

Romancero
Tradicional
Soriano.

Luis Díaz Viana.

PUBLICACIONES DE LA EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SORIA.

COLECCION TEMAS SORIANOS. Núm. 8

ROMANCERO TRADICIONAL SORIANO

Por LUIS DIAZ VIANA

FOLKLORE DE LA PROVINCIA DE SORIA

VOLUMEN II

Transcripción musical: JESUS ANGEL LEON

Supervisión general: JOAQUIN DIAZ

ROMANCERO TRADICIONAL SORIANO (II)

© Diputación Provincial de Soria y Luis Díaz Viana

Edita: Diputación Provincial de Soria, Departamento de Cultura

Colección: Temas Sorianos, n.º 8

Portada: José María Herrero Gómez

Maqueta e impresión: Imprenta Provincial de Soria

Grabados reproducidos de la *Revista de Folklore*, *La Danza Macabra* de Holbein, *Apocalipsis* de Albert de Durero, *Fabulario* de Sebastián Mey, del *Libro de las Profesiones*, de *Los Caprichos* de Goya, de J. Gutiérrez Solana, de *La nueva canción del Corregidor y la Molinera*, y de V. Bécquer.

I.S.B.N.: N.º 84-500-9256-6

Dep. Legal: SO-494/83

Precio: 1.250 pesetas.

Digitalización: Enrique García Garcés (2022).

PROLOGO

En este segundo volumen del Romancero Tradicional Soriano están incluidos los textos y melodías de 35 romances más que, junto a los 25 que ofrecí en el primer tomo, componen los 60 temas diferentes de una ya estimable muestra.

No querría que la presente «entrega» fuera entendida como el punto y final de mis encuestas y estudios sobre el Romancero Soriano sino como otro modesto paso que no agota, en absoluto, la labor comenzada. La recopilación del gran musicólogo KURT SCHINDLER constituyó la base de todas las investigaciones posteriores sobre los cantos tradicionales de la provincia. Yo sólo pretendo que mi labor no desmerezca demasiado al lado de la suya y que ayude a completar en lo posible la visión de la tradición oral soriana desde una perspectiva actual.

Pienso que nunca puede darse por terminado el conocimiento de la tradición oral de una zona pues siempre habrá de estar abierta la investigación a los hallazgos y sorpresas que nuevas encuestas nos reserven. La propia tradición oral se caracteriza por hallarse abierta a una continua transformación y de ahí, precisamente, su asombrosa vitalidad que se sobrepone a las circunstancias más adversas.

De las 130 versiones recogidas hasta el momento, en cuya recopilación a menudo han colaborado amigos, alumnas y personas interesadas en la cultura tradicional de su tierra, he elegido 116, sólo desechando las que por su estado excesivamente fragmentario o escaso interés aportaban muy poco a la colección.

Los trabajos sobre el Romancero oral, en mi opinión, nunca han de tener un carácter definitivo; ello sería una pretensión que contradice la misma sustancia de lo estudiado. Pero la recopilación del folklore soriano, aún rico e interesante como pocos, no debe limitarse a lo romancístico. En próximos volúmenes trataremos nuevos campos, resultando obligado un tiempo de espera, un entreacto silencioso, para el nuevo material del Romancero que vaya aflorando. Confío en que lo aquí ofrecido sirva para que otros recopiladores aporten más versiones inéditas con las que ampliar el Romancero Tradicional Soriano, y para que quienes conocen composiciones de este tipo las comuniquen antes de que con ellos desaparezca tan importante legado.

Como ya expliqué en el primer volumen he pretendido dar una idea general de la realidad de la tradición oral en Soria, hoy. Y por esa razón la representación de romances llamados «vulgares» iguala en número a la de los que, usualmente, se considera «tradicionales». Creo que la «tradicionalidad» es un concepto que debe ser revisado con un enfoque actual. Se transmiten ahora por tradición oral composiciones de diversa procedencia y no creo que se produzca ya el proceso de selección de otros tiempos que «purificando» materiales daba rango de tradicionales a unos temas y relegaba al olvido a los demás. Nos encontramos en una situación muy particular y creo que todos los romances que, por ejemplo yo aquí recojo, seguirán formando parte de la tradición (o al menos los diversos tipos a los que pertenecen) o tal tradición desaparecerá. Quiero decir con esto —y que los «puristas» me perdonen la herejía— que en nuestros días hay «romances de ciego» que, de alguna manera, han pasado a ser «tradicionales» o que pasarán a serlo si es que la tradición oral pervive como tal.

De otro lado, y como se podrá comprobar con una serie de ejemplos en este segundo volumen, dentro de la transmisión de temas las vertientes de lo «vulgar» y lo «tradicional» no siempre han estado tan divorciadas como ciertas teorías suponen; y, por supuesto, la pujanza de una no determina la desaparición de la otra en todos los casos. Cada zona, en este sentido, parece tener sus propias características.

LUIS DIAZ VIANA

Es esta una primera muestra de la recopilación, actualmente en curso, sobre folklore soriano. La importancia que el romancero tiene dentro de la cultura tradicional de Castilla —y de todo el mundo hispano— justifica que sea él quien inaugure nuestro acercamiento al rico e interesante caudal folklórico de la provincia de Soria. En la confianza de que tal riqueza —presagiada en los sondeos de anteriores encuestas realizadas por otros investigadores— no me defraudaría y alentado por el apoyo que, desde el primer momento, me prestó la Excm. Diputación Provincial, comencé hace ya más de un año, mi tarea.

La presente colección romancística contiene 116 versiones de 60 temas distintos elegidos entre los 70 que llevo recogidos hasta ahora. Hay, en este conjunto, romances «viejos», juglarescos, de ciego, composiciones de muy reciente creación... En mi opinión, una encuesta del romancero debe reflejar fielmente el estado de la tradición oral en un determinado tiempo, prescindiendo de criterios estéticos-literarios que nos muevan a despreciar aquellos materiales que no cumplan unas —siempre discutibles— exigencias de antigüedad o de belleza.

Con el propósito de dar a conocer la recopilación efectuada de la forma más completa, además de transcribir textos y melodías se adjuntan las grabaciones originales obtenidas en mis trabajos de campo, pues, a pesar de las imperfecciones que a veces puedan presentar para su audición, constituyen el documento directo de un folklore todavía vivo. He denominado a los romances que aquí ofrezco «de tradición oral» porque —aunque algunos me hayan sido comunicados por escrito— sigue siendo ese su medio más usual de transmisión.

INTRODUCCION

CONSIDERACIONES SOBRE LA TRADICION ORAL, HOY (EL EJEMPLO DEL ROMANCERO)

Uno de los principales problemas que plantea el estudio de la tradición oral es la variedad de materiales que en ella encontramos: Canciones de muchos tipos, cuentos, leyendas, proverbios, adivinanzas... Tal diversidad se halla reflejada en las distintas disciplinas que se interesan por esta forma de cultura (Filología, Musicología, Antropología, Etnología, Folklore). Ante campo tan complejo los estudiosos adoptan posturas muy diferentes y, a veces, contrarias: Los hay que tienden al trabajo en equipo —en ocasiones, simplemente contrastado con las aportaciones de los especialistas en otras materias— y los hay que prefieren autolimitarse investigando sólo aquellas parcelas propicias para sus conocimientos y métodos.

En general, cada profesional se inclina a arrastrar hacia «su terreno» el tema que analiza, aislando el objeto de su estudio del contexto y marginando —en algunos casos— aspectos nada desdeñables. Resulta difícil acertar con el enfoque adecuado: no tan estrecho que nos impida contemplar el problema en su conjunto ni tan amplio que nos aboque a una peligrosa dispersión especulativa (1). De otro lado, aunque la tradición oral es frecuentemente utilizada como primera fuente de muchos trabajos, no nos tropezamos más que rara vez con investigaciones específicas sobre esta clase de transmisión, sus mecanismos y comportamientos.

Cuando, por ejemplo, comencé a interesarme por la tradición oral en la vieja Castilla tuve que rastrear —en lo que se refiere a su constancia bibliográfica— datos a cerca de ella en muy variadas publicaciones que iban del periodismo curioso al ensayo antropológico, pasando por recopilaciones literarias y musicales (2). Y, sin caer en el error de substraer el fenómeno a otras realidades que lo envuelven, creo que es necesario

analizarlo desde unas coordenadas concretas de espacio y de tiempo.

Pues la tradición oral va transformándose, no se mantiene estática, como tampoco se conserva inmóvil la comunidad humana en que se sustenta.

A menudo observamos que de un determinado canto o relato se dice que es transmitido oralmente en una delimitada zona y que incluso se trazan mapas a propósito de ciertos temas dictaminando en qué áreas se conocen o no. Pero, si tenemos en cuenta que algunas de las recopilaciones que tales investigaciones se basan fueron realizadas hace más de ochenta años. ¿De qué tradición oral hablamos, en realidad?. Y más aún. ¿En qué período de tiempo —o bajo que circunstancias— puede alterarse o, por el contrario, mantenerse con unos cambios mínimos respecto a etapas inmediatamente anteriores?.

El comportamiento de la tradición oral es diferente según las zonas y localidades aunque la sustancia transmitida provenga de un mismo tronco cultural. Cada comunidad se ve, además, sometida a unas particulares presiones que la condicionan. Conviene recordar en este sentido que el fenómeno que comento constituye en primer lugar —y tal como nos indica la propia Etimología del término—, una «entrega» («tradere») pero también, de acuerdo con las observaciones de Sergio Baldi, un «desarrollo en común» (3). Una generación entrega a otra un material en perpetuo cambio.

La ambigüedad y confusión que observamos respecto a contenidos y planteamientos se reflejan en la terminología empleada con relación a la tradición oral: Vocablos inexactos, definiciones que precisan una revisión, conceptos escasamente delimitados...

Pensemos en el campo, aparentemente bien conocido y muy estudiado, del Romancero tradicional. En el plano teórico, cualquier estudiante de Literatura «cree saber» qué es un romance, cuál fue el origen del género y como aún pervive en la tradición oral. Pero, en realidad, al romancista más especializado pueden asaltarle ciertas dudas a la hora de catalogar determinados temas como «romances» o «no romances» y muchas más al intentar la división en «clases» de las diversas composiciones recopiladas. La clasificación que generalmente se viene aplicando para el estudio del Romancero mezcla criterios temáticos (novelescos, caballerescos, religiosos, fronterizos) con otros cronológicos (viejos, nuevos, religiosos-tardíos, etc.) y utiliza referencias poco precisas a la forma de transmisión (romances juglarescos, de pliego) entreveradas con apreciaciones de carácter estético (romances vulgares) o estilístico (renacentistas, barrocos).

Las dificultades para realizar un análisis claro del problema aumen-

tan si comparamos al romance con sus «parientes», si intentamos situarle adecuadamente dentro del marco general de la balada. Algunas discusiones, por ejemplo, en torno a otras formas baladísticas como el «Corrido» provienen, según ha apuntado Américo Paredes, de una diferente interpretación de las definiciones empleadas (4). Puede afirmarse que los abundantes y valiosos estudios efectuados sobre el romancero parten, en general, de una sola perspectiva y van dirigidos en una misma dirección. Contamos, pues, con un importante conocimiento del tema en su vertiente histórico-literaria pero no se ha investigado igualmente el Romancero como fenómeno de nuestro folklore y sabemos mucho menos de la realidad social y antropológica en que se sustenta.

Las encuestas romancísticas, por lo general esporádicas y superficiales (5), suelen plantearse desde una perspectiva que vicia, de principio, el acercamiento objetivo a la tradición oral. Se trata de obtener «joyas» poéticas, raras, curiosas, que ayuden a documentar la biografía del romance. Interesan, casi siempre, más los textos que las melodías y de ahí ese lamentable descuido en que hasta hoy, y salvo raras excepciones, se ha hallado la riqueza musical del Romancero. Maximiano Trapero en un lúcido trabajo puso de manifiesto esta deficiencia que se refleja también en la ausencia de guías discográficas sobre el tema; ausencia que contrasta con el número de grabaciones —nada despreciable— que en los últimos años diversos cantores (profesionales o no) han ido ofreciéndonos (6).

Los recopiladores de Romances hemos buscado, por lo común, «piezas con pedigrí» y yo recuerdo como en mi persecución de textos «valiosos» —en lo histórico y en lo literario— despreciaba, cuando realicé mis primeras encuestas, las composiciones que no conocía y que tanto su «dudosa documentación» como su estilo desaliñado delataban como «vulgares». La discriminación respecto a este tipo de «baladas» a las que denominamos —igualmente— «romances» ha conducido muchas veces a un desconocimiento de la totalidad de la «tradición oral» en el lugar que se encuesta, e, incluso, en algunos casos, a un falseamiento de la verdadera importancia, funcional y cuantitativa de las respectivas creaciones poéticas en una determinada zona. Yo pronto cambié de postura cuando empecé a descubrir el inmenso valor sociológico de esos romances considerados como «no tradicionales».

Paralelamente, me replanteé la actitud del romancista que baja de un coche, sondea apresurado a sus «posibles víctimas» y regresa a la ciudad más próxima. Tal comportamiento responde a un enfoque abstracto del problema. No se pretende indagar la tradición oral de un área concreta sino descubrir nuevos y dorados frutos del árbol romancístico.

Pero, en realidad, y desde el punto de vista de la eficacia metodológica, he podido comprobar que el encuestar velozmente un gran número de lugares en la búsqueda de un solo tipo de material —romances tradicionales— ni siquiera produce mejores resultados. Mi reciente experiencia de recopilador en Soria me ha demostrado que los mejores informantes no se encuentran necesariamente en puntos recónditos y que la recolección reposada de todo género de materiales folklóricos en un solo pueblo, o también, en una sola familia, resulta enormemente fructífera. Más que la fugaz caza de romances en el fin de semana. Se impone pues un método de recopilación y próximo a la labor del antropólogo que, día a día, recoge datos sobre una determinada comunidad (7).

Pues continúan sin respuesta algunas cuestiones tan simples como fundamentales. El romancero se sigue transmitiendo oralmente pero ¿en qué lugares y colectividades? ¿Por qué en unos medios se ha conservado y en otros no? ¿Quién lo transmite hoy y de qué manera? ¿Qué materiales son los que en este momento se recitan o cantan y qué proceso de selección se ha producido respecto a épocas pasadas? Y una pregunta esencial: ¿Qué tipo de composiciones debemos considerar como romancísticas?

En un interesantísimo trabajo sobre el «mecanismo reproductivo del romancero» (8). Diego Catalán señaló esa especial característica de los romances —extensible también a otros textos baladísticos— de no ser un «discurso clausurado, sino un programa virtual, sujeto constantemente a transformación»; tal aspecto diferencia, en efecto, al «discurso tradicional», como Diego Catalán lo denomina, del «propiamente literario» (9). En realidad, y aunque se comprende lo que el ilustre investigador quiere decir, «literarios» son ambos discursos, mas topamos aquí con la concepción —viciada en el propio término que la define— de «Literatura». La etimología de la palabra hace referencia a la letra escrita cuando, de otro lado, engloba toda creación artística sustentada en el lenguaje; de ahí el híbrido y casi contradictorio engendro de «literatura oral» que, a veces, quienes estudiamos este campo hemos venido utilizando (10).

Diego Catalán señala lúcidamente cómo «el sujeto portador de folklore no es un productor despersonalizado» y cómo el ambiente en que se realiza la «reproducción» ejerce su presión sobre ese programa o sistema abierto que es el Romancero. Pero aunque distinguidos investigadores como Braulio Do Nascimento se han ocupado, por ejemplo, del factor eufemístico y de su influencia en la transformación de las distintas versiones de un romance, este terreno, importantísimo, permanece casi inesplorado (11). En el trabajo mencionado y tras afirmar que «cualquier

discurso en una estructura homóloga a la realidad en que se crea» y «que el mensaje romancístico está articulado en función de la praxis social e histórica en que crea y se recrea». Diego Catalán declara su no transgresión del campo puramente semiológico: «Un estudio científico de los romances debe aspirar a describir exhaustivamente los varios niveles de integración del discurso» hasta alcanzar el punto en que el «discurso» se articula en la praxis social e histórica» (12). Justifica luego, escasamente, tal autolimitación: «Si abandonamos, por razones tácticas, el estudio extrasemiológico —sin olvidar por ello que la inteligibilidad del objeto solo es posible a partir de su función dentro de la totalidad en la cual funciona—, aún debemos examinar la estructura mediadora como una estructura compleja articulada en varios niveles (según un modelo no muy distinto al de la articulación del lenguaje natural)» (13).

Respecto a la definición de «romance» reconoce que todavía «no se ha intentado describir el conjunto de propiedades estructurales, y esta ausencia de definición conlleva a que no sepamos si esta «clase» de discurso se subdivide —como es posible— en «subclases» que exijan descripciones formales independientes» (14). Mi opinión es que, estas «subclases» existen —¿Cómo no habrían de darse en un tipo de creación tan compleja y sujeta a cambios como es el Romancero?— y que las clasificaciones al uso no nos aclaran lo que cada clase de romance puede tener de específico. Por el contrario, en la imprecisión de los términos utilizados frecuentemente contribuyen a aumentar la confusión.

Pero al tiempo que confiesa Diego Catalán esta evidente carencia de una definición rigurosa del Romancero expresa en el trabajo que comentó su propósito de hablar sobre un «modelo romancístico» que él extrae de una serie de composiciones consideradas, «a priori», «como romances tradicionales». Excluye, antes de llegar a caracterizar el lenguaje y estructura del «romance tradicional» a otros poemas tradicionales porque no poseen esas características que se propone describir y admite que tal exclusión es táctica y —hasta cierto punto— arbitraria, porque, según sus mismas palabras «ello no quiere decir que las estructuras excluidas no deban, en su día, integrarse en una definición del «Romancero» más comprensiva» (15).

Contradictoriamente se piensa —y así lo apunta Diego Catalán— que el «Romancero tradicional» es un «género fácilmente reconocible» mas como el propio autor precisa «aparece como tal» (16). En realidad, constituye un género identificable en gran número de casos pero difusamente definido. Y no deja de sorprender que en torno a un tema mal delimitado se hayan acumulado tantos estudios y literatura.

Revisemos los términos de «romance tradicional». ¿Cómo habre-

mos de interpretar cada uno de estos vocablos?. No se trata únicamente de reconocer lo que «parece» un romance sino de intentar definirlo en base a unas características particulares. Definir —en el campo poético— no es fácil y menos aún si nos movemos en las tierras no bien conocidas de la tradición oral. Pero se nos impone la necesidad de concretar mejor la sustancia de un concepto sobre el que se han ido levantando métodos y teorías. Y algunos tópicos —no comprobados con datos— que son repetidos como dogmas.

Se habla de «romance tradicional» y se opone tal clase de composición a otros tipos cuyos límites son también confusos: «romances de ciego», «de pliego», «vulgares»... Y, aunque no exista una definición expresa, se piensa que los «tradicionales» son aquellos viejos romances de antigüedad y nobleza identificables por hallarse versiones suyas en los Cancioneros romancísticos de antaño; asimilables a éstos pueden ser otros textos de estilo similar. Y surge la pregunta: ¿Cuándo hacemos referencia a «romance tradicional» aludimos a un «estado» dentro de la transmisión oral, a un determinado estilo, a una temática, a una cronología, a una concreta forma poética? ¿A una mezcla de todo ello?

