra de Francia, / de Francia para París»: 448

«Yo me quería casar / con un mocito barbero»: 487

«Yo no soy de esta tierra»: 580

«Yo soy el Nilo, gitano»: 565

«Yo te conjuro / (por doña María de Padilla)»: 575, n. 46

«Yo te he visto otra vez antes de ahora»: 565

«Yo tengo un curita / malito en la cama»: 634

ÍNDICE

Presentación 3

Conferencia inaugural:
Presencia de la voz en la poesía oral
por ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO 11

I. POÉTICA Y MÉTODOS DE ANÁLISIS DEL ROMANCERO TRADICIONAL Y DE LA BALADA EUROPEA 25

Ponencia:
El campo del Romancero. Presente y futuro
por DIEGO CATALÁN 29

Comunicaciones:
El motivo como unidad narrativa mínima en el Romancero
por AURELIO GONZÁLEZ 51

Hacia un análisis de los personajes romancísticos
por RUTH HOUSE WEBBER 57

Formulismo situacional y contaminación en el romancero tradicional
por PHILIP O. GERICKE 65

Motivos y figuras en «Hero y Leandro»
por MICHELLE DEBAX y BARBARA FERNÁNDEZ 71

Elementos líricos en la balada tradicional
por KRINKA VIDAKOVIC-PETROV 87

Ideología y visión del mundo en el romancero tradicional
por ANTONIO LORENZO VÉLEZ 93

De reyes y vasallos: el Cid en el romancero oral moderno
por BEATRIZ MARISCAL DE RHETT 101

Mecanismo de tradicionalización de un tema romancístico:
«Los presagios del labrador»
por RAQUEL CALVO CANTERO,
CONCEPCIÓN ENRÍQUEZ DE SALAMANCA,
PALOMA ESTEBAN Y JOSE LUIS FORNERIO 111

Procesamiento de datos romancísticos:
nuevas aplicaciones de *sofware*, para minoprocesadoras
por SUZANNE PETERSEN 129

El proceso de un romance
por MARIANO DE LA CAMPA Y JUAN BAUTISTA CRESPO ARCE 137

O romance popular sagrado «O rico avarento»:
tradiçao peninsular e comparaçao com a balada «Dives and Lazarus»
por MARIA ALIETE FARINHO DAS DORES GALHOZ 145

La prisión de Francisco I de Francia (CGR 0250):
representaciones de la monarquía en una balada tradicional del sur de Europa
por ANA VIAN-HERRERO 159

La balada vasca de la muchacha ciervo
por JON JUARISTI 187

La balada como sustituto del romance en la poesía decimonónica
por JORGE URRUTIA 197

II. EL ROMANCERO EN LOS SIGLOS XV Y XVI

Ponencia
El «Romance de Dido y Eneas» en el siglo XVI
por GIUSEPPE DI STEFANO 207

Comunicaciones
El «Conde Claros de Motalbán» en el siglo XVI. Evidencia de la vitalidad de tres tradiciones: la juglaresca, la tradicional y la escrita
por JUDITH SEEGER 237

Pervivencia del romancero viejo en otros géneros
por MARÍA BEGOÑA BARRIO ALONSO 243

Algunos aspectos formales del vocativo en el romancero viejo
por JOSÉ MARÍA GARCÍA MARTÍN 279

Estrategias dramáticas al servicio de un punto de vista político: el romance «Quéxome de vos, el rey»
por PEDRO FERRÉ 295

El sentimiento amoroso en el romancero morisco de «Las Fuentes del Romancero General»
por AMELIA GARCÍA-VALDECASAS 303

Juan de la Cueva y sus romances rústicos
por JOSÉ CEBRIÁN 283

III. PANORAMA DE LA EXPLOTACIÓN DE LA TRADICIÓN ORAL MODERNA EN CASTELLANO, CATALÁN, GALLEGO, PORTUGUÉS Y JUDEOESPAÑOL (1980-1986)