Resulta evidente que un «romance» no lo es únicamente por su forma estrófica (de octosílabos asonantados o, según la descripción de Menéndez Pidal dieciseisílabos en hemistiquios de ocho); hay versiones muy arcaicas de algunos temas romancísticos de métrica hexa y heptasílábica y aún en la tradición oral de nuestros días podemos encontrar muestras de esas características. De otro lado, llamamos «romance» a las coplas —generalmente cuartetos asonantados— de la literatura de cordel y catalogamos como tales a ciertas «canciones seriadas» de larga extensión. Ejemplos de esta práctica los hallamos en varios romanceros (17).

Para superar semejantes contradicciones, puesto que también nos topamos en la historia de nuestra literatura con «romances formales» que, por su contenido, son, en realidad, poemas líricos, se elaboró la conocida definición, según la cual, el «romance» constituye, fundamentalmente, una composición épico-lírica (18). De este modo, lo que el Romancero se supone que se quedaba ligado a su propia historia de la manera en que Menéndez Pidal la había reconstruido. De acuerdo con la opinión del genial estudioso de nuestra poesía épica los romances provienen de las gestas, son ramas desgajadas de aquel tronco. Posteriormente, el romance —cuya principal función era la de narrar— estilizaría su estructura acusando la influencia de la canción lírica que al final de la Edad Media presiona sobre la tradición oral europea (19).

El romance parece pues el híbrido resultante de dos conceptos que

la teoría literaria tradicional enfrenta entre sí: Epica y Lírica. El romance pondría de manifiesto al conciliar, «en la práctica», la oposición aparente de ambos generos, que las clasificaciones demasiado generales son más orientativas que reales, aunque sirvan para nutrir los siempre repetitivos manuales de Literatura.

Menéndez Pidal señaló como la forma métrica no basta para definir y reconocer un romance y que, por lo tanto habríamos de atender a su contenido y temática. ¿Pero debemos catalogar como romance a todo poema narrativo desarrollado en diálogos y con ciertos elementos líricos o sólo a los poemas narrativos con una estructura y unas fórmulas expresivas determinadas? En el primer caso, las composiciones «de ciego» quedarían incluidas; en el segundo, sería necesario precisar el sistema expresivo del romance —no del todo caracterizado todavía— y decidir qué textos entran en su esfera estilística (20).

De otra parte, ese «árbol de numerosas ramas» que es el Romancero, según la expresión de Menéndez Pidal, ha experimentado, a lo largo de su historia cambios que afectaron a su forma, a su modo de transmisión e, incluso, a su temática (21). De aquellos poemas irregulares en su medida de los que hablaba el Marqués de Santillana (22), sin distinguir probablemente demasiado entre gesta y romance, se pasó a un romancero más cortesano y pulcro que sería recogido en libros e inspiraría después a ilustres literatos. Y el romance se refugiará luego en las áreas rurales y más tarde volverá a interesar a los recopiladores y escritores «cultos», o, mejor dicho «urbanos». tales peripecias dejaron huella en la biografía del Romancero, incidieron en el material transmitido por la selección que de él se hizo y por las transformaciones acaecidas en algunos temas. Un caso típico sería, por ejemplo, el cambio de sentido que un poema de mentalidad cortesana, «la dama y el pastor», «pastorela al revés» en que un rústico se ve requerido por una dama casquivana, sufrió al ser transmitido, durante siglos, precisamente, por otros «rústicos». En versiones de la tradición actual el pastor no es el ridículo villano de los antiguos textos sino un digno personaje que desprecia a la estúpida damisela (23).

¿Qué criterio adoptaremos, pues, para definir el romance? ¿Consideraremos sólo como tal a una de las clases o formas que el romance presentó en su proceso evolutivo? ¿Consideraremos sólo como tal a ese romance renacentista fijado literariamente del que aún perviven interesantes huellas en la tradición oral de nuestros días? ¿A aquel romance que para Menéndez Pidal era el «más excelente» y perfecto?. Enfoquemos el problema desde una perspectiva contemporánea. ¿Distinguen los informantes de hoy las categorías de romances que comentamos?. Dado

que ciertos investigadores parecen pensar esto he dedicado especial interés a tal punto en mis últimas encuestas y he podido comprobar en mi recopilación romancística por tierras sorianas que únicamente el 3 por 100 de mis informantes era capaz de hallar diferencias —más por el modo de transmisión y la antigüedad que por estilo o contenido— entre unos y otros poemas narrativos. En general, identifican «el romance» con aquellos cantos largos que relatan una historia o con textos recitados que también cuentan «algún sucedido» (24). Varios informantes de Soria —y mis grabaciones así lo atestiguan— me comunicaban sin distinción tanto una vieja versión de «Blancaflor y Filomena» con un romance de ciego de no más de sesenta años de antigüedad. No afirmo que ello sea un hecho general pero sí constatado que se produce de manera mayoritaria en las zonas que yo he encuestado —Soria, Palencia, Valladolid— y por esta razón no parece que la teoría contraria (según la cual los informantes serían conscientes de qué tipo de tradición transmiten) se base en datos actuales y verídicos.

Otra creencia muy extendida entre los estudiosos del Romancero es que los romances llamados «tradicionales» y los otros, «vulgares» y «de ciego» siguen diferentes vías de transmisión y tal razonamiento resulta cierto para su origen y primera difusión pero no para su conservación en la tradición oral de hoy. Como antes dije, los mismos informantes pueden ser los transmisores de ambas creaciones. También se piensa que el «corpus romancístico vulgar» viene a desplazar al otro y causa su desaparición. Aunque en algunas zonas este fenómeno quizá haya ocurrido no es cierto que «siempre» ocurra así. En mi recopilación de Soria he reunido un rico material —muy variado— dentro del cual cinco composiciones prueban una clara interinfluencia entre ambas «tradiciones», una vetusta y otra favorecida por los cantores ambulantes (25).

La historia de «Don Bueso y su hermana cautiva», por ejemplo, puede verse actualizada de modo que nos narre la aventura de una niña capturada en los riscos de Melilla cuando la «guerra de Africa» o una canción que recoge las quejas de los reservistas en su marcha hacia la «guerra de Cuba» puede sorprendernos con los conocidísimos versos de la «Condesita»:

Si a los siete años no vuelvo / te puedes, niña, casar (26)

A propósito de la escasa incidencia de los pliegos «reactualizados» sobre «Gerineldo» Menéndez Pidal dictaminó la mínima influencia de esta literatura en la tradición oral y en el Romancero tradicional, pero la importante presencia —en cuanto a números reales— de esta clase de

composiciones en la tradición oral actual y los varios casos que en Soria y en otras áreas castellanas constatan una mutua influencia, aconsejan una meticulosa revisión de tal teoría. Ya Joaquín Marco en sus estudios de la literatura de cordel comentó la insuficiente documentación de la asevección de Menéndez Pidal aconsejando un análisis detenido de la incidencia de los pliegos en la corriente tradicional (27). No habría que olvidar tampoco la huella de viejos romances en la literatura llamada vulgar. Ciertas versiones más de «La militar», por ejemplo, plagian los versos iniciales de la «Doncella guerrera» (28).

Nos encontramos, entonces, con que los romances denominados como «tradicionales» y los «de ciego», «de pliego» o «vulgares» coinciden frecuentemente, hoy, en el medio de transmisión y cumplen una función semejante. Pues estos últimos tuvieron, en un principio, un carácter noticiero pero ahora, como los más viejos relatos, son narraciones que se siguen contando por su interés o ejemplaridad. Y, desaparecida la semijuglaresca actividad de los ciegos, unas pocas personas —generalmente mujeres— dentro de una tradición íntima y familiar transmiten los tremendos romances de «crímenes» y lacrimógenos sucesos.

Según la teoría de Menéndez Pidal sobre popularidad y tradicionalidad, tradicionales serían aquellas creaciones que superan el paso del tiempo y, «reputadas por antiguas» (29) siguen en boca de la gente. Más ¿cuándo podemos considerar que un poema ha superado ese ambiguo purgatorio de transformaciones sucesivas y se ha tradicionalizado?. Llamamos «tradicionales» a los viejos romances de varios siglos de vida distinguiéndolos de textos más recientes pero ¿acaso los «romances de ciego» no están también en la tradición oral de hoy y no han superado muchos de ellos más de cuatro y cinco generaciones de existencia?. de otro lado parece claro que si la cultura de tradición oral que ahora mismo se transmite sobrevive a la avalancha de los medios de comunicación que imponen otra «cultura» foránea y «standarizada», serán tanto unos romances como otros los que habrán de conservarse.

No creo probable que se produzca una selección que ponga a la derecha a «los buenos», a los romances de antaño y a la izquierda, en el infierno del olvido, a los otros, pues esto, de hecho, no ha sucedido en las últimas generaciones de transmisores. Tampoco resulta previsible que los romances de ciego —compuestos casi siempre en cuartetos asonantados o coplas— se tradicionalicen en el sentido de asimilarse a los viejos en estilo y características, aunque sí es posible detectar un cierto proceso de estilización en algunos de ellos. Proceso típico de la tradición oral en la

que se desdeña lo anecdótico y se intensifica, sintéticamente, lo arquetípico, lo que puede tener un valor más universal y perenne.

Pero entre el romance al que se ha venido llamando «tradicional» y las otras formas «vulgares», hay diferencias que no atañen a la «tradicionalidad» sino a otras características más específicas de tema, estilo, forma, estructura y cronología. El pretender distinguir, justamente, tal tipo de romance de las demás clases de balada con esa etiqueta de «tradicional» no parece muy adecuado. Todas las baladas que hoy se transmiten en la tradición oral son, en mi opinión, «tradicionales». Si son o no «romances» habremos de saberlo en razón del criterio que utilicemos para definir a una composición como romancística según lo que anteriormente he expuesto.

Podría preguntarse, también, si todo lo que se transmite oralmente es tradición oral. Creo que para la tradicionalización se produzca tiene que existir una «entrega» de una generación a otra y más aconsejablemente una «entrega» que supere la momentánea comunicación entre dos generaciones, una tradición pues que se acredite por haber superado ese límite.

El proyecto en el que actualmente trabajo dentro del Departamento de Antropología de la Universidad de Berkeley (30) sobre las diversas formas de balada en la tradición oral que exige, por ejemplo, la comparación de las distintas clases de romance con los corridos y las baladas anglosajonas me obligó a elaborar un cuadro que tuviera en cuenta tanto lo folklórico como lo literario y que pudiera aplicarse en cada caso para determinar lo que una composición tradicional tiene de específico y particular. De manera muy resumida el cuadro comparativo responde al siguiente esquema:

CRITERIOS FOLKLORICOS

Cauce de transmisión: (Tipo de informantes, relación emisores-receptores, rasgos de la comunidad)

Función: (Cuando y para qué se interpretan las composiciones. Repercusión social)

Cronología: (Origen y proceso de la transmisión. Transformaciones diacrónicas)

CRITERIOS LITERARIOS

Temática: (Asuntos generales y particulares. Posibles «grupos temáticos». Arquetipos)

Forma y estilo: (Métrica, fórmulas, recursos)

Estructura: (Partes y relación entre ellas. Formas de desarrollo de una estructura general)

Este planteamiento metodológico intenta analizar el fenómeno baladístico desde la tradición oral de hoy incorporando sus circunstancias reales. Para comprender sus mecanismos de transformación será necesario conocer más de cerca a quienes promueven tales cambios, esos oscuros informantes que, verdaderamente, son anónimos pero auténticos autores.

NOTAS

(1) Ejemplos de un enfoque demasiado concreto los tenemos tanto en los musicólogos que únicamente hicieron acopio de melodías y textos —sin catalogarlos ni documentarlos de forma adecuada— como en los filólogos que se acercaron a la tradición oral en busca de materiales y datos para sus estudios lingüísticos y literarios. Ejemplos de un enfoque demasiado amplio son esas obras de «Folklore y costumbres» o de «Folklore y tradiciones» que de modo casi siempre ligero intentan compendiar en pocas páginas —o en muchas pero mal coordinadas— todo el saber tradicional de un pueblo. Por supuesto que tales prácticas a nadie dañan y, por el contrario, han cubierto zonas antes ignoradas y vacías; pero, hoy, parece necesario reflexionar sobre estos planteamientos y evitar extremos metodológicos siempre peligrosos.

(2) El material de mi interés se hallaba, en efecto, diseminado en las obras de Domínguez Berrueta, de Alonso Cortes, de Agapito Marazuela, entre otros recopiladores, y en las referencias antropológicas de Casas Gaspar o Caro Baroja. Y, por supuesto, en infinidad de artículos informativos u otros documentos. Hasta el año 1981 no se publicó un trabajo que abordara de manera específica el tema de la tradición oral en Castilla (L. DIAZ, *La tradición oral castellana*, Valladolid, 1981).

(3) SERGIO BALDI, «Sull concetto di poesia popolare», *Leonardo*, 1946.

(4) AMÉRICO PAREDES, *The ancestry of Mexico's Corridos: a matter of definitions*. *Journal of American Folklore* 76 (1963), págs. 231-235. Concluye sus comentarios al trabajo de Nerle E. Simmons «The ancestry of Mexico's Corridos»: «My purpose has been to show that Simmons and I would be substantially in agreement if we could but agree on a few definitions. This, of course, is a trouble that afflicts all students of folklore and no just students of the «corrido». The fact that we cannot agree on a definition of «folklore» is notorious. We lack a language of our own, not necessarily a pseudoscientific jargon but simply a clear definition of terms, so we can understand each other. This is a problem that we must halfway solve before we have any right to the name of «science», which we so often bestow upon our favorite subject» (pág. 235).

(5) Me refiero a que, en general, se realizan para obtener un determinado tipo de romances y no para conseguir una muestra representativa de la tradición oral de la zona. Suelen consistir en «sondeos» de un día o dos aquí y allá, y de este modo no resulta posible conocer el verdadero contexto en que el romance pervive.

(6) MAXIMIANO TRAPERO, «El romancero y su música», *Revista de Folklore* núm. 15, Valladolid, 1981. En cuanto a las grabaciones de los últimos años, puedo citar, además de los temas romancísticos dispersos en discos de música tradicional —en general— e interpretados por «Nuevo Mester de Juglaría» u otros grupos menos conocidos, algunos trabajos enteramente dedicados al Romancero como los cinco volúmenes de romances tradicionales cantados por Joaquín Díaz o un disco compuesto de versiones originales que con el título de «En torno a la trébede» editó el sello Serano-Movieplay.

(7) Recientemente han llegado a mis manos algunas recopilaciones —todavía inéditas y que la *Revista de Folklore* irá publicando— de gentes que sin salir del ámbito de su propio pueblo reunieron colecciones de una gran riqueza.

(8) DIEGO CATALAN, «Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto», *Revista de la Universidad Complutense*, núm. 102, 1976. Este trabajo resulta especialmente interesante pues en él Diego Catalán aborda, de forma más concreta que en la mayoría de los estudios romancísticos, los temas de la definición del romance y la conexión del Romancero oral con aspectos extra-literarios.

(9) *Ibidem*, pág. 57.

(10) El término «Literatura», en su propia etimología que hace referencia a la letra como elemento escrito, no resulta muy adecuado para denominar una realidad que supera la órbita de la literatura libresco, y por el contrario, nos predispone, de principio, a contemplar la creación estética del lenguaje desde un enfoque «inexacto» y parcial. Cuando la más antigua «literatura» no fue escrita hasta mucho después de haberse creado.

(11) DIEGO CATALAN, op. cit., pág. 57. Como Diego Catalán ha apuntado también en otro trabajo «Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura» (Coloquio Hispano-alemán de historia, lengua y literatura con motivo del décimo aniversario del fallecimiento de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 31-III a 2-IV-1978) «los desenlaces de los romances están más sujetos a cambio que el resto de la narración. Ello no es debido, como suele decirse, al progresivo desfallecimiento de la memoria de los trasmisores, sino a que, con la conclusión de la historia se manifiesta, mejor que en otra parte de ella, la reacción de los receptores emisores a la problemática planteada por la historia». BRAULIO DO NASCIMENTO (*El Romancero Oral*, Seminario Menéndez Pidal, 1971) estudió las transformaciones ocurridas en las versiones de algunos romances por razones eufemísticas señalando, por ejemplo, dos casos de «elipse parcial» en el tema de «Delgadina».

(12) DIEGO CATALAN, op. cit., pág. 58.

(13) Ibidem, pág. 58.

(14) Ibidem, pág. 56.

(15) Ibidem, pág. 56.

(16) Ibidem, pág. 55.

(17) Especialmente en las colecciones de romances recogidos de la tradición oral, como las de N. ALONSO CORTES, *Romances populares de Castilla*. Valladolid, 1906. JOSE MARIA COSSIO y TOMAS MAZA SOLANO, *Romancero popular de la Mantaña*. Santander, 1931 y otras recientes entre las que podría incluirse nuestra recopilación de *Romances Tradicionales* (Vols. I y II del *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*. 1978-82).

(18) RAMON MENENDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*. 1953, pág. 9 y ss. (Vol. I).

(19) Ibidem, págs. 86-87.

(20) Ibidem, pág. 9. Escribe MENENDEZ PIDAL; «no será la forma métrica de octasílabos asonantados, la que limite nuestro campo; lo limitará el carácter poético de la composición». Pero ese «carácter poético» no ha sido definido en todos sus pormenores y límites todavía.

(21) Sobre la «biografía» del Romancero véase *Romancero Hispánico* de MENENDEZ PIDAL, Vol. I, cap. VI.

(22) Acerca del «Proemio» escrito por el MARQUES DE SANTILLANA hacia 1445 hablando de «aquellos que sin ningún orden, regla, ni cuento, facen estos romances e cantares de que las gentes de baja e servil condición se arreglan» comenta MENENDEZ PIDAL que «aún dada la imprecisión que tenían las dos voces empleadas «romances e cantares», ellas deben significar, de una parte los cantares de gesta como el de Rodrigo, pues sea en toda su longitud, sea en fragmentos, estos largos poemas eran todavía recreo de la gente de baja clase social, y de otra parte, sabemos con certeza que, precisamente cuando Santillana escribía su Proemio, los romances eran en Castilla canto propio para alegrar a la gente de servil condición... También nos consta que por esos mismos años medievales del siglo XV, entre los poetas castellanos y entre los aragoneses se llamaba especialmente «romance», lo mismo que hoy, al monorrimo asonantado» (*Romancero Hispánico*). Vol. I, págs. 86-87.

(23) Véase J. DIAZ y J. D. VAL, *Romances Tradicionales*. Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1978, pág. 151.

(24) Próximamente serán publicados los dos primeros tomos del *Romancero Tradicional Soriano* en donde ofreceré importantes datos en este sentido.

(25) «Don Bueso y su hermana cautiva», «La condesita o boda estrobada», «Romance de García y Galán», «La militar», «Atropellado por el tren».

(26) Únicamente este «parlamento», apoyado en el lamento de los reservistas que sirve de introducción, ha sido tomado del romance de la «Condesita». Luego la composición glosa las palabras de la Condesa y, de forma trunca, la canción termina.

(27) JOAQUIN MARCO, *Literatura popular*. en España en los siglos XVIII y XIX, 2 Vols., Madrid, 1977.

(28) Hablo en concreto de una versión de Soria, recogida en Aldehuela de Periañez y de alguna otra semejante de Valladolid que nos presentan a la muchacha como nacida en una familia en la que ninguno de los hijos «fue varón».

(29) R. MENENDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*. Madrid, 1953, Vol. I, pág. 44.

(30) El proyecto, que no por azar tiene el mismo título que un artículo de MENENDEZ PIDAL, «Romances y baladas», pretende comparar diferentes tipos de balada que han estado o están en contacto y analizar sus mecanismos evolutivos.



TIPIS DE LA PROVINCIA DE SORIA: UNA CARTA DE RECOMENDACION. — (Dibujo de D. V. Bospier.)

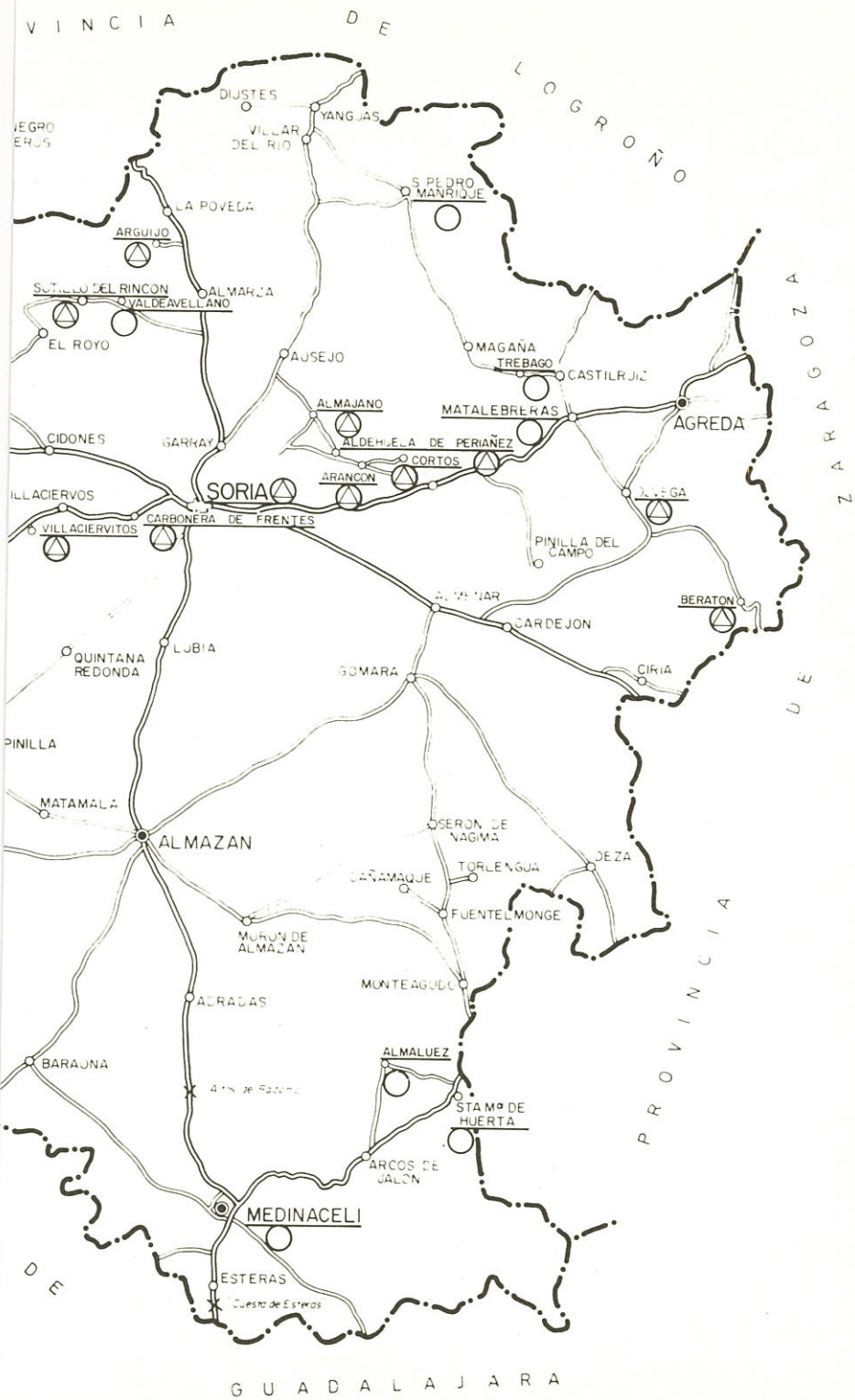
LOCALIDADES ENCUESTADAS

○ —Hago referencia a los lugares que están señalados en el mapa con círculo y que fueron objeto de mis encuestas en búsqueda de todo material folklórico (cantos, relatos, tradiciones).

Arancón	Matalebreras
Aldehuela de Periañez	Medinaceli
Aguilera	Olvega
Almajano	Pedraja de San Esteban
Almaluez	Rejas de San Esteban
Arguijo	San Esteban de Gormaz
Barcebal	San Leonardo de Yagüe
Barcebalejo	San Pedro Manrique
Beratón	Santa María de Huerta
Berlanga de Duero	Soria
Burgo de Osma	Sotillo del Rincón
Cabrejas del Pinar	Tarancueña
Calatañazor	Trébago
Carbonera de Frentes	Valdealvillo
Cortos	Valdenarros
Covaleda	Valderrueda
Duruelo	Valdeavellano
Langa de Duero	Villaciervos

△ —A continuación consigno los lugares donde fueron recogidos los romances contenidos en esta primera muestra (años 1981-82) señalados en el mapa con triángulo.

Arancón	Duruelo
Aldehuela de Periañez	Olvega
Aguilera	Pedraja de San Esteban
Almajano	Rejas de San Esteban
Arguijo	Soria
Barcebalejo	Sotillo del Rincón
Beratón	Tarancueña
Burgo de Osma	Valdealvillo
Carbonera de Frentes	Valdenarros
Cortos	Valderrueda
Covaleda	Villaciervitos



ROMANCES RECOPIADOS

A continuación se ofrece la transcripción de los textos y melodías pertenecientes a los romances recopilados, señalándose, en el caso de los más conocidos, los Cancioneros y Romanceros donde pueden encontrarse *otras versiones* del tema. Cuando existen textos completos del mismo en la obra de KURT SCHINDLER, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* los recojo también íntegramente respetando el modo de transcribir del autor (al citar las versiones de SCHINDLER hago referencia a la numeración de sus textos y no de sus melodías).

Cada *tema* de esta colección va numerado y cada *versión* indicada con una letra diferente tras el número (1.b, 2.b, etc.). Después de cada romance se desarrolla un comentario o estudio aproximativo sobre su posible origen, evolución y demás características. La letra redondilla señala las dudas en la transcripción del texto de los poemas, a causa de la propia inseguridad de los informantes o de la imposibilidad de entender con certeza el contenido de lo que ellos comunicaron.

Las letras entre paréntesis junto al título de cada romance (ó) (â-a) indican la rima de la composición. Los versos están transcritos en tiradas de dieciséis sílabas y separados por un espacio blanco en dos hemistiquios de ocho.

26. CANTABAN LAS CODORNICES (PAJARA PINTA) (ó)

Cantaban las codornices a la sombra del verde limón.

2 *Con el pico picaban la hoja con la hoja picaban la flor.*

De la flor sale María, de María el Redentor,

4 *del Redentor sal'el cáliz del cáliz nuestro Señor.*

Ya salen las tres Marías y agarradas del cordón,

6 *la una toca la guitarra, la otra tocaba el tambor
y la más pequeña toca, toca, toca el acordeón.*

Versión cantada en El Burgo de Osma, el 27-VII-81.

CAN TA BAN LAS CO O DOR MI CES A LA SOM BRA DEL VER DE LI
PICO PI CA BAN LA HO JA CON LA HO JA PI CA BAN LA

MÓN AY AY AY A LA SOM BRA DEL VER DE LI MÓN CON EL FLOR DE LA
FLOR AY AY AY CON LA HO JA PI CA BAN LA

FLOR SA LE MA RI A DE MA RI A EL RE DEN TOR AY AY AY DE MA

RI A EL RE DEN TOR

La primera repetición indicada en la transcripción es, exclusivamente, para cantar el texto que se indica debajo. La segunda repetición, sin embargo se hará tantas veces como sea necesario para acabar de cantar el texto del poema.

OTRAS VERSIONES

FYE, pág. 120; CPEX, págs. 54 y 121; CPPM, núm. 106; CMM, núm. 153; CPJ, pág. 535; FC, núm. 979; FB, pág. 197; CTI, págs. 149-52; FMP, núm. 244.

Esta curiosa composición, romancística por su métrica y rima pero con caracteres de canción infantil, parece ser producto de la «divinización» —o vuelta «a lo divino»— de una conocidísima tonada, «La pájara pinta». Veamos una versión de la misma y apreciemos las semejanzas:

Estaba la pájara pinta
sentadita en el verde limón.
Con el pico picaba la hoja,
con el pico picaba la flor.
Ay sí, ay no,
cuando veré a mi amor.

La informante de la muestra, repitió el segundo verso, en otro momento, diciendo:

a la sombra de un verde limón...

La relación entre este canto de niños y el piadoso romancillo soriano resulta innegable y clara. «La pájara pinta», canción con el que se acompaña un juego de corro, ya fue mencionado por Alonso de Ledesma en su obra *Juegos de Noches Buenas...* y posteriormente Luis de Briceño recoge en un método de guitarra los siguientes versos:

Bolaua la palomita
por encima del verde limón
con las alas aparta las ramas
con el pico lleva la flor (1).

La lección cuyo principio antes he transcrito, recopilada en Valladolid, prosigue así tras la primera estrofa:

Me arrodillo a los pies de mi amante,
me dice que me levante;
dame una mano,
dame la otra,
dame un besito,
resaladota (2).

Rodríguez Marín publicó una versión bastante completa con un sentido a la vez religioso y profano pero, sobre todo, resuelto en esa gracil irracionalidad que caracteriza a tantas composiciones infantiles.

Rodríguez Marín señalaba, como sus antecesores la finalidad lúdica de este canto aclarando que solía interpretarse en corro con una niña en el centro del mismo:

Estaba la pájara pinta
sentadita en el verde limón
con el pico recoge la hoja,
con la hoja recoge la flor,
Ay mi amor.
Me arrodillo a los pies de María,
me arrodillo porque es madre mía;
me arrodillo a los pies de mi hermana,
me arrodillo porque me da gana.
Dé usted la media vuelta,
dé usted la vuelta entera.
Pero no, pero no, pero no,
pero no, que me da vergüenza.
Pero sí, pero sí, pero sí,
amiguita, te quiero yo a tí (3).

La versión soriana, al lado de las otras más profanas, constituye una auténtica pirueta de gracia e ingenuidad, una disparatada pero bella miniatura de enorme sugerencia visual. Las tres últimas secuencias versales son un pequeño cuadro para niños perfecto de ritmo y rico en imaginación.

Termino con una muestra, también recogida en Soria, de la modalidad infantil del canto que comento. Consta únicamente del primer fragmento que, para mí es el originario y al que se podría conceder antigüedad ya que las continuaciones de él parecen añadidos posteriores:

Estaba la pájara pinta
a la sombra de un verde limón.
Con el pico recoge la hoja,
con las alas recoge la flor.
¡Ay!, cuándo vendrá mi amor,
cuándo lo veré yo (4).

(1) LUIS DE BRICEÑO, *Methodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, París, 1626.

(2) J. DIAZ, *Cien temas infantiles*, Valladolid, 1981, págs. 149-52.

(3) F. RODRIGUEZ MARIN, *Cantos populares españoles*, Sevilla, 1882, Vol. I, págs. 95-96.

(4) Versión de Almajano, recogida por J. María Martínez Laseca.



27. SAN LAZARO

27.a

- San Lázaro fue a pedir a la puerta del ric'hombre*
2 *y le respondió soberbio: —Perdices tengo y capones.*
—No vengo por tus perdices ni menos por tus capones
4 *sólo vengo a recoger las migas de tus rincones.*
—Tengo yo perros lebreles que las sabrán recoger;
6 *salgan los perros lebreles a San Lázaro a morder.*
De rodillas se le brindan y ya le lamen los pies.
8 *—¡Pa un céntimo que me distes siete años le llorastes*
y ahora le llorarás una eternidad más!

Versión recitada en Olvega, el 6-IX-81.

27.b

(Variantes respecto a versión 27.a)

- 6 *Ya l'echaron los (lebreles) con las ganas de (morder)*
los perros eran humildes, más humildes que Noé,
7 *las barrigas por el suelo las llagas van a lamer.*

.....
Por eso cuenta la Iglesia dos casos muy diferentes:
Uno de much'alegría y otro de Pasión y Muerte.

Versión recitada en Valdealvillo.
(Los dos versos últimos son un añadido
respecto a la composición propiamente dicha).
La encuesta tuvo lugar el 10-IX-81.

Son abundantes, dentro de las narraciones y romances tradicionales, las composiciones que glosan episodios evangélicos o pasajes que la piedad popular ha transmitido. He comentado ya algunos casos romancísticos de inspiración en relatos apócrifos o canónicos, como por ejemplo «La Virgen y el ciego» que recrea legendariamente las circunstancias del viaje de la Familia a Egipto.

En poemas como el de «San Lázaro» —recitado en las dos versiones que transcribo— no es raro hallar detalles pintorescos; así cuando se nos habla en la versión de Valdeavillo de unos perros «más humildes que Noé». Aunque se trata de una adición al asunto, el final de la misma muestra, nos previene sobre el fondo didáctico de este tipo de creaciones.

«San Lázaro» nos describe en el lenguaje expresivo e ingenuo de las estampas y retablos populares una historia del Evangelio. Lo que cuenta, más que la fidelidad al texto sagrado, es la advertencia para quienes no ejercen la caridad con el menesteroso.

Tal enseñanza aparece en muchos otros romances y, sobre todo, en aquellos en los que se nos presenta a un Jesucristo de nuevo encarnado en hombre bajo la apariencia de un mendigo. Jesús implora la ayuda de distintos personajes (una posadera soberbia, un labrador misericordioso...) y, según el comportamiento de los mismos, les premia o castiga. El arquetipo del rico que desprecia al desvalido y que, fiado en sus fuerzas y en su poder económico, se enfrenta a lo sobrenatural lo encontramos, también, en composiciones como la del «Incrédulo», que luego comentaré, y con la cual «San Lázaro» ofrece ciertas coincidencias formales, un tono o «estilo» —en su sentido más amplio— similares. Ambos romances —en las versiones que yo conozco— se recitan (no se cantan, generalmente) y ambos son rematados, en ocasiones, por una especie de moraleja religiosa o de oración adoctrinadora.

«San Lázaro» pertenece a ese género de romances, bastante numerosos, que se han venido transmitiendo dentro de una vertiente de relatos piadosos. De ahí que, a composiciones semejantes se las catalogue, a veces, como de índole «piadosa (o religiosa) vulgar». Es una vertiente poco estudiada, favorecida por manuscritos e influencias eclesiales que ha llegado a tener, proporcionalmente, una innegable importancia en la tradición oral.

El romance de «San Lázaro» parece ser un tema que gozó de alguna difusión en tierras sorianas. Además de las versiones que he transcrito poseo muestras mucho más fragmentarias y la mención de otros informantes. Schindler recoge textos sobre otros santos en forma de relatos o de oraciones. La gente se transmitía tales composiciones ayudándose a

veces de apuntes que tomaban de ellas en libretas caseras y así he encontrado transcritos algunos milagros de santos.

Así hallé, por ejemplo el romance de «San Alejo» en tierras palentinas. Estos romances de santos constituían un eficaz medio de acercar, ilustrativamente, la religión al pueblo. En el caso de Lázaro, su santidad resulta totalmente apócrifa pues el San Lázaro evangélico no es el mendigo de que nos habla sino el hermano de Marta y María resucitado por Cristo.

...de los que se han de hacer en el mundo y en el cielo
...de los que se han de hacer en el mundo y en el cielo
...de los que se han de hacer en el mundo y en el cielo
...de los que se han de hacer en el mundo y en el cielo
...de los que se han de hacer en el mundo y en el cielo
...de los que se han de hacer en el mundo y en el cielo
...de los que se han de hacer en el mundo y en el cielo
...de los que se han de hacer en el mundo y en el cielo
...de los que se han de hacer en el mundo y en el cielo
...de los que se han de hacer en el mundo y en el cielo



28. MILAGROS DE SAN ANTONIO

28.a

*Divino Antonio precioso suplicale a Dios inmenso
2 que por tu gracia divina alumbre mi entendimiento,
para que mi lengua refiera el milagro
4 qu'en el «güerto» obraste de la edad de ocho años.
Desde niño fue nacido con mucho temor de Dios,
6 de sus padres estimado y del mundo admiración.
Fue caritativo y perseguidor
8 de todo enemigo con mucho rigor.
Su padr'era un caballero cristian'honrado y prudente
10 que mantenía su casa con el sudor de su frente;
y tenía un «güerto» dond'él recogía
12 cosechas del fruto qu'el tiempo traía.
Por la mañana, un domingo como siempre acostumbraba,
14 se marchó su padre a misa cosa que nunca olvidaba,
y le dijo: —Antonio, ven aquí, hijo amado,
16 escucha que tengo que darte un recado.
Mientras que yo estoy en misa buen cuidado has de tener,
18 mira que los pajaritos todo lo echan a perder;
se bajan al «güerto», pican el sembrado,
20 por eso t'encargo que tengas cuidado.
De que se ausentó su padre y a la iglesia se marchó
22 y Antonio quedó cuidando y a los pájaros llamó:
—Venid, pajaritos, dejad el sembrado,
24 que mi padre ha dicho que tenga cuidado.*

26 Por aquellas cercanías ningún pájaro quedó
 porque todos acudieron como Antonio les mandó.
 Lleno de alegría San Antonio estaba
 28 y ellos muy humildes alegres cantaban.
 Y al ver venir a su padre a todos manda callar;
 30 llega su padre a la puerta y l' empezó a preguntar:
 —Dime, hijo amado, ¿qué tal, Antoñito?
 32 ¿y has cuidado bien de los pajaritos?
 Y el hijo le contestó: —Padre, no tenga cuidado
 34 que para que no hagan mal todos los tengo encerrados.
 y el padre que vió milagro tan grande
 36 al señor obispo trató de avisarle.
 Ya viene el señor obispo con grande acompañamiento;
 38 quedaron todos confusos al ver tan grande portento.
 Abrieron ventanas, puertas a la par,
 40 por ver si las aves querían marchar.
 Y entonces les dijo Antonio: —Señores, nadie se agravie,
 42 los pájaros no se marchan hasta que yo no les mande.
 Se puso a la puerta y les dijo así:
 44 —Vaya, pajaritos, ya podéis salir.
 Salgan cigüeñas con orden, águilas, grullas y garzas,
 46 gavilanes y avutardas, lechuzas, mochuelos, grajas;
 salgan las urracas, tórtolas, perdices,
 48 palomas, gorriones y las codornices.
 Salga el cuco y el milano, pastor, mirlo y andarríos,
 50 canarios y ruiseñores, (corzo), gaparrón y mirlo.
 Salgan verderones y las canderinas
 52 y las (cocujadas) y las golondrinas.
 Y al instante que salieron todos juntos (y) se ponen
 54 escuchando a San Antonio para ver lo que dispone.
 Antonio les dijo: —No entréis en sembrados,
 56 marcharos por montes (por ríos) y prados.
 Y al tiempo de alzar el vuelo cantan todos de alegría
 58 despidiendo a San Antonio y a toda su compañía.
 Y el señor obispo al ver tal milagro
 60 por diversas partes mandó publicarlo.
 Y árbol de grandiosidades, fuente de la caridad,
 62 depósito de bondades, padre de inmensa piedad,
 Antonio divino, por tu intercesión
 64 todos merecemos la eterna mansión.

Versión cantada en El Burgo de Osma, el 27-VII-81.