Ponencia
O romanceiro tradicional nas áreas periféricas
por BRAULIO DO NASCIMENTO 333

Comunicaciones
O livro de horas da segada
por VANDA ANASTACIO 343

Romancero infantil
por ANA PELEGRÍN 355

El romancero sacro y la literatura apócrifa
por WILLIAM H. GONZÁLEZ 371

Imagens e sons do romanceiro portugués
por JOSÉ JOAQUÍN DIAS MARQUES 381

La recogida de romances en la zona de Castuera (Badajoz)
por MANUEL LOZANO MANZANO 399

El romancero de Aragón
por MICHÉLE S. DE CRUZ SAENZ 413

Balada de tradición oral en Bizkaina. Situación de recogida
por ADOLFO AREJITA 425

Mito y ritual en la conservación de romances
(El «Tres hermanicas eran. . .» de la tradición sefardí)
por JOSÉ LUIS ALONSO HERNÁNDEZ 433

Los nombres propios en el romancero sefardí de Marruecos
por PALOMA DÍAZ-MÁS 441

El romancero sefardí en Québec: nuevas exploraciones
por ORO ANAHORY-LIBROWICZ 453

IV. ROMANCERO ANDALUZ

Ponencia
El romancero andaluz: a la busqueda de sus rasgos diferenciales
por PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Y VIRTUDES ATERO BURGOS 463

Comunicaciones
Una colección inédita de romances andaluces
por FRANCISCO MENDOZA DÍAZ MAROTO 481

Un romance de pastores en tierras marineras
por CARMEN GARCÍA SURRALLÉS 501

Presente y pasado de las manifestaciones espontáneas
del romancero en el Campo de Gibraltar
por FRANCISCO VEGARA JIMÉNEZ Y CARMEN TIZÓN BERNABÉ 513

Hacia una exploración sistemática del Romancero
de Andalucía Occidental
por ESPERANZA GALINDO OCAÑA, CARMEN DE LA VEGA
Y KARL HEISEL 521

Algunos rasgos del arquetipo de la mujer seductora
en el romancero tradicional andaluz
por ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO 549

Líneas convergentes en la cuentística y en el romancero andaluz:
los temas anticlericales
por J. A. DEL RÍO 553

V. EL ROMANCERO DE LOS GITANOS

Ponencia
El romancero de los gitanos, germen del cante flamenco
por LUIS SUÁREZ ÁVILA 563

La canción de «El Prisionero» en la tradición gitano-andaluza
por SANDRA ROBERTSON 609

Juan José Niño, el más grande romancista gitano-andaluz
por TERESA CATARELLA 617

Cómo vive el Romancero entre los gitanos de la provincia de Sevilla:
las familias Peña y Fernández
por ENRIQUE J. RODRÍGUEZ BALTANÁS
Y ANTONIO PÉREZ CASTELLANO 625

Unas calas en los romances de los gitanos de Jerez
por SOLEDAD BONET Y MARÍA JESÚS RUIZ 637

VI. EL ROMANCERO DE ULTRAMAR

Ponencia
El romancero tradicional en América. Difusión y características
por MERCEDES DÍAZ ROIG 651

Comunicaciones
Estilo épico en el romancero oral moderno:
«El Cid pide parias al rey moro» en la tradición canaria
por MAXIMIANO TRAPERO 669

La tradición canaria del romance de *Gerineldo*
por BENIGNO LEÓN FELIPE 693

Estrategias orales y transmisión musical del romance
en las tierras bajas de Colombia
por SUSANA FRIEDMAN 701

El romancero paraibano: análisis de una exploración,
por IDELETTE FONSECA DOS SANTOS 717

Funçoes da repetiçao e da dilataçao do tempo narrativo em *Conde Alarcos*,
por ANDREA CIACCHI 729

Sesión de Clausura:
Discurso de PAUL BENICHOU 741

Bibliografía
por SAMUEL G. ARMISTEAD 749

Índice de temas 793

Índice de primeros versos 829



UNIVERSIDAD DE CADIZ



Fundación Machado