DES DE NIÑO FUE NA CI DO CON MU CHO TE MOR DE DIOS DE SUS PA DRE ES TI
 MA DO Y DEL MUN DO AD MI RA CIÓN FUE CA RI TA TI VO Y PER SE GUI DOR DE TO DO NE
 MI GO CON MU CHO RI GOR

28.b

(Fragmento)

—Ven aquí, Antoñito, ven aquí, hijo amado,

16 escucha que tengo que darte un recado:

Mientras que yo estoy en misa buen cuidado has de tener,

18 mira que los pajaritos todo lo echan a perder;

entran en el huerto, pisan el sembrado,

20 por eso t'encargo que tengas cuidado.

(la numeración se refiere a la versión anterior)

Versión cantada en Sotillo del Rincón, el 10-VI-81.

MIEN TR A QUE YO ES TOY EN MI SA BUEN CUI DA DO HAS DE TE MER MI RA QUE LOS PA JA RI TES TO DO LO S CHAN
 A PER DER EN TR A EN EL HUER TO PI SAN EL SEM BRA DO POR E SO TE EN CAR GO QUE TEN GA CUI
 DA DO

NOTA.—Obsérvese como la 1.^a parte es musicalmente idéntica a 22 A (La Virgen y el ciego)

28.c

(Variantes respecto a versión 28.a)

- 2 *Divina gracia / 11 en el cual cogía / 19 entran en el /*
20 *le digo / 21 ya su padre se ausentó (y a la iglesia) se*
marchó / 22 cuidadoso / 25 para que mejor yo pueda cumplir
con mi obligación / 26 voy a encerraros a todos en est'habita-
ción / 26(les) llamó / 28 (y) los pajaritos /
29 *luego les mandó (callar) / 37 acudió (el señor obispo) /*
38 *quedando (todos) / 41 Antonio (les dijo) a todos / 42 se pone /*
47 *burlapastor (y andarrios) / 56 por riscos (y prados) /*
57 *con dulce (alegría).*

Versión recitada en Aguilera.

DES DE NIÑO FUENA CI DO CON MU CHO TE MOR DE DIO OS DE SUS
PA DRES ES TI MA DO Y DEL MUN DOAD MI RA CIO ON FUE CA RI TA
TI VO Y PERSE GUI DO OR DE TO DOHE MI GO CON MUCHORI GO OR

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I págs. 117-20; CPEX, Vol. I, pág. 30; CPM, Vol. I, pág. 49; CS, pág. 155; CMM, pág. 410; DCL, pág. 225; CPPS, I, pág. 192; CPJ, pág. 333, FMP, núm. 75, págs. 93-94.

Lo primero que hay que aclarar respecto a este tema es que su difusión en la tradición oral resulta mucho mayor de lo que podríamos suponer si atendemos a su representación dentro de los «Cancioneros» o «Romanceros». Como vemos, sus características formales no son las de un romance —aunque le consideremos tal en cuanto a su contenido épico-lírico— y, por supuesto, tampoco pertenece al grupo de romances «viejos» o «clásicos del género». La circunstancia de que sea una composición vulgar ha hecho que se le excluyera de las colecciones románticas (salvo en rarísimas excepciones); su monotonía melódica, pro-

bablemente, ha impedido, también, que fuera apreciado por los recopiladores de «Cancioneros».

Hoy, y en la zona castellana, puedo constatar que, con temas como «Madre a la puerta hay un niño», constituye uno de los cantos narrativos más sabidos; conocidísimo, sobre todo, por las mujeres de más de sesenta años. Hasta el punto de que es una de las composiciones que yo utilizo como «reclamo» o «anzuelo», a menudo, para que los informantes se decidan a cantar y tomen confianza.

Ejemplo claro de lo que se ha dado en llamar «romance religioso tardío», «Los milagros de San Antonio» pertenecen a ese tipo de creaciones difundidas por pliegos y manuscritos; voceadas por los ciegos copleros al son de guitarrillas y zanfonas. De ello, poseo testimonios de mis informantes e, incluso, algún papelillo impreso, pero Julio Caro Baroja en su «Ensayo sobre la literatura de cordel» recuerda, además, cómo escuchó, de niño, este «milagro» de los pajarillos en que se narra uno de los más famosos de «San Antonio de Padua».

Hay pocas diferencias entre unas y otras versiones del tema, lo que confirma su condición de romance reciente, así como su variada rima y complejo estrofismo revelan un origen de pliego semi-culto. Está compuesto por una sucesión de estrofas octosilábicas y hexasilábicas que se alternan, lo que, unido a su fácil tonada y a la expresividad fónica, le confiere un ingenuo encanto. La melodía, como veremos, era empleada, también, para cantar otros textos piadosos. Como suele ocurrir en muchos romances de la denominada «literatura de cordel», predomina en éste lo narrativo sobre el diálogo, careciendo sus versos de la progresiva intensidad dramática que tantas composiciones romancísticas de vieja tradición tienen. Aquí, por el contrario, hallamos reflejada la técnica hierática de cartelón, a través de la cual, los ciegos desglosaban sus relatos, haciendo que el texto sirviera de pie al gráfico.

La mayor discrepancia entre las distintas versiones se produce en el pasaje de la enumeración de las aves. En ocasiones hay variantes hasta en las muestras de un mismo pueblo, pero, generalmente, las divergencias aparecen en razón de la situación geográfica. Según el nombre que se les dá a los pájaros mencionados en cada lugar, nos topamos en los diversos ejemplos con unas u otras denominaciones, de interés paralingüísticas y zoólogos.

El objetivo fundamental de los «Milagros de San Antonio» es, como el de tantas creaciones similares, fomentar la devoción, un poco al estilo de los «milagros» de Berceo y utilizando un candor «propagandístico» unos recursos muy parecidos. Encontramos aquí fórmulas eclesiales frecuentes («Suplícale al Dios inmenso», «gracia divina», «temor de

Dios», «precioso y santo», «eterna mansión»), una fe que conmueve por su sencillez y un ambiente cotidiano que acerca lo sobrenatural a la vida diaria de las gentes, a su realidad más concreta. Esa habilidad para conjugar lo milagroso y lo doméstico enclava al poema en las coordenadas de una religiosidad auténtica y popular.

En todas las versiones, prácticamente, aparece la misma estructura, coincidente, por otra parte, con la de las más primitivas narraciones de tipo mágico. Ya se ha hecho notar, alguna vez, la semejanza de los actuales relatos piadosos con el esquema ritual de aquellas:

1. Invocación a lo divino (dioses, héroes, santos).
2. Historia ejemplarizadora.
3. Última invocación o sentencia.

La escasa diferencia en los textos tiene su paralelismo en la mínima variación que las melodías de las versiones del tema ofrecen entre sí, aunque procedan de lugares distantes y ello puede comprobarse contrastando mis ejemplos de Soria con los que he publicado de Valladolid en el *Catálogo Folklórico de la provincia...*, (Vol. I).

Kurt Schindler editó un texto de «Milagros de San Antonio» recogido en Povar (Soria). A pesar de que coincide en casi todo con los míos lo transcribo íntegramente como he venido haciendo con las versiones de Schindler que he citado porque se corresponderían con temas recopilados por mí:

Divino Antonio precioso, suplícale al Dios inmenso
que por tu gracia divina alumbre mi entendimiento,
para que mi lengua refiera el milagro,
que en el huerto obraste de edad de ocho años.
Desde niño fué nacido con mucho temor de Dios,
de sus padres estimado y del mundo admiración.
Fué caritativo y perseguidor
de todo enemigo con mucho rigor.
Su padre era un caballero cristiano, honrado y prudente,
que mantenía su casa con el sudor de su frente.
Y tenía un huerto en donde cogía
cosecha de fruto que el tiempo traía.
Por la mañana, un domingo, como siempre acostumbraba,
se marchó su padre a Misa, cosa que nunca olvidaba.
Y le dijo: Antonio, ven aquí, hijo amado,
escucha que tengo que darte un recado.

Mientras que yo estoy en Misa gran cuidado has de tener,
mira que los pajaritos todo lo echan a perder;
entran en el huerto, comen el sembrado,
por eso te encargo que tengas cuidado.
Cuando se ausentó su padre a la iglesia se marchó.
Antonio quedó al cuidado y a los pájaros llamó:
—Venid, pajaritos, dejad el sembrado,
que mi padre ha dicho que tenga cuidado.
Para que yo mejor pueda cumplir con mi obligación,
voy a encerraros a todos en esta habitación.
Y a los pajarillos entrarles mandaba
y ellos muy humildes en el cuarto entraban.
Por aquellas cercanías ni un pájaro quedó,
porque todos acudieron como Antonio les mandó.
Lleno de alegría San Antonio estaba,
y los pajaritos alegres cantaban.
Al ver venir a su padre luego les mandó callar.
Llegó su padre a la puerta y comenzó a preguntar:
—Dime, hijo amado, ¿qué tal, Antoñito?
¿has cuidado bien de los pajaritos?
El hijo le contestó: —Padre, no tenga cuidado
que para que no hagan mal, todos los tengo encerrados.
El padre que vió milagro tan grande
al señor Obispo trató de avisarle.
Acudió el señor Obispo con grande acompañamiento,
quedando todos confusos al ver tan grande portento.
Abrieron ventanas, puertas a la par,
por ver si las aves se querían marchar.
Antonio les dijo a todos: —Señores, nadie se agravie
que los pájaros no salen hasta que yo no lo mande.
Se puso en la puerta y les dijo así:
—Vaya, pajaritos, ya podéis salir.
Salgan cigüeñas con orden, águilas, grullas y garzas,
gavilanes y abutardas lechuzas, mochuelo y grajas.
Salgan las urracas, tórtolas, perdices,
palomas, gorriones, y las codornices.
Salga el cuco y el milano, burlapastor y andarríos,
canarios y ruiseñores, tordos, garrafón y mirlos.
Salgan verderones y las cardelinas
y las cogujadas y las golondrinas.
Al instante que salieron, todas juntas se ponen

escuchando a San Antonio para ver lo que dispone.
Antonio les dijo: —No entréis en sembrados,
marcharos por montes, riscos y los prados.
Al tiempo de alzar el vuelo cantaron con alegría,
despidiéndose de Antonio y toda su compañía.
El Señor Obispo al ver tan milagro,
por diversas partes mandó publicarlo.
¡Arbol de grandiosidades! ¡Fuente de caridad!
¡Depósito de bondades! ¡Padre de hermosa deidad!
¡Antonio divino! por tu intercesión
todos merecemos la eterna mansión (1).

He respetado, como siempre, la transcripción de Schindler en sus mínimos detalles aunque la interpretación que hace de algunos versos difiera de la mía o su ortografía se atenga a normas ya superadas. Como a mí también me ha ocurrido, parece que Schindler se encontró con especiales dificultades a la hora de transcribir las denominaciones de las aves.

He recopilado, recientemente, dos muestras más del tema. Una, de Arguijo, presenta, como curiosidad, la «vulgarización» de algunas expresiones:

- 2 que «pa» su divina gracia
- 13 Domingo por la mañana

Al final del texto, equivocadamente, la informante dijo:

- 64 merezcamos todos la eterna «pasión» (2).

Otra, de Cuevas de Ayllón, coincide, sobre todo, con la versión de Schindler. Pero ofrece, en general, mínimas singularidades respecto a los demás ejemplos sorianos. Incluso en la enumeración de pájaros —que es, como dije, uno de los episodios donde suelen aparecer más cambios— son raros los nombres de aves diferentes entre unas lecciones y otras. El texto de Cuevas de Ayllón dice en este punto:

- 45 Salgan cigüeñas con orden, águilas, grullas y garzas,
avutardas, gavilanes, lechuzas, mochuelos, grajas.
- 47 Salgan las urracas, tórtolas, perdices,
palomas, gorriones y las codornices.

- 49 Salga el cuco y el milano, zorzal, pastor y andarrios,
canarios y ruiseñores, tordos, jilgueros y mirlos.
- 51 Salga verderones y las cardelinas,
también cogujadas y las golondrinas (3).

Muchas veces lo que cambia es el mismo nombre del pájaro, mal pronunciado (ogujada, corujada; garrafón, gafarlos... etc.). Los «Milagros de San Antonio» como el romance de «San Alejo», el de «San Lázaro» o la «Oración a San Bartolomé» constituyen excelentes ejemplos de devoción pero, también, de didactismo religioso hábilmente dirigido. En el texto se nos cuenta, con aparente naturalidad, cómo el padre de San Antonio se marchaba a misa todos los domingos,

«cosa que nunca olvidaba»

y así, indirectamente, se expresa lo que debe hacer «un buen cristiano». Mas hay un detalle que parece estar enfocado desde un plano de religiosidad popular, pura y sentida. Me refiero a esa especie de oposición entre la sencillez milagrosa del santo y la artificiosidad de la llegada del Obispo (que encarna a la Iglesia instituida) con su «gran acompañamiento». La moraleja de nuestra historia revela que el hombre de Dios, al margen de los poderes establecidos —luego prestos a capitalizar el hecho portentoso—, se entiende con la naturaleza (las aves) en perfecta armonía, gestando hazañas sobrenaturales casi sin pretenderlo. Y es que el poder del espíritu tiene poco que ver con la reglamentada religión de los hombres.

Dentro de la provincia de Soria he recogido también versiones del tema en Duruelo y en Covalada; aunque son muestras mucho más fragmentarias que las ofrecidas —y coincidentes con ellas, por lo que no las transcribo— sirven para probar la enorme popularidad del romance en la zona.

(1) K. SCHINDLER, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, Hispanic Institute, New York, 1941, número 75, págs. 93-94.

(2) Esta versión fue cantada por María Jesús Duro Duro, en enero de 1982, a los 52 años. Me fue facilitada por Lucía Megino, como parte de una serie de encuestas que realizamos en equipo (cuatro personas) en los primeros meses de dicho año.

(3) La versión de la que he extraído este fragmento me fue comunicada por Silvano Andrés, que la recopiló con otros cantos de viejas gentes del pueblo.

48 Salpêlenco y el milano, corral, pajar y zorzal
 caninos y tiznones, torcos, pajaros y tiznones
 51 Salpêlencos y las corralas
 tambien cogujas y las corralas (2)

Muchas veces lo que cae en el mismo nombre del pajar, mal
 pronunciate (ojo) con el garten, garten, etc. (las -Mila-



111 K. B. SANDLER, "The Birds of the World," 1915, p. 127.
 112 "The Birds of the World," 1915, p. 127.
 113 "The Birds of the World," 1915, p. 127.
 114 "The Birds of the World," 1915, p. 127.
 115 "The Birds of the World," 1915, p. 127.

29. MILAGRO DE LA VIRGEN DEL PILAR

29.a

Alégrese Zaragoza, la capital de Aragón,
2 donde tenemos un templo (y) hermoso de admiración.
Llámas'el Pilar, que lo hizo Santiago,
4 el más concurrido de todo cristiano.
Y estando en Jerusalén la Virgen dijo a Santiago:
6 —Correrás toda España la ley de dios predicando;
formarás un templo y en él te prometo
8 colocar mi masa antes de irme al cielo.
Pasó Asturias y Navarra y en Castilla los dos reinos,
10 pero al fin en Aragón (hecho quedó dicho templo).
Dejó en Zaragoza la Reina del Cielo
12 qu'en carne inmortal bajó por el Ebro:
—Y a la margen d'este río un templo edificarás
14 donde todos los cristianos su remedio encontrarán.
Este grande templo del santo Pilar
16 por más guerras que haya no se ha de arruinar.
Los milagros d'esta Virgen no se pueden numerar
18 por que son muchos y grandes y uno solo he d'explicar:
Miguel Pellicer, vecino de Calanda,
20 tenía una pierna muerta y enterrada.
Dos años y cinco meses qu'está vista y aprobada
22 por médicos y cirujanos que la tenía cortada.
Dijo: —Virgen santa, desd'este hospital
24 no puedo ir a veros a vuestro Pilar.

- Si quisieráis, madre mía, que y'os fuese a visitar
 26 muchas gracias os daría ¡Oh, gran Virgen del Pilar!
 Se acostó en la cama y por la mañana
 28 s'encontró la pierna sana como estaba.
 Yo no puedo explicar más d'esta Reina Soberana,
 30 ya sabéis qu'en aragón las indulgencias se ganan.
 La Misa de Infantes debemos oír
 32 y todo cristiano debe concurrir.
 Las limosnas d'esta Virgen son pa misas y plegarias;
 34 para sostener el templo d'esta Reina Inmaculada.
 Y a esta Reina Inmaculada pedidla con fervor,
 36 rezadla una Salve y un Credo al Señor.
 Todos los aragoneses por patrona la tenemos;
 38 libranos de mala hora que siempre te adoraremos.
 Adiós, Virgen santa, Reina del Pilar,
 40 qu'es de los devotos mansión celestial.

Versión cantada en el Burgo de Osma, el 27-VII-81

YES TAN DOENJE RU SA LÉN LA VIR GEN DI JOA SAN TIA GO CO RRE RAS TO DA LA ES
 PA ÑA LA LEY DE DIOS PRE DI CAN DO FOR MA RÁ SUN TEM PLIC YEH EL TE PRO. METO CO LO CARMI
 ME SA AN TES DE IR ME AL CIE LO

NOTA.—Obsérvese que la música es idéntica a la de la 1.ª versión de «Milagros de San Antonio».

29.b

(Variantes respecto a versión 29.a)

- 4 es muy (concurrido)
- 8 dejar m'imagen
- 9 Las Asturias
- 10 caso quedó divirtiendo

Versión recitada en Aguilera

El hecho de que las dos versiones que poseo de esta composición me fueran comunicadas por personas que también interpretaron «Los milagros de San Antonio» pienso que no es casualidad. Como tampoco el hecho de que en el caso de la muestra 29.b el texto se me cantara con la misma tonada utilizada por la informante para «San Antonio...»; las informantes de uno y otro tema habían aprendido, además, gran parte de lo que sabían, de los ciegos copleros y ello me inclina a suponer que estas dos narraciones sobre milagros formaban parte de un mismo repertorio que bardos vagabundos difundieron por una amplia zona.

El «Milagro de la Virgen del Pilar» parece ser menos conocido. El precedente de Berceo se hace en él aún más revelador, ya que el poema presenta un regusto arcaico. Se trata del arcaísmo que caracteriza a gran parte del arte popular (imágenes, pinturas) de apariencia pseudo-románica cuando ya el Gótico, el Renacimiento y el Barroco habían consumido la llama de sus invenciones. Enlazando con la leyenda jacobea de tantas resonancias medievales se nos dice que Santiago recorrió España buscando un lugar para el cuerpo de la Virgen. Aunque el texto pueda ser calificado como tardío no cabe duda de que bebe en antiquísimas fuentes y que nace en un ambiente de anacrónico primitivismo. La literatura popular y «de cordel» muchas veces nos hace ver que el tiempo «histórico» es engañoso. En un país como España en donde masas muy numerosas de la población quedaron hundidas en una oscuridad propia del medievo la historia corrió solo para unos pocos privilegiados. El tiempo «histórico», en definitiva, no se correspondió para muchas gentes con el tiempo «cultural» y así, en los siglos XVIII y XIX todavía el coplero ambulante era en abundantes zonas el único transmisor de literatura. Todavía la mayoría de la nación era analfabeta y muchos pueblos vivían según esquemas propios de la Edad Media.

El «Milagro de la Virgen del Pilar» se abre con una invocación —en este caso tan patriótica como religiosa—, y, tras la leyenda sobre la fundación del templo relata un ejemplo de curación milagrosa. Termina con una llamada a la devoción de los fieles («...la misa de Infantes /debemos oír...») y a su generosidad («...las limosnas de esta Virgen /Son pa misas y plegarias...») con lo que la finalidad propagandística de la composición queda puesta de manifiesto. A manera de epílogo, «aragonesismo y piedad» se conjugan de nuevo en el último fragmento.

Ya en la época medieval —y en ella con una singular pujanza— era frecuente que los Santuarios «anunciaran» por medio de escritos y juglares «a lo divino» su facultad milagrera y disputaran en imaginación para explicar la fundación de los mismos en este o aquel lugar. Dos emporios de mágica resonancia (Santiago de Compostela y el Pilar de

Zaragoza) hallan aquí legendaria razón en las figuras —destacadísimas— del Apóstol Santiago y la propia Virgen María.

En el texto, ingenuo pero eficaz, aparecen versos algo confusos: La referencia a la «masa» de la Virgen, los versos número 10 de ambas versiones sorianas que yo he interpretado en la muestra 29.a como «hecho quedó dicho templo» y que, según la informante de la 29.b sería «caso quedó divirtiendo»; hay, además, una gran diferencia entre que la Virgen dejara su cuerpo —o «masa»— en Zaragoza o su «imagen» como se nos dice en la lección 29.b.

El fetichismo, fomentado desde los Santuarios, es refrendado en esta composición con la afirmación: «los milagros d'esta Virgen / no se puede numerar». Sentencia que puede traducirse como «está es la Virgen más milagrosa de todas, dedicad a ella vuestras oraciones y limosnas». La mercadería religiosa originó desde tiempos lejanos esa rivalidad, que aún hoy, muy atenuada, pervive, entre Vírgenes o entre santos. Lo que se adora, pues, son sus imágenes y reliquias, su huella material idolatrada como un talismán mágico. No se trata de fe en una idea sino de confianza supersticiosa en un objeto.

En ese objeto se encierran fuerzas sobrenaturales que sanan y redimen; quienes lo poseen administran sus efectos y se benefician con su usufructo. La desesperación y la propaganda hacen lo demás.



30. EL INCREDULO (í-a)

30.a

- Jesucristo fue de caza, de caza como solía;
2 allí arriba, en aquel alto hay un hombre de «malancolía».
Le dijo que si había Dios y dijo que Dios no había.
4 —hombre muy desengañado que vive usted en esta vida,
(mire muy bien lo que dice) que hay Dios y Santa María,
6 le puede venir la muerte de la noche al día.
Esta noche le pondremos una cama bien pulida,
8 de cuchillos y navajas y las puntas haci'arriba;
para comer le pondremos, (para comer le pondrían)
10 un plato de solimán y una culebra cocida.
Las puertas del Cielo cierran, las del Infierno se abrían
12 para que entre aquel hombre que dijo que Dios no había.*

Versión recitada en Olvega, el 6-IX-81

30.b

- Jesucristo va de caza, la caza no parecía;
2 se ha encontrando un caballero lleno de «malancolía».
Le dijo si había Dios, y contestó que no había.
4 —Pues si vives engañado que hay Dios y santa María
que te pueden dar la muerte como te han dado la vida.
6 —No tengo miedo a la muerte ni tampoco a quien la envía.
Al otro día por la mañana la muerte a su casa iba.
8 —Detente, muerte, detente, detente siquiera un día.*

- No me puedo detener qu'el Rey del Cielo m'envía.
10 Le cogieron entre cuatro una cuestecit'arriba.
Las puertas del Cielo cierran y las del Infierno abrian
12 y le meten allá dentro, en lo más hondo que había,
para darle de cenar una culebra cocida,
14 para darle de beber un vaso de «fementina»,
para darle de dormir una cama bien pulida
16 con cuchillos y navajas para hincarl'en las costillas.

Versión recitada en Valdeavillo, el 10-IX-81

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 126-28; RPC, pág. 106; RPM, N.º 263-65; CPEX, Vol. II, pág. 39; CSG, página 377; TOC, pág. 72; FMP, núm. 57, págs. 82-83.

Ya he comentado cómo hay en el romancero de tradición oral de nuestros días una serie de composiciones en las que se nos ofrecen encuentros entre Jesucristo y otros personajes. Casi siempre la figura de Jesús se halla disfrazada de mendigo pero en este caso, como vemos, Cristo aparece a manera de caballero en ese verso tan romancístico: «...de caza como solía». En algunas versiones no es Jesús sino «el rey Jorge» quien se topa con el incrédulo (1).

Los diversos textos que he recopilado del tema rezuman arcaísmo y carácter medieval tanto en el propio asunto como en ciertos vocablos. El desenlace, con la Muerte personificada como un ente individualizado y real nos hace pensar en las macabras «Danzas» del medievo en las cuales de nada servían a reyes, ricos y prelados su poder y posesiones. El incrédulo, confiado en su hacienda, desafía a Dios y es víctima, después, en los infiernos de los más horribles tormentos.

De otra parte, el diálogo entre el incrédulo y la Muerte recuerda los versos de un romance, también medievalizante, en que se produce un encuentro parecido: «El enamorado y la Muerte». En éste, mucho más poético y menos didáctico, un enamorado —y no el «grosero materialista» de la composición que comentamos— se ve arrastrado por la «gran igualadora» de forma inexorable:

- Ay, Muerte tan rigurosa, déjame vivir un día.
—Un día no puedo darte; una hora tienes de vida.

Tras ese corto tiempo y cuando está a punto de reunirse con su amor subiéndolo por un cordón que la muchacha le ha arrojado para llegar hasta su ventana:

La fina seda se rompe; la Muerte que allí venía:
—Vamos, el enamorado, la hora ya está cumplida (2).

En la muestra 30.a falta ese pasaje dialogado pero no en el 30.b, donde hay un versículo muy semejante al de «El enamorado y la Muerte» que he transcrito. En la misma versión se detallan los castigos que los diablos administran al incrédulo; hay ejemplos en los que incluso se dice «salieron todos / los diablos / a darle la bienvenida»; el recibimiento resulta, por supuesto, de lo más satánico.

Mientras que las lecciones de Palencia y Valladolid que he recopilado (3) acaban con la llegada de la Muerte, las de Soria, al igual que otras de la península van más allá. El incrédulo baja a los infiernos y los demonios le atormentan. Schindler recogió dos muestras del romance en Soria. Lo más interesante de la primera, recopilada en La Póveda, es el inicio con contaminaciones de otros temas como por ejemplo, el de «Don Pedro y la Infantina» (4):

A caza va un cazador a caza como solía.
Ya se cansaron los galgos a subir la cuesta arriba.
La nieve caía a copos, el agua menudita y fría.
Se encontró con un mal hombre lleno de «melancolía»,
le preguntó si había Dios. Le dijo que Dios no había.
«Cállate, hombre, que sí hay Dios y también Santa María
que si la muerte te llama la vida te quitaría».
«Yo no temo a la muerte ni tampoco a quien la envía».

El final también ofrece singularidades como ese verso:

Domingo por la mañana le llamó la muerte en su cama.

Por último, el incrédulo pide tiempo para confesarse y no aparece el pasaje de los demonios de otras versiones:

Deténte, muerte rabiosa, deténte siquiera un día
para confesar y comulgar esta alma mía»
—No puedo detener que el rey del cielo me envía» (5).

La segunda muestra, de Torrearévalo, resulta bastante completa, según el esquema general del relato que he trazado más arriba. La bienvenida de los diablos posee rasgos especialmente sarcásticos, pero los tormentos descritos coinciden —salvo en pequeños detalles— con los de mis ejemplos sorianos:

Jesucristo salió a caza, a caza como solía.

Se encontró un hombre muy rico lleno de «malanconía»;

le preguntó si hay Dios. Le dijo que Dios no había:

—«Calle Usted, hombre, que sí ha Dios y también Santa María, que le ha de venir la muerte y le ha de quitar la vida».

—«No le temo yo a la muerte ni tampoco a quien la envía».

Domingo por la mañana la muerte a su casa iba.

—»Reténte, muerte rabiosa, reténte siquiera un día».

—«No me puedo detener que el Rey del Cielo me envía».

Lo cogieron entre cuatro lo subieron cuesta arriba

y lo tiraron a un pozo al que más hondo que había.

Salieron cien mil demonios a darle la bienvenida.

—«Bienvenido sea Usted, siéntese en esa silla.

Le pondremos de cenar una culebra cocida,

una cuchara de azufre y una cama muy «pulida»

con unos clavos de acero con las puntas hacia arriba.

En recopilaciones realizadas recientemente he encontrado más versiones sorianas del romance lo que da una idea de su difusión y popularidad en la zona. En Barcebalejo me recitaron un ejemplo que sigue de cerca el tipo de lección recogido por Schindler en La Póveda, salvo en los versos finales, contaminados de famosos ecos romancísticos:

Las campanas tocaban, tocaban que se deshacían
para llevar a este hombre que caso de Dios no hacía (6).

Y de Arguijo obtuve un texto truncado en su desenlace y enormemente sintetizado en su contenido:

Jesucristo iba de caza, de caza como solía,

2 no encontraba que cazar, caza ni muerta ni viva.

Se ha encontrado con un hombre rico y de «malanconía».

4 Le pregunta que si hay Dios; le dijo que Dios no había.

—Calla, hombre, que sí hay Dios y también Virgen María

6 te puede pillar la muerte y quitarte a tí la vida.

- Yo no le temo a la muerte ni tampoco a quien la envía.
 8 El domingo por la mañana la muerte a su casa iba:
 —Deténte, muerte rabiosa, deténte siquiera un día
 10 —No me puedo detener que el Rey del Cielo me envía.
 Ya lo suben, ya lo bajan, ya lo suben cuesta arriba,
 12 de las voces que pegaba las piedras quebrantaría (7).

Hay versiones de otras áreas que desarrollan idéntico pasaje. así una de Cuenca que dice:

«Le cogen de los cabellos, le suben la cuesta arriba,
 y de los «grazníos» que daba el infierno estremecía.
 Le sacaron de comer una culebra cocida,
 le sacaron de beber una poca pez «retida» (8).

Mientras que el inicio de mi muestra de Arguijo es, como hemos visto, el más convencional, en la de Barcebalejo encontramos un verso menos frecuente:

Jesucristo va de caza, de caza como solía,
 2 la caza llevaba muerta y un ángel en compañía.

Lo cierto es que la rima en í-a y el «estilo tradicional» del texto, su «aire arcaico», han favorecido, en mi opinión, las interpolaciones en él, tomándose prestadas secuencias de otros romances muy conocidos. De otro lado, existen composiciones de esas que ya comenté, en las cuales Jesucristo pide ayuda disfrazado de menesteroso, con rima igualmente en í-a:

Te prometo, labrador trigo «pa» toda tu vida
 y para cuando te mueras tendrás la gloria cumplida (9).

En las versiones de Olvega y Valdeavillo aparecen términos como «solimán» o «trementina» como símbolo de sustancias venenosas, el vetusto adjetivo «pulido-a» empleado aquí con sabia ironía y algún vocablo de compleja explicación como ese «malanconía» o «malancolía». La construcción mal (a) enconía que en otros casos se convierte en «malancolía» y «melancolía», quizá por un proceso de analogía popular, derivaría de «enconar», verbo que en la Edad Media significaba «manchar», «contaminar», «infectar». Sin embargo, «melancolía», proviene de dos palabras griegas «melan Kholé» que puede traducirse como «bilis negra».

Este romance, recitado generalmente a modo de oración, pretende, como otros semejantes, inculcar el temor de Dios y para ello, no dudaban los poetas piadosos en emplear elementos terroríficos. Elementos que causarían un «pavor mágico», un miedo que impidiera toda duda. Cuestionar creencias era exponerse a un abismo de sufrimientos.

- (1) JOSE MARIA COSSIO y T. MAZA, *Romancero popular de la Montaña*, números 263-65.
- (2) R. MENENDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, 1969, págs. 63-64.
- (3) Versiones publicadas en *Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid*, Vol. I, págs. 126-28 y en *La Tradición Oral Castellana*, pág. 72.
- (4) Véase por ejemplo, la versión que de ambos asuntos de «Don Pedro» e «Infantina» (más «El caballero burlado») publicamos en *Romances Tradicionales de Castilla y León*, Madisón, 1982, páginas. 11-13.
- (5) K. SCHINDLER, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, Hispanic Institute, New York, 1941, págs. 82-83.
- (6) Versión recitada por Segunda Hernando Yagüe, nacida en 1918 en Barcebalajo.
- (7) Recitó el texto María Jesús Duro Duro, de 52 años.
- (8) A. LORENZO VELEZ, «Evangelios Apócrifos en el Romancero y Cancionero Tradicional», *Revista de Folklore*; número 8, 1981, págs. 31-32.
- (9) *Ibidem*, pág. 32.



31. EL ARADO

- El arado cantaré de piezas lo iré formando
2 y de la pasión de Cristo palabras iré explicando.
El dental es el cimientto donde se forma el arado,
4 pues tenemos al buen Dios amparo de los cristianos.
La cama será la cruz, la que Dios tuvo por cama,
6 y al que guiase su cruz nunca le faltará nada.
El telero que atraviesa por el dental y la cama
8 es el clavo que penetra aquellas divinas palmas.
La telera y la chaveta entre las dos hacen cruz;
10 consideremos cristianos, qu'en ella murió Jesús.
La esteva será el rosal donde salen los olores,
12 María coge colores de su vientre virginal.
La reja será la lengua, la que todo lo decía,
14 ¡Válgame el divino Dios y la sagrada María!
El pezcuño es el que oprime todas estas ligaciones;
16 contemplemos a Jesús, afligidos corazones.
Las orejas son dos, Dios las abrió con sus manos
18 y significan las puertas de la gloria qu'esperamos.
Las velortas son de hierro, dond'está todo el gobierno;
20 significan la corona de Jesús el Nazareno.
Las hitas serán las gotas de sangre, que iba sudando
22 desde la casa de Anás hasta el monte del Calvario.
El timón que hace derecho, que así lo pid'el arado,
24 significa la lanzada que traspasó el costado.*

- La clavija que atraviesa por la punta del timón
 26 significa que traspasa los pies de nuestro Señor.
 El barzón es la saeta que le clavan al costado
 28 y la correa el pañuelo con que sus ojos vendaron.
 El yugo será el madero donde a Cristo lo amarraron
 30 y las sogas los cordeles con que le ataron las manos.
 Los frontiles son d'esparto y se ponen a los bueyes;
 32 y al buen Jesús maniataron con muy ásperos cordeles.
 Los bueyes son los judíos que de Cristo iban tirando
 34 desde la casa de Anás hasta el monte del Calvario.
 Los collares son las fajas con que le tienen fajado;
 36 los cencerros los clamores con que l'están enterrando.
 La azuela qu'el gañán lleva para componer su arado
 38 significará el martillo con que remachan los clavos.
 El gañán el cirineo que a Jesucristo ayudaba
 40 a llevar la Santa Cruz de madera tan pesada.
 Las toperas que s'encuentra el gañán cuando v'arando
 42 significa las caídas que dió Cristo en el Calvario.
 El surco qu'el gañán lleva por medio de aquel terreno,
 44 significará el camino de Jesús el Nazareno.
 La semilla que derrama el gañán por aquel suelo,
 46 significará la sangre de Jesús el Nazareno.
 Padres los que tengáis hijos y'habéis oído el arado,
 48 dadles buena educación, nunca dejéis d'enseñarlo.

Recogida por escrito en Valderrueda.

NOTA: En Valdealvillo recogí una versión cantada que, en el texto, coincide totalmente con la que acabo de transcribir. Sólo a efectos de transcripción musical ésta segunda versión de «El arado» será denominada 31.b.



Esta composición pertenece al género de las llamadas «canciones seriadas» más que al romancístico. No se nos cuenta una historia propiamente dicha, aunque se nos recuerda la Pasión de Cristo al tiempo que se enumeran las piezas del arado. La rima que predomina es á-o pero, a veces, cambia cada cuatro versos octasílabos. Encontramos, por lo tanto, cuartetas e, incluso, alguna redondilla intercalada dentro de una estructura que tiende al romance.

Se han dado, a lo largo de la historia distintas formas de arado pero, si atendemos a lo fundamental, todas pueden reducirse a los dos tipos que, con el tiempo, prevalecieron: El arado de reja y el de vertedera. Escribe José Manuel Fraile Gil en un interesante trabajo sobre este tema: «El arado, que era ya conocido en Egipto y Mesopotamia, tuvo quizá su origen en algún tipo de azada neolítica; a finales de la Edad Antigua estaba ya configurado la división geográfica del arado. El arado romano (aratrum), adaptado al tipo de suelos y de cultivos mediterráneos, y el arado de ruedas (carruca), que se extendió por las zonas no romanizadas de Europa» (1).

España, por su situación geográfica, adoptaría el «aratrum», al que se añadirían escasas innovaciones, como, por ejemplo las «orejeras». Según las zonas de la Península el esquema básico y sencillísimo del arado revistió diversas características, pudiéndose hablar de un «arado castellano» o «arado cama» de reja lanceolada, de un «arado-dental» de antiquísima tradición mediterránea y, probablemente, ya empleado en la Península antes de la romanización, que se usó, sobre todo, en áreas periféricas (Andalucía, Extremadura, Gerona...); y de arados cuadrangulares y radiales utilizados en tierras norteñas.

Para J. Manuel Fraile, un arado romano, se componía, principalmente, de las siguientes partes: «Una reja 1) de hierro piramidal o cónica que se hunde en la tierra y la remueve; va unida al dental 2), pieza de madera y sustento de todas las demás, ésta va atravesada por las orejeras 3), que son dos piezas de maderas transversales al dental y que tienen como misión abrir el surco. Al dental se fija la esteva 4), que es la pieza que se empuña para ir llevando el arado, su extremidad o enmangue es la mancera 5), si bien en algunas zonas se confunden los términos de mancera y esteva, usándose tan sólo uno de los dos para la totalidad de la pieza; la reja y la esteva se ajustan al dental por medio del pescuño 6), que es una cuña de madera que se ajusta con unos golpes cada vez que se compone del arado; estos golpes se dan con la azuela. La unión entre el dental y la parte del tiro se hace por medio de la cama 7), que se enlaza con el timón por medio de unas abrazaderas llamadas vilortas 8). El timón es un largo palo de madera al que se fija la tracción animal por medio de los clavijeros 10), por uno de los cuales se atraviesa un pasador llamado barreno 11), esta unión al tiro animal se realiza también por medio de un anillo, llamado barzón, por el que se pasa el timón por el yugo. La telera 12), es una barra de hierro que refuerza la unión entre la cama y el dental; ésta se ajusta sobre la cama por otra pieza metálica llamada chaveta 13)» (2).

Como vemos, la canción compendia a la perfección todas estas piezas, mencionando alguna más, como ese «telero» o «trechero», elemento metálico que va introducida entre la cama y el dental, y haciendo referencia luego a otros aspectos del «contexto»; es decir, a objetos y seres vivos que completan el acto de arar: La ijada (vara acabada en un pincho), los bueyes, el gañán, el botijo, las toperas o agujeros de la tierra...

En este sentido se alude en muchas muestras, además de a los «frontiles» —como en la nuestra— a otros elementos que las bestias que tiran del arado pueden llevar: Collares, cencerros, sogas, etc... Por último se mencionan el surco y la semilla confiriéndoles un simbolismo religioso.

El tema del arado se halla muy difundido por tierras castellanas; en Soria me lo han mencionado en distintos pueblos: Sotillo, San Esteban, Duruelo, pero sólo he conseguido una versión más o menos completa. La decadencia del arado quizá influya en que las gentes ya no canten un texto tan largo y difícil de recordar. Al desaparecer el objeto que inspiraba el canto desaparece, en parte, la funcionalidad de éste. La muestra que he ofrecido, con ser bastante extensa, aparece falta de algunas estrofas. Así:

La aijada que el gañán lleva amarrada con sus manos,
significará las varas con que a Cristo le azotaron.
El agua que el gañán lleva metida en su botijón,
significa la amargura que bebió Nuestro Señor (3).

Aunque por el asunto, la interpretación del «Arado» era adecuada para el tiempo de Cuaresma, en realidad se cantaba en cualquier época, siendo, a veces, empleada como canción de ronda e incluso, como tema de danza. Hay zonas en que se piensa que San Isidro entonaba «El arado» mientras trabajaba, e, incluso, se dice que fue su autor. Son leyendas que la imaginación popular teje fácilmente en torno a aquello que despierta su interés o aprecio.

La finalidad de composiciones como ésta es claramente didáctica y en el caso del «Arado» puede hablarse de una doble enseñanza: Espiritual y material. El arado, elemento clave en la vida del labrador se convierte —a través del canto— en el reflejo físico de la Pasión de Cristo, clave de las creencias del cristiano. Aunque tal recurso lo encontremos en otras creaciones populares —como «Los Sacramentos o Mandamientos de amor»— aquí no se da la derivación profana que aquellos presentan sino una perfecta correspondencia entre Cielo y Tierra.

Una completa fusión de dos interpretaciones del mundo que se ensamblan en el mismo emblema mágico. Cruz y arado: signos que todo lo encierran.



-
- (1) J. M. FRAILE GIL, «El arado», *Revista de Folklore*, número 9, 1981, págs. 27-30.
(2) J. M. FRAILE GIL, op. cit., págs. 27-28.
(3) Versión de Canencia (Madrid), *Revista de Folklore*, número 18, pág. 205.

Una com: la fusión de dos civilizaciones del mundo que se
basaban en el mismo elemento mágico. Cada rito, aunque sea
lo contrario



- (1) A. M. FRAYRE, *El libro de los ritos de la cultura incaica*, p. 100.
- (2) A. M. FRAYRE, *op. cit.*, p. 100.
- (3) Véase el capítulo IV del presente libro, p. 100.

32. LAS DOCE PALABRAS

- De las doce palabricas en cristo, hermanica,*
2 voy a contarte una: una la Virgen María
que nació en Belén y murió en Jerusalén,
4 con Dios Padre, con Dios Hijo con Dios Espíritu Santo, amén.
De las doce palabricas en Cristo, hermanica,
6 voy a contarte dos: dos las dos tablicas,
una la Virgen María que nació en Belén...
8 *De las doce palabricas en Cristo, hermanica,*
voy a contarte tres: tres las tres Marías,
10 dos las dos tablicas, una la Virgen María...
De las doce palabricas en Cristo, hermanica,
12 voy a contarte cuatro: cuatro los cuatro evangelistas,
tres las tres Marías, dos las dos tablicas...
14 *De las doce palabricas en Cristo, hermanica,*
voy a contarte cinco: cinco las cinco llagas,
16 cuatro los cuatro evangelistas, tres las tres Marías...
De las doce palabricas en Cristo, hermanica,
18 voy a contarte seis: seis las seis candelas,
cinco las cinco llagas, cuatro los cuatro evangelistas...
20 *De las doce palabricas en Cristo, hermanica,*
voy a contarte siete: siete los siete gozos,
22 seis las seis candelas, cinco las cinco llagas...
De las doce palabricas en Cristo, hermanica,
24 voy a contarte ocho: ocho los ocho coros,

- siete los siete gozos, seis las seis candelas...*
- 26 *De las doce palabricas en Cristo, hermanica,*
voy a contarte nueve: nueve los nueve meses,
- 28 *ocho los ocho coros, siete los siete gozos...*
De las doce palabricas en Cristo, hermanica,
- 30 *voy a contarte diez: diez los diez mandamientos,*
nueve los nueve meses, ocho los ocho coros...
- 32 *De las doce palabricas en Cristo, hermanica,*
voy a contarte once: once las once vírgenes,
- 34 *diez los diez mandamientos, nueve los nueve meses...*
De las doce palabricas en Cristo, hermanica,
- 36 *voy a contarte doce: doce los doce apóstoles,*
once las once vírgenes, diez los diez mandamientos...

Versión recitada en Olvega, el 28-VIII-81.

OTRAS VERSIONES

CPPM, pág. 63; CMM, pág. 450; CPJ, pág. 535; CPEX, I, pág. 121; II, págs. 64-65; DFA, pág. 103; CPV, pág. 915; MA, pág. 561; CPEA, pág. 99; CTI, págs. 42-46; CNP, págs. 31-34; RTCL, págs. 109-113; TOC, pág. 65; FMP, núm. 95, págs. 108-109.

Las canciones que tradicionalmente se cantan durante el ciclo de «Navidad y Reyes» no son sino una pequeña parte del rito en el cual se hallan inmersas. El nacimiento de Cristo se celebra en una fecha que ya poseía gran raigambre mítica antes de que los cristianos le aplicaran su particular significado. Recuerda J. M. Gómez-Tabanera (1) cómo los padres de la Iglesia proponían diversos días para festejar la Natividad del Salvador: Clemente Alejandrino, muerto hacia el 220, sitúa la Natividad el 18 de abril; San Epifanio, muerto en 403, el 6 de enero, fecha adoptada por la Iglesia de Oriente. La fecha del 25 de diciembre es atribuida al Papa Liberio en 354...».

La coincidencia entre las Fiestas Saturnales romanas —del 17 al 24 de diciembre— y la Navidad cristiana ha sido puesta de manifiesto frecuentemente por los estudiosos de la mitología universal, siendo muchos los que opinan que tal correspondencia no obedece a la mera casualidad. Sabemos, también, que la observancia mitraica del «Nacimiento del Sol» (*natalis invicti solis*) tenía su centro el 25 de diciembre y a menudo se ha resaltado la relación entre los primeros cristianos y los adoradores de Mitra. Unos y otros tenían en común creencias y rituales

(el bautismo para la revisión de los pecados, el alimento espiritual de la comunión que incluía vino consagrado, la redención, la salvación, la confirmación y la promesa de la vida eterna). Todo ello favoreció que los paganos llegaran a identificar ambas religiones. La influencia real del mitraísmo en lo cristiano es difícil de precisar, aunque por los datos que hoy poseemos se puede presumir su importancia.

De otra parte, dentro del ciclo de Navidad tienen lugar, desde épocas remotas, curiosas fiestas y ritos de inversión cuyo significado E. Casas Gaspar intentaba explicar así: «... nos parece responden a un plan de provocación a la naturaleza, a una mofa de las leyes morales, para obligarla a subvertir sus leyes meteorológicas o, dicho más claro, se pretende, al invertir las reglas de conducta que la naturaleza invierte, en reciprocidad, las estaciones dándole al campo temperaturas benignas, ya entrado el invierno y fogosidad al sol languideciente...» (2).

Cita el mismo autor una serie de testimonios relacionados con la fiesta de «Los locos», extravagante y burlesca celebración que aún hoy perdura si bien prácticamente irreconocible respecto a sus primitivas y brutales manifestaciones: «En la Edad Media los monacillos de coro y los clérigos menores elegían de su seno, el día de San Nicolás, un obispo (papa le llamaban en Mallorca; abadillo en Gerona; bisbato en Valencia), que el día de Inocentes era conducido en andas por un tropel de mocetones al palacio episcopal, a cuyo balcón de honor asomábase para la toma de posesión pública de su cargo y, metido hasta la cintura en un tonel, pronunciaba algunas frases grotescas o echaba la bendición al pueblo... El obispillo se sentaba en la silla del obispo, hacía el oficio, predicaba, bendecía y administraba la Confirmación. Sus compañeros ocupaban el coro superior, sirviéndoles el clero libros, velas y cuanto ellos hacen el resto del año» (3).

La fiesta de «Los locos», a veces confundida con la de «Los animales» (17 de enero, San Antoneo), quizá desdibujada remembranza de la «Festa Stultorum» de los romanos viene a añadir más datos a la teoría —sostenida por muchos folkloristas— de la perpetuidad de ciertos ritos paganos en la Era Cristiana. Algo semejante debió suceder con una composición que tradicionalmente se interpretaba en los días de Navidad y cuyo remoto origen trataremos de desentrañar.

En las encuestas realizadas por mí junto a Joaquín Díaz y J. Delfin Val por tierras de Valladolid y Palencia he podido constatar la pervivencia del tema de «Las doce palabras». Publicamos ya, en su día, distintas versiones orales de él en el volumen IV de «El catálogo folklórico de la provincia de Valladolid» por lo que transcribiré aquí una lección palentina, de Cervera de Pisuerga, como ejemplo; fue cantada por Petra Gómez que

iba repitiendo —según es usual en esta composición— a cada «palabra nueva» que decía todas las «palabras» anteriores:

Estas doce palabras

dichas y torneadas:

Una es una,

la que parió en Belén,

virgen y pura es.

Estas doce palabras

dichas y torneadas:

dos son dos,

las tablas de Moisés;

una es una... etc.

Estas doce palabras

dichas y torneadas:

Tres son tres,

las tres trenidades;

dos son dos...

Estas doce palabras

dichas y torneadas:

Cuatro son cuatro,

los cuatro evangelistas;

tres son tres,

las tres trenidades...

Estas doce palabras

dichas y torneadas:

Cinco son cinco,

las cinco llagas;

cuatro son cuatro...

Estas doce palabras

dichas y torneadas:

Seis son seis,

los seis candelorios;

cinco son cinco...

Estas doce palabras

dichas y torneadas:

Siete son siete,

los siete gozos;

seis son seis...

Estas doce palabras

dichas y torneadas:

Ocho son ocho,
los ocho coros;
siete son siete...
Estas doce palabras
dichas y torneadas:
Nueve son nueve,
los nueve meses;
ocho son ocho...
Estas doce palabras
dichas y torneadas:
Diez son diez,
los diez mandamientos;
nueve son nueve...
Estas doce palabras
dichas y torneadas:
Once son once,
las once vírgenes;
diez son diez...
Estas doce palabras
dichas y torneadas:
Doce son doce,
los doce apóstoles;
once son once...
(y así volviendo hasta «una es una»)

Las versiones obtenidas hasta ahora por nosotros no presentan diferencias de importancia siguiendo por lo general un modelo semejante. Algunas, como la que acabo de ofrecer, nos fueron cantadas con melodía de monótona salmodia; otras recitadas a modo de oración o conjuro. En ciertos casos aparecen entremezclados con el castellano restos de un latín lejano y pintoresco (4). Los informantes de nuestras versiones ignoraban la utilidad de este texto, su funcionalidad específica si bien recordaban su estrecha relación con el ciclo de Navidad.

Varias son las hipótesis que se han dado acerca del origen de tal tema que también se halla en forma de relato en muchas zonas de España. Según ciertas opiniones «Las doce palabras» podrían proceder del «Himno latino de Clinio» que comienza

Dic mihi: Quid est unus?
Unus est Deus qui regnat in coelis.

Para otros esta composición estaría relacionada con un canto hebreo de Pascua (Ejod Mi Yodea: ¿Quién sabe el uno?); pero ambas sugerencias se anulan si damos por auténtica la teoría propuesta por Oskar Fleisher: «Muchas de las canciones que retratan las ideas y tradiciones célticas viven aún hoy en la Bretaña en boca del pueblo, y entre ellas hay una que por su forma y contenido nos retrotrae, especialmente, a los tiempos en que druidas y bardos eran los encargados de la formación, educación y cultura musical del pueblo. Esta canción representa una escena escolar en la cual un Druida instruye a un niño en el simbolismo de los números:

—Ahora bien, tú, blanco niño de Druida, respóndeme:

¿Qué quieres que yo te cante?

—Cántame, —responde el niño—, la serie del número uno, para que yo hoy la aprenda.

—No hay serie para el número uno: la única necesidad, la muerte, padre del dolor, nada antes y nada después.

Ahora bien, tú blanco niño de Druida, respóndeme

¿qué quieres que te cante?

—Cántame la serie del número dos, para que yo hoy la aprenda.

—Dos bueyes uncidos delante de una concha, tiran, mueren, mira aquí el prodigio...

—Cántame la serie del número tres, para que yo hoy la aprenda.

—Tres comarcas hay en el mundo, tres comienzos y tres fines para los hombres como para los robles, tres reinos de Merlín, frutos de oro, brillantes flores,

niños pequeños que rien...

(La canción prosigue hasta el número doce, repitiendo al bajar, con la interpretación de cada número, la correspondiente a números inferiores y llegando siempre hasta «No hay serie para el número uno» etc. Termina así:)

—¿Qué quieres que yo te cante?

—Cántame la serie del número doce para que yo hoy la aprenda.

—Doce meses y doce signos del Zodíaco:

el penúltimo, el Sagitario, dispara su último dardo.

Los doce signos están en guerra. La bella vaca, la vaca negra que lleva en su frente una blanca estrella sale de la selva deshojada; en su pecho se clava el dardo;

su sangre corre a raudales; muge, erguida la cabeza.

Suena la trompeta, fuego y trueno, lluvia y viento,
 trueno y fuego; nada, nada después ninguna serie ulterior.
 Once son los sacerdotes armados,
 Diez los buques enemigos...
 Nueve las pequeñas blancas manos...
 Ocho los vientos...
 Siete soles...
 Seis los niños talludos...
 Cinco las zonas de la tierra...
 Cuatro las piedras de afilar...
 Tres las comarcas del mundo...
 Dos bueyes uncidos ante una concha...
 No hay serie para el número uno: la única necesidad,
 la muerte, padre del dolor,
 nada antes y nada después» (5).

R. M. de Azkue que comparte la explicación de Fleisher sitúa el tránsito de la canción druídica a nuestra tradición en el siglo VI al producirse la cristianización de los bretones: «La traducción latina —dice— que parece datar del siglo X, la publicó, en 1650, el presbítero Tanguy Guéguen, y todavía en nuestros días se cantaba en el seminario de Quimper (Bretaña)...» (6).

Existen muestras dentro de la tradición oral en que «Las doce palabras» se formulan enteramente en latín o en un latín simulado (7). El mismo Azkue cita una versión latina que le fue cantada por un sacerdote conocido suyo; éste decía haberla aprendido entre los estudiantes de Salamanca. Veámosla en su comienzo:

«Dic mihi ¿quot sunt?
 Unus Christus qui regnat.
 Dic mihi ¿quot sunt?
 duae legis tabulae...» (8)

Aurelio de Llano recoge también otra lección de carácter similar:

«Doce con un docorum,
 once con un sanctorum,
 diez con un angelorum,
 nueve con un virginorum,
 ocho de gaturulé,
 siete son de espíritu,
 seis fué, seis diré,

que encarnan en Galilé,
cinco a los pies de David,
cuatro los angeliqués,
tres patriarqués,
las dos tablas de Moisés
y una es Cristi-Filiu- yusés» (9).

Un tema de gran antigüedad y confuso origen parece ser éste.

A. M. Espinosa atribuía a «Las doce palabras» una procedencia oriental. Para él la narración de la cual, en ocasiones, nuestra composición forma parte, habría pasado desde la India a través de modalidades zoroástricas, budistas, musulmanas, judaicas y cristianas hasta occidente (10). Pero el tema, inserto en cierto tipo de relatos, o independientemente, se halla difundido por toda Europa; F. J. Child nos da testimonio de él: «One? —There is one only God: may he help me —Two?— Two doves with silver wings are sporting together: I saw how they kissed... etc.» (11).

«Las doce palabras» como cuento presenta, también, una amplia difusión y un contenido, por lo común, bastante parejo. Azkue recoge el ejemplo siguiente:

«San Martín era herrero y cierto día, durante sus habituales faenas, se sentía tan agobiado e irritado que invocó al diablo, a quien parece que hizo promesa de su alma a trueque de no sabemos qué gangas. No se hizo aguardar el invocado. Se le apareció al fatigado menestral y le reclamó su alma. San Martín se negó a ello, alegando que no supo lo que decía en aquel momento de arrebató. Después de larga porfía convinieron en que San Martín había de inventar un nuevo instrumento de hierro y enumerar misterios y dogmas de la religión correspondientes a las cifras aritméticas. Cumplió el santo la primera condición construyendo en el acto la sierra, utensilio hasta entonces desconocido. Para ello, cuando nada nuevo le sugería la imaginación, elevó sus ojos como pidiendo auxilio sobrenatural, y fijándolos en las hojas festoneadas de un castaño tuvo la feliz ocurrencia de elaborar una herramienta según modelo que le ofrecía el árbol. Para llenar la segunda condición se entabló entre Martín y el diablo este diálogo:

Martintxo: esaik bat.

—Gure jauna bera dok bat, berak salbako gaiozak,
baiña ez i...» (12).

La narración continúa hasta el número doce tal como sucedía en las otras versiones hasta ahora comentadas. Espinosa comenta especialmente este tipo de historias en su interesante trabajo sobre el tema de «Las doce palabras». Constantino Cabal cita un cuento ligur en el cual San Martín ayuda a un hombre engañado por el diablo contestando al espíritu del mal todas sus preguntas:

«Fué al árbol a las doce de la noche, y oyó una voz que preguntaba así:

—¿Cuál es la una?

Y dijo:

—Un sólo Dios.

—¿Y las dos?

—Los dos misterios de la religión cristiana.

—¿Y las tres?

—Las tres personas, —Padre, Hijo, Espíritu Santo...

Y así fué preguntándole la voz hasta llegar a la trece:

¿Y a la trece? El mendigo replicó:

—Vete al infierno, diablo, que no hay trece...

—Y la voz terminó con amargura:

—Ah, San Martín, San Martín...! Y cómo podré vencer si te declaras tú a favor del otro!

El pobre era San Martín...» (13).

El número trece aparece, pues, como fuera del universo simbólico cristiano, como palabra misteriosamente relacionada con el demonio, pero sin embargo en la tradición judía se nos presenta como el guarismo de la plenitud:

«Doce las tribus y

Trece los atributos de Dios...» (14).

El asunto de «Las doce palabras» dichas y torneadas —o retorneadas como señalan algunas versiones— se caracteriza por su sorprendente divulgación dentro de la cultura tradicional, su presumible antigüedad aceptada por todas las hipótesis presentadas, sea cual sea su opinión, y por el mágico secreto que parece encerrar.

«Las doce palabras», tema considerado por algunos juego y adivinanza, por otros cuento y por otros oración, es básicamente —y desde el punto de vista de su «funcionalidad folklórica»— un conjuro que se presenta en diversas formas. C. Cabal ofrece la siguiente información que yo he podido comprobar en las encuestas realizadas por tierras

castellanas: «En Portugal aún se las considera con poder para curar ciertos males; cuando se valen de ellas a este fin, el curandero pronuncia las palabras del demonio y el enfermo las del santo. Y hay procesos en que consta que ciertas hechiceras las usaban como de efecto indudable contra los malos espíritus...» (15).

La composición, pues, es popular, ha adoptado incluso un revestimiento piadoso y de aparente ortoxia, pero quienes la transmiten oralmente ignoran —como ellos mismos reconocen— su sentido profundo y auténtico. Los datos que Cabal aportaba apuntando el valor de mágico conjuro de «Las doce palabras» se ven confirmados por un curioso detalle que en «Las noticias», periódico de Barcelona, recogió D. Francisco Carreras y Candí (ejemplar del 11 de septiembre de 1920): «Un proceso de brujería incoado en Valencia en 1624, manifiesta que empleaban en actos de hechicería «Las doce palabras de la fe», con especial eficacia para librarse de la acción de los ministros de la justicia empeñando: A la una vale más el sol que la luna; a las dos, vale más Dios que vos; a las tres las tres Marías, y terminaba: las dos tablas de Moisés, donde fue Nuestro Señor Jesucristo a Jerusalem, do vive y reinará para siempre y sin fin, amén» (16).

Pensamos que «Las doce palabras», de igual modo que otros relatos y composiciones de la mitología y el folklore universales, se han difundido por medio de dos vertientes distintas: una profana, superficial; y otra hechiceril y oscura. Las series numéricas ligadas a concepciones religiosas y mágicas constituyen desde la tradición druídica a la cábala hebrea uno de los sistemas preferidos para la instrucción iniciática. Quizá, por todo ello nuestro poema pueda ser, en efecto un eco más o menos desvirtuado de remotas creencias anteriores a la civilización latina y cristiana (17).

El viejo druida repite, más allá del tiempo, a su pupilo la arcaica salmodia:

—Tres comarcas hay en el mundo, tres comienzos y tres fines para los hombres como para los robles...

Este tema del que Espinosa reunió casi cien versiones entre canciones y cuentos y que ha sido utilizado como fórmula mágica —en pseudo— latín o castellano, villancico y canto seriado se emplea también como acompañamiento de un juego infantil: Quien dirige el juego, pregunta al niño o niña que se encuentra a su lado derecho en el corro la primera cuestión. Este ha de contestar rápidamente o pagar prenda; uno a uno van contestando los demás a los siguientes números y cada vez que lo hacen dan una vuelta al corro.

Schindler recopiló varias versiones de «Las doce palabras», y una de ellas en Arbujuelo (Soria). Veamos esta última:

—Amigo, dime la una.

—Amigo, no, pero te diré:

La una la Virgen pura,

la que parió en Belén

y quedó pura

pa'siempre jamás, amén.

Las 2.

Las 2, las 2 tablitas de Moisés,

la 1 la Virgen pura, etc.

Las 3: Las tres Trinidades

las 4: Las 4 los cuatro Evangelistas

las 5: Las cinco llagas

las 6 candelitas que arden y galilean

los 7 coros

los 8 gozos

los 9 meses que estuvo la Virgen preñada

los 10 mandamientos

las 11 mil Vírgenes

los 12 Apóstoles (18).

Anota Schindler que «se vuelve atrás», es decir, que como en mi versión soriana y en las otras que he comentado se van repitiendo todas las «palabras» anteriores. «Las doce palabras» o la magia del número y del verbo fuera de toda casuística religiosa o doctrina determinada: el valor eterno de los signos incomprensibles.

Gervasio Manrique recoge en un trabajo sobre la villa de San Pedro Manrique y su historia otra versión soriana del tema cantada por un pastor de Fuentebella:

Ven amigo, y dime una:

Una que nació en Belén

y por todas nuestras culpas

se murió en Jerusalén.

Ven, amigo, y dime dos:

Jesús y San Juan Bautista

predicaron la verdad

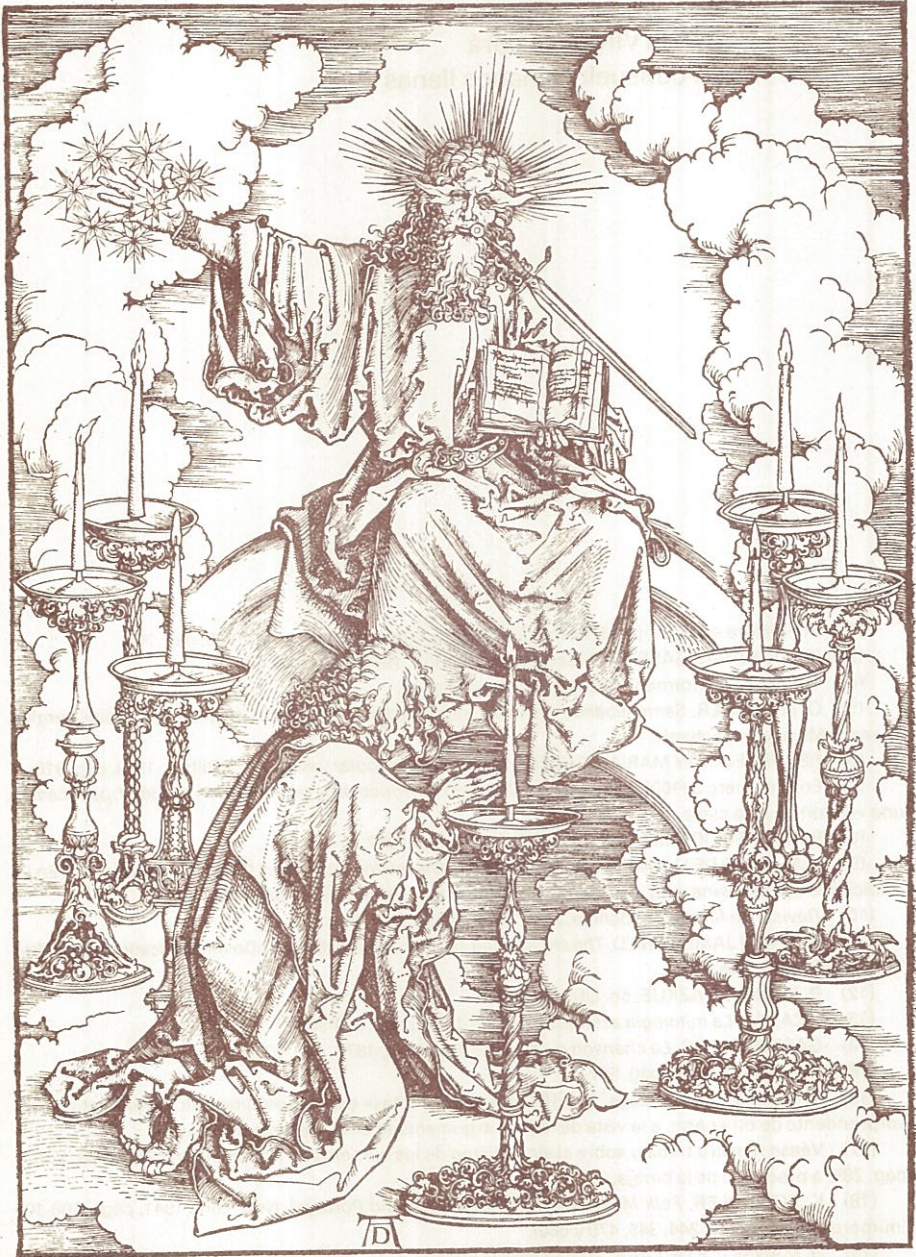
a sabios evangelistas.

Ven, amigo, y dime tres:

tres eran las tres Marías
que consolaron a Cristo
en la última agonía.
Con tres candelitas verdes
que ardían en Galilea
que estuvieron alumbrando
sin consumirse la tea.
Ven, amigo, y dime cuatro:
son los cuatro evangelistas
que viajaron por el mundo
divulgando la doctrina.
Ven, amigo, y dime cinco:
las cinco llagas de Cristo
¡qué dolor sufrió María
al verlo ajado y marchito!
Ven, amigo, y dime seis:
los seis primeros milagros
como candelitas verdes
que alumbraron a los cristianos.
Ven, amigo, y dime siete:
siete gozos de María,
la que sufrió por nosotros
al pie de la cruz sombría.
Ven, amigo, y dime ocho:
ocho coros celestiales
que cantan eternamente
por salvar a los mortales.
Ven, amigo, y dime nueve:
nueve meses de misterio
hasta que alumbró la Virgen
al Redentor de los cielos.
Ven, amigo, y dime diez:
diez son los Diez Mandamientos
que recibió Moisés
cuando oraba en el desierto.
Ven, amigo, y dime once:
que son las once mil Vírgenes,
piadosas de santidad
en el cielo y sus confines.
Ven, amigo, y dime doce:
doce apóstoles humildes

que siguieron a Jesús
menos un Judas horrible.
Estas doce palabritas
dilas cuando tengas penas
que la Virgen te dará
su consuelo a manos llenas (19).

- (1) *El Folklore español*, (J. M. Gómez Tabanera y otros), IIEA, Madrid, 1968, pág. 208.
- (2) y (3) E. CASAS GASPAS, *Ritos agrarios*, Madrid, 1950, págs. 182-183.
- (4) Trataré posteriormente de este tipo de versiones.
- (5) O. FLEISCHER, *Sammelbände der internationalischen Musik*, Vol. I, pág. 38, Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft.
- (6) RESURRECCION MARIA DE AZKUE, *Cancionero popular vasco*, Vol. I, Bilbao, 1968, pág. 916.
- (7) En el número 3 (103) del Vol. IV del *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, publicamos una versión de esta clase.
- (8) RESURRECCION MARIA DE AZKUE, op. cit., pág. 917.
- (9) AURELIO DE LLANO ROZA DE AMPUDIA, *Del folklore asturiano*, Oviedo, 1972, pág. 105. En *La tradición oral castellana*, pág. 65, ofrezco una muestra de Palencia muy parecida.
- (10) *Revista de filología española*, XVII, 1930, págs. 390-413.
- (11) FRANCIS JAMES CHILD, *The english and scottish popular ballads*, Dover Publications, Inc., New York, 1965, págs. 416-417.
- (12) R. MARIA DE AZKUE, op. cit., pág. 918.
- (13) C. CABAL, *La mitología asturiana*, Oviedo 1972, págs. 564-565.
- (14) GASTON PARIS, *La chanson du chevreu*, Romania, 1872, pág. 223.
- (15) C. CABAL, op. cit., pág. 567.
- (16) A. LLANO, op. cit., págs. 104-105 recoge en «notas» este valiosísimo dato documental, nada sorprendente de otra parte, a la vista de todo lo argumentado en el presente trabajo.
- (17) Véase nuestro trabajo sobre el simbolismo de los números en *Romances tradicionales*, Vol. I, pág. 285, a propósito de la baraja.
- (18) K. SCHINDLER, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, New York, 1941, págs. 108-109 (números de melodías, 244, 345, 479 y 660).
- (19) G. MANRIQUE DE LARA, «Datos para la historia de la villa de San Pedro Manrique», *Celtiberia*, número 39, Soria, 1970, págs. 64-66.



33. LA BARAJA

- Tú que juegas a los naipes no pienses siempr'en ganar;*
2 *piensa en las cosas de Dios y verás cómo te va.*
Para principiar el juego yo considero en el As
4 *que no hay más que un sólo Dios y en él no puede haber más.*
En el dos yo considero aquella blanca belleza
6 *que siendo el Verbo encarnado sólo hay dos naturalezas.*
En el tres yo considero, esta sí qu'es carta clara,
8 *las tres divinas personas de la Trinidad sagrada.*
En el cuatro considero lo que veo desde lejos,
10 *cosa que manda la Iglesia: rezar los cuatro Evangelios.*
En el cinco considero, y siempre considerando,
12 *las cinco llagas de Cristo, pies y manos y costado.*
En el seis yo considero, contemplo ¡cuán dolorida!
14 *la muerte y Pasión de Cristo, los dolores de María.*
En el siete considero, como carta más hermosa,
16 *la muerte y Pasión de Cristo, afligida y dolorosa.*
En el ocho considero cuando el arca de Noé,
18 *aquellas ocho personas que se salvaron con él.*
En el nueve considero cuando la Virgen María
20 *estuvo los nueve meses encinta con alegría.*
En la sota considero aquella mujer piadosa
22 *que con su toca limpió, a Jesús su cara hermosa.*
En el caballo contemplo, corriendo y avergonzado,
24 *y privado de la gracia, Adán cuando hubo pecado.*

*En el rey yo considero, contemplo cuál podrá ser,
26 si el rey de cielos y tierra se ha obligado a padecer.
Las cartas de la baraja ya te las tengo explicadas
28 y en la Pasión de Jesús no dejes de contemplarlas.
Tú que juegas a los naipes, y juegas de varios modos,
30 en la gloria qu'esperamos allí nos veamos todos.*

Versión recogida por escrito en Valderrueda.

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 254-61; CPPM, II, pág. 113; CS, pág. 60; CMM, pág. 446; CPPPS, II, página 182; RG, pág. 354, II; CPJ, pág. 367; LH, págs. 364-65; CSG, pág. 78; APA, páginas 339, 429, 786; TOC, págs. 82-83; FMP, núm. 34, pág. 71.

Mientras que en la composición del «Arado» el mundo material de la labor agrícola y el mundo espiritual se fundían armónicamente, en el caso de la Baraja se busca correspondencia entre dos ámbitos poco coincidentes como es del juego y el de la religión. Tal paralelismo, algo traído de los pelos, debió resultar extravagante a quienes transmitían el texto y, por ello, es frecuente que se acompañe a «La baraja» de una previa explicación. En una versión de Catamarca recogida por Juan Alfonso Carrizo se dice; no sin cierta ironía:

Señores, yo soy un pobre / pobre y no tengo con qué
comprar un sagrado libro / que me enseñe a mí la fé.
Por eso, porque soy pobre / y entiendo ciencia tan alta,
veré sin con la baraja / ese libro no hace falta (1).

La referencia al simbolismo de los naipes y a su ciencia eterna —el Tarot al fondo— parece bastante clara. Ya en un pliego recogido por Agustín Durán en su Romancero General se cuenta que un soldado, de nombre Ricart, se libró de ser castigado gracias a la versión cristiana y piadosa que supo dar de las diferentes cartas de la baraja. Versión de lo más esotérica, por otro lado. Los naipes eran tenidos por cosa de tahures y gente de mala condición de ahí que la «rara manera» de pensar en Dios que Ricart demostraba causara tanto escándalo. Veamos un fragmento de este largo romance:

Se fueron todos formados a la más cercana iglesia, y estando la misa oyendo con muy grande reverencia, Ricart que este es el soldado por quien el caso se cuenta, en vez de un libro devoto sacó de la faltriquera un juego de naipes finos y con la cara muy seria, se los ha puesto delante: Como si en manos tuviera un libro santo y devoto, la contemplación empieza; los asistentes notaron la preocupada idea, y el sargento le mandó que la baraja escondiera, reprehendiendo al mismo tiempo el escándalo en la iglesia. Acabada ya la misa sin que un punto se detenga, el sargento le mandó a Ricart que le siguiera, y se fueron los dos juntos y en casa del Mayor entran, a quien el sargento dió del escándalo la queja, y el Mayor, muy enojado, le dió reprehensión severa, diciendo de aquesta suerte: —¿Qué temeridad es esa y poco temor de Dios, escandalizar la iglesia? A lo que le respondió Ricart con mucha modestia: —Si vuestra merced, señor, un rato atención me presta, expondré yo mi disculpa y dejaré satisfecha vuestra grande corrección porque todo el mundo sepa que hay lances que son forzosos, y esto ninguno lo niega. Movido a curiosidad le mandó que lo dijera: —Sepa usted, señor Mayor, que por ser la paga nuestra tan corta que apenas basta para las cosas primeras, que es el sustento del cuerpo cuando algún cuarto nos queda nos vamos a echar un trago: bajo este supuesto vea si tendrá el pobre soldado para libros, en que pueda meditar mientras la misa. Y entonces con diligencia sacó Ricart la baraja, y dijo de esta manera: —Sepa usted, señor Mayor, cómo esta baraja entera suple en mí todos los libros, a cuya compra no llegan mis escasas facultades por ser pocas y pequeñas (2).

Luego, explica el soldado el significado de cada carta y termina explicando la composición de la baraja francesa. Este hecho, según la introducción del propio pliego, aconteció en Brest, «ciudad rica y bella» e incluso se da una fecha, «en el año de noventa». Por supuesto que la aparente exactitud en lugar y tiempo suele ser recurso muy utilizado en la literatura de cordel para aumentar la verosimilitud, cara al auditorio o al

lector de sus —muchas veces— estrambóticos relatos. Mas, si bien tal tipo de creaciones no suelen caracterizarse por su exactitud histórica sí es cierto que a menudo remodelan anécdotas reales o se inspiran en sucesos que han ocurrido.

De otro lado la fecha de 1690 no parece disparatada pues el texto podría ser de finales del XVII. Lo más interesante del poema que Durán ofrece es su forma romancística con rima en é-a. Las versiones actuales de «La baraja» han perdido ese carácter y la parte más narrativa del tema, aunque la diatriba entre soldado y sargento se sigue contando al margen de la canción propiamente dicha. Y adaptada a otros acontecimientos bélicos. Publiqué en su momento una historia en prosa sobre el mismo asunto, ambientada en La Habana y fechada en 1870. Reproduzco lo fundamental de tal versión, recogida en Olmos de Esguava (Valladolid):

«Entre los célebres documentos que han venido a España de Cuba, figura uno que revela toda la agudeza de un soldado español a quien se le creyó sacrilego por el acto de repasar un libro de cuarenta hojas. He aquí el certificado en que consta la solución que tuvo el proceso contra el soldado, que no debía tener pelo de tonto. Certificado: Que al folio treinta y uno del libro de expedientes hay un dictamen que dice así: Que estando el sargento primero de la segunda compañía, mientras se celebraba el santo sacrificio de la misa, un soldado tenía una baraja en las manos que repasaba con la mayor atención; por cuyo motivo, a la llegada al cuartel fue conducido al calabozo. Y dando parte por escrito al Jefe de Cuerpo y enterado el Teniente Coronel, y tomando como fiscal al primer ayudante, y constituido el tribunal, fue llamado para juzgarlo en el cuartel, fue conducido al calabozo, fue preguntado por su nombre, apellidos, estado y ejercicio. Dijo llamarse Andrés Montero Espinosa, soltero, natural de Logroño, y residente en el Regimiento de Cazadores de Bailén, número 1, segunda compañía».

Luego, el soldado se justifica con la simbología piadosa de los naipes que ya conocemos y la narración acaba con el tono de legalidad y verismo que caracteriza a toda la versión. Tampoco falta un último efecto humorístico:

«Siendo en el acto absuelto de culpas y agraciado por sus jefes de batallón con tres meses de licencia temporal y dos pagas en concepto de gratificación. Habana, 27 de abril de 1870. Conforme el Coronel. (Es copia del Boletín de Justicia militar del 15 de noviembre de 1897). Para completar esta curiosísima información falta un solo dato: saber si al soldado le hicieron luego doctor en Teología»(3).

Junto a las versiones de pliego —o manuscritas para ayudar a su memorización— que nos presentan el tema de «La baraja» revestido de

anécdota curiosa hay muestras mucho más sintéticas en su contenido que se limitan a explicarnos los significados de las sucesivas cartas. García Matos recogió ejemplos de este tipo en la provincia de Madrid y comenta: «Se cantan indistintamente como canciones de ronda y canciones de mayo. Cántanse también durante Cuaresma y Semana Santa»(4). A veces, como en algún texto ofrecido por García Matos, el simbolismo versa por completo sobre la Pasión de Cristo, y en lecciones recopiladas por Echevarría Bravo, aparecen, sin embargo, estribillos que aluden a la Natividad (5).

Esta manera de interpretar «a lo divino» la baraja —francesa o española— se vale de números e imágenes para desglosar misterios de la religión cristiana al tiempo que nos mueve a reflexionar sobre ellos; su didactismo resulta menos claro, con todo, que el de otras «canciones seriadas». Desde antiguo se había intentado encontrar un escondido simbolismo en las distintas figuras del juego de los naipes. Cuenta J. M.^a Iribarren a tal propósito: «En el Diccionario Universal de Literatura, Ciencias y Arte (Madrid, 1851-1855) leí que hasta que se inventó el grabado sobre madera (1423) los naipes se iluminaban a mano, lo que los hacía muy costosos; pero después de aquella fecha, los alemanes esparcieron por Europa sus naipes, y a un precio tan ínfimo, que se generalizó su uso. Entonces, cada país modificó las figuras según el espíritu dominante de la época, adoptándose entre nosotros las «copas» (cáliz) en representación del estado eclesiástico; las «espadas» como distintivo de la nobleza; los «oros» signo del comercio, y los «bastos» de la agricultura, que eran los cuatro brazos o estados que componían el pueblo español» (6).

Modesto Lefuente comenta en su «Teatro social del siglo XIX» (Madrid, 1846) que «el juego de los cientos se inventó en tiempo de Carlos VII, y aquí entra la parte curiosa de la significación que entonces se dió a cada carta. El rey de espadas se llamaba David, y representaba al mismo Carlos VII; el rey de copas se nombraba Carlos, y figuraba a Carlo-Magno; el de oros era César y el de bastos Alejandro». Añade que las que llamamos sotas representaban cuatro damas principales: «La de bastos se nombraba Argina, anagrama de Regina, Reina, y representaba a la reina María de Anjou, esposa del mismo Carlos VII; la de copas se llamaba Raquel, y representaba a la célebre Inés Sorel; la de espadas era conocida con el nombre de Pallas, y simbolizaba a la casta guerrera Juana de Arco; y la de oros era Judith, a saber, la emperatriz de este nombre, mujer de Luis el Piadoso».

Es costumbre en el folklore de muchos países conferir un significado mágico o religioso a los números y sus representaciones. Desde la

tradición druidica hasta la Kabala judía, los guarismos han sido dotados de un carácter simbólico y metafísico. Ya mencioné, como en la tradición oral castellano hay muchos ejemplos de romances y «canciones seriadadas» («Las doce palabras», «El reloj») que utilizan esta forma de enseñanza. En el caso de «La baraja» la clave interpretativa viene dada tanto por la enumeración consecutiva como por la iconografía de cada carta. De un modo que recuerda la «lectura» ancestral y mágica de los naipes, a la manera del «Tarot», con su facultad profética y tenebrosa.

De «La baraja» Schindler ofrece dos textos completos, uno de Madrid y otro de Soria. Este, recopilada en Langa de Duero, dice así:

Al principiar el juego yo considero en el As,
que no hay más que un solo Dios y en él no puede haber más.
En el Dos yo considero aquella blanca belleza,
que siendo el Verbo encarnado solo hay dos naturalezas.
En el Tres yo considero, esta sí que es cierta y clara,
las tres divinas personas de la Trinidad Sagrada.
En el Cuatro considero lo que veo desde lejos,
cosa que manda la Iglesia rezar los cuatro Evangelios.
En el Cinco considero y sigo considerando,
las cinco llagas de Cristo de pies, manos y costado.
En el Seis yo considero como carta más hermosa,
la muerte y pasión de Cristo afligida y dolorosa.
En el Siete yo considero, contemplo con alegría,
la muerte y pasión de Cristo y los dolores de María.
En el Ocho considero que en el arca de Noé,
aquellas ocho personas que se salvaron por él.
En el Nueve considero cuando la Virgen María,
Estuvo los nueve meses preñada y con alegría.
En la Sota considero aquella mujer piadosa,
que con su toca limpió a Jesús su cara hermosa.
En el Caballo contemplo corrido y avergonzado,
y privado de la gracia Adán cayó en el pecado.
En el Rey yo considero, contemplo cuál podrá ser,
siendo Rey de Cielo y Tierra se ha obligado a padecer.
Tú que juegas a los naipes, nunca pienses en ganar.
Piensa en las cosas de Dios y verás cómo te va.
Las cartas de la baraja ya te las tengo explicadas
y la pasión de Jesús no la dejéis de contemplarla.
Bien sabes tú que a los naipes se juega de varios modos,
y en la gloria que esperamos allí nos veamos todos (7).

En varios pueblos de Soria me cantaron algún fragmento suelto y me afirmaron que, en tiempos, supieron este canto. Dentro de las versiones que yo mismo he podido recoger en tierras sorianas, Palencia y Valladolid lo que más varía es el principio. Una versión vallisoletana recopilada de Gerardo Alegre se inicia así:

Para cantar la baraja a todos pido atención.
Los dolores de María y de Cristo la pasión (8).

Este exordio es una fórmula donde se solicita el interés del auditorio y se previene, ya, del fondo religioso que el texto va a tener. En cuanto que las composiciones seriadas suponían un alarde de ingenio y de memoria (piénsese en los ciento cuatro versos del «Arado» en sus muestras más largas) a menudo eran interpretadas como prueba de inteligencia y saber en rondas o reuniones. En «La baraja», sobre la piedad o el valor de su enseñanza prevalece la casi peregrina ocurrencia de sus simbolismos. La hábil pirueta mental de su interpretación. Lo raro y anecdótico, por encima de lo religioso o lo doctrinario.

-
- (1) J. A. CARRIZO, *Antecedentes de la poesía Argentina*, págs. 339 y ss.
 - (2) A. DURAN, *Romancero General*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1882, pág. 354, II.
 - (3) Véase *Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid*, Vol. I, págs. 260-61.
 - (4) M. GARCIA MATOS, *Cancionero popular de la Provincia de Madrid*, CSIC, 1951, pág. 113.
 - (5) P. ECHEVERRIA BRAVO, *Cancionero musical manchego*, CSIC, 1951, pág. 446.
 - (6) J. MARIA IRIBARREN, *El porqué de los dichos*, Aguilar, Madrid, 1974.
 - (7) K. SCHINDLER, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, Hispanic Institute, New York, 1941, número 34, pág. 71 (números de melodías, 150, 476, 709, 827 y 898).
 - (8) «Canciones y cuentos», *Revista de Folklore*, número 14, 1982, pág. 68. La recopilación fue hecha en Barcial de la Loma por Juliana Panizo Rodríguez.



34. LOS MANDAMIENTOS (í-o)

(Fragmento)

- Yo voy con los mandamientos según hac'el burro el camino.
2 En el primero me acuso: amo a Dios y al peregrino.
En el segundo he jurado y lo tengo prometido,
4 que nunca faltará nada a los que fuesen mis hijos.
En el tercero las fiestas, las fiestas y los domingos,
6 son para rogar a Dios nos perdon'en el delito.
En el cuarto que a los padres respeto deben los hijos
8 y a ellos deben educarles por el camino debido.
-

Versión recitada en Valdealvillo, el 10-IX-81.

Mientras que en composiciones como «Los mandamientos de amor» lo divino se vuelve profano al tomar un giro amoroso, en el texto que acabo de transcribir—hecho en rigurosa métrica romancística y con rima constante en í-o— sólo hallamos un piadoso parafraseo de lo que la propia religión enseña. Se trata pues de «catecismo puesto en verso» para facilitar el aprendizaje, por parte de gentes iletradas, de los principios y dogmas del cristianismo.

No cabe duda de que la Iglesia supo a través de las épocas utilizar a la perfección los medios propagandísticos que se le brindaban. Las canciones, los relatos tradicionales, fueron en otros tiempos cauces de difusión tan importantes como la radio y la televisión hoy. Estos cantares

y oraciones, además, perduraban mucho más que los mensajes relampagueantes de la actualidad, pues, si eran aceptados por la colectividad, se transmitían de generación en generación, perpetuándose más allá de modas y eventos.

El texto que ofrezco tiene el valor de una plegaria y a pesar de su fragmentismo sirve para ejemplificar esta vertiente «seria», sin derivaciones galantes, de «Los mandamientos» como poema o canto. Aunque, como en «los mandamientos» a lo profano, aquí se pretende divulgar unos conocimientos, la manera de llevar a cabo tal propósito es bien distinta: Los versos no van dirigidos a una segunda persona y no existe el menor atisbo de frivolidad. Ni una renuncia o desvío de la más pura ortodoxia. Solo una incongruencia, el «me acuso» del principio.

Alonso de Ledesma en sus *Juegos de noches buenas* glosa el entretenimiento «De codín, de codón», a lo divino, y al hilo de los movimientos de las manos recuerda los diez mandamientos:

Son los dedos de las manos un símbolo verdadero
de los mandamientos santos, brazos del místico cuerpo.
Yo de aquí pienso que vino el decir con juramento
trabándose dos las palmas por estos dos mandamientos.
Estos son dedos del alma y el guante de aquestos dedos,
es el corazón del hombre que es donde tiene su asiento.
Y tú, cristiano violento, de tí mismo sé juez:
Dime, ¿cuántos de esos diez pones en ejecución? (1)
De codín, de codón, ¿cuántos dedos tienes en tu corazón?

Sixto Córdova y Oña recoge un ejemplo de mandamientos versificados, semejante en intención y forma al mío, pero con diferente rima y tono, ya que en él predomina lo eclesiástico sobre lo coloquial:

Los mandamientos son diez que nos los ha dado Dios;
todos los diez mandamientos pueden encerrarse en dos:
Amar a Dios trino y uno, con firme y constante amor,
antes que El, no hay otro alguno El solo es el Creador.
Mas, fuerte de todo bien con un amor singular,
a los prójimos también nos manda el Señor amar (2).

(1) A. DE LEDESMA, *Juegos de noches buenas*, 1605. Editado por Justo de Sancha, *Romancero Sagrado*. BAE, XXXV.

(2) S. CORDOVA Y OÑA, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, 1948, IV, págs. 67, 344.



35. LOS MANDAMIENTOS DE AMOR

35.a

*Los mandamientos de amor si los quieres escuchar,
2 niña, siéntat'en la cama que te los voy a explicar:
El primer mandamiento me manda Dios que te ame;
4 te quiero más que a mi vida y tú n'olvides amarme.
En el segundo juré, n'olvides mi juramento,
6 de n'olvidarte jamás ni sacarte de mi pecho.
El tercero que la misa no la oí con devoción
8 por tenerte a todas horas metida en el corazón.
El cuarto que les perdí a mis padres el respeto
10 por venirte a visitar de policía secreto.
El quinto, no he deseado a nadie la muerte fiera;
12 pero sí se la deseo al que a tí te la desea.
El sexto, no te lo digo, ya te lo doy a entender;
14 si tienes conocimiento ya lo puedes comprender.
El séptimo, no he hurtado cosa que sea de hurtar;
16 he aborrecido a mis padres por venirte a visitar.
El octavo, te levantan muchos falsos testimonios
18 pero yo no te levanto porque te quiero y te adoro.
El noveno que desean muchos galanes tu cara
20 pero yo más que ninguno, lucero de la mañana.
Pues estos diez mandamientos todos s'encierran en dos:
22 en quererte y que me quieras, en servir y amar a Dios.*

Versión recitada en Sotillo del Rincón, el 10-VI-81.

35.b

- En el primer mandamiento lo primero es el amar;
 2 te llevo en el pensamiento y no te pued'olvidar.
 El segundo es qu'he jurado más de dos mil juramentos;
 4 que tú me debes a mí palabra de casamiento.
 El tercero es qu'en la iglesia yo no estoy con devoción;
 6 sólo estoy pensando en tí, prenda de mi corazón.
 En el cuarto yo perdí a mis padres el repeto
 8 sólo por hablar contigo en lo justo y en secreto.
 El quinto es no matar y eso sí que no hago yo;
 10 yo soy el muerto señora y vos la que me mató.
 Dama qu'estás al balcón y después te metes dentro
 12 y haces pecar a los hombres contra el sexto mandamiento.
 El séptimo, no hurtarás, hurtar yo no hurto a nadie;
 14 sólo hurto a una muchacha si no me la dan sus padres.
 Octavo, no levantar falsos testigos a nadie,
 16 como a mí me los levantan de una niña d'esta calle.
 Noveno, no desear ninguna mujer ajena,
 18 como a mí me lo desean para casarme con ella.
 Décimo, no codiciar; yo no vivo codiciando,
 20 que lo que codicio yo es un matrimonio santo.
 Los diez mandamientos, niña, sólo s'encierran en dos:
 22 en quererte y que me quieras para casarnos los dos.

Versión cantada en El Burgo de Osma, el 27-VII-81.

The image shows two staves of musical notation in G major and 6/8 time. The first staff contains the melody for the lyrics 'EL SE GUNDO ES QU'HE JU RA DO MAS DE DOS MIL JU RA MEN TOS QUE TU ME DE BES A'. The second staff continues the melody for 'MI I PA LA BRA DE CA SA MIEN TO'. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The lyrics are written below the notes, with some words underlined.

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 247-249; CPEX, II, págs. 9, 104, CPPM, II, pág. 175; CS, pág. 96; CSG, página 275; CZ, pág. 140; CPPS, IV, págs. 67, 344; CPE, II, pág. 497; CP, pág. 161; FMP, núm. 32, págs. 69-70.

Es este un tema muy difundido en tierras castellanas que era cantado en las rondas pero que también se recitaba como parte de ese saber popular (sagrado y profano) que los mayores transmitían a los más jóvenes. Pertenece a un género que participa de lo lírico —su finalidad fundamental, además, estaba constituida por el galanteo del mozo a su novia— y de lo romancístico. En cuanto a la forma —se compone de

cuartetos con tendencia a la asonancia— «Los mandamientos» no es una composición que responda a las características del romance; pero, en cuanto a su extensión y amplia difusión territorial (muy poco frecuentes en la lírica tradicional) y en cuanto a que los propios transmisores consideran a este texto como romance, resulta factible darle esa catalogación. Otros recopiladores lo han hecho y, en mi opinión, la decisión es acertada ya que no podríamos encasillar a «Los mandamientos» en el apartado de simples coplillas líricas, pues se trata de una creación que posee un cierto argumento que —sin llegar a desarrollarse como una historia— le confiere una especial estructura interna.

Aunque, a juzgar por las versiones conocidas, el tema no parece tener mucha antigüedad hay viejos precedentes de él en nuestra literatura. Dentro del *Cancionero General* de Hernando del Castillo se recoge un poema de Juan Rodríguez del Padrón, poeta del siglo XV famoso por su «Siervo libre de amor», en donde el autor busca una interpretación amorosa a cada mandamiento. Este tipo de recurso obedece al planteamiento general del «Amor Cortés», según el cual, la Dama es la encarnación de la propia divinidad y se la debe adorar y servir de igual manera que al mismo Dios. Tal fue el invento trovadoresco que permitió a los enamorados de la Edad Media superar la peligrosa e irreconciliable oposición entre Religión y Amor pasional. La que había llevado a los teólogos a condenar todo amor sensual y a los médicos a juzgar el enamoramiento como una enfermedad que debía de ser extirpada por medio de la más drástica cirugía. Al igual que en su laberíntica novela sentimental de «Siervo libre de amor», Rodríguez del Padrón intenta, en la composición que empieza «La primera hora pasada de la noche tenebrosa», conjugar amor sensual y sentimiento religioso revistiendo al primero de los rituales y normas del Cristianismo:

El primer mandamiento si mirays como dirá
cuanto bien que vos será de mi poco sentimiento.
En tal lugar amarás do conocerás ser amado
no serás menospreciado de aquesta que seruirás.
Al segundo luego vengo guardarlo como conuiene
que por este se sostiene lealtad, lo cual mantengo.
Serás constante en amar la señora que siruieres
mientras que la mantuuieres ella no te deue errar...

No estamos, pues, ante textos «místico-amorosos», al estilo de los que encontramos en las literaturas orientales (incluida la Biblia) o en los grandes santos-poetas de nuestro siglo de oro. Estamos ante una visión

sensual y pagana de la vida. La Religión sirve de coartada al Amor, reviste sus fases y obligaciones porque el deseo ha pasado a encarnar el único ideal de felicidad posible. Ya no se espera la gélida gloria de la otra vida, se encuentra el paraíso corporal de esta en los blandos cuerpos de las amadas convertidas en diosas. Se busca un placer espiritual y físico, totalizador. La Religión se transforma, muy a pesar suyo, en alcahueta de semejante deificación del Eros.

La popular composición de «Los mandamientos», dentro de esta línea, se hallaba ligada, desde antiguo, a la celebración de «marzas» y «mayos», festividades de arcaica tradición paganizante dedicadas, como es sabido, a la exaltación del renacer del Amor y de la Tierra. «Marzas» y «mayos» constituían, en definitiva, una glorificación de la Naturaleza heredada de ancestrales ritos.

Antonio Aragonés Subero comenta en su libro sobre el folklóre de Guadalajara cómo en los primeros días de mayo los mozos rondadores cantaban unas coplas solicitando el amor de las muchachas en los siguientes términos:

Los mandamientos de flor, niña te voy a cantar,
incorpórate en la cama si los quieres escuchar.
Es un hermoso jazmín el primero de esta rosa,
amor a Dios, porque, al fin, es sobre todas las cosas.
El segundo de esta rosa se convierte en palo amargo,
este te lo doy a tí porque no jures en vano.
En el tercero te doy la flor de la violeta
por ser la flor escogida que santifica las fiestas (1)...

En una versión recogida por García Matos pervive, de forma reveladora, el sentido «trovadoresco» que ya he mencionado:

El quinto es no matar: morena, tú me mataste;
con una flecha de amor mi corazón traspasaste.
En el sexto no he gozado mujer en toda mi vida;
viviré con castidad hasta que tú seas mía (2)...

En general, las distintas muestras recopiladas presentan pocas diferencias aún a pesar de pertenecer a áreas muy alejadas geográficamente. Mi versión soriana 35.a ofrece una jocosa transformación en ciertos versos. Por ejemplo, en aquel que dice:

El cuarto que les perdí a mis padres el respeto
10 por verte a visitar de «policía secreto».

En la vieja y hermosa lección recogida por Rodríguez Marín, leemos:

En el cuarto le he perdido a mis padres el respeto
sólo por hablarte a tí en público y en secreto (3).

Mis dos versiones responden, en lo fundamental, al mismo tipo que la que el gran folklorista publicó en sus *Cantos populares españoles*. Sin embargo, la muestra soriana de Schindler, recopilada en Torrearévalo, sigue más la línea de la lección ofrecida por Aragonés Subero que antes he citado:

Aquí me vengo a humillar, a dar vado a mis tormentos,
a ver si puedo explicar la rosa (d)e los Mandamientos.
El primero de esta rosa es un hermoso jazmín:
amar a Dios, porque al fin Dios sobre todas las cosas.
El segundo de esta rosa se convierte en palo amargo;
así se te advierte a tí: no jures a Dios en vano.
En el tercero te doy la flor de la violeta;
que no hay flor más escogida que santificar las fiestas.
En el cuarto te daré el lirio porque te cuadre;
en ausencia y en presencia honres a tu padre y madre.
La flor del alquircón pongo en el quinto lugar;
que no mates a ninguno; sólo Dios puede matar.
El clavel de la fragancia pongo en el sexto lugar;
que te apartes de los vicios y vivas en castidad.
En el séptimo te doy la flor de la maravilla;
que no quites nada a nadie que tienes riesgo de la vida.
En el octavo te doy la flor que llaman de anís;
no levantes testimonios ni procures el mentir.
En el noveno te doy la flor de las aceitunas;
para que tú no desees mujer que no sea tuya.
La flor de la adormidera te tengo de dar para el sueño;
para que tú no codicies nunca los bienes ajenos.
Ya se ha acabado el romance y los mandamientos diez;
echemos la despedida al glorioso San José.
Ya se ha acabado el romance, y perdonen los señores
que ya hemos concluído con el ramito de flores (4).

El texto, típico de ronda en su despedida garbosa, no solamente identifica lo sentimental y lo religioso sino que deshoja, mandamiento a mandamiento, la misteriosa flor del Amor y de la Teología.

(1) A. ARAGONES SUBERO, *Danzas, rondas y música popular de Guadalajara*, Diputación Provincial de Guadalajara, 1973, pág. 160.

(2) M. G. MATOS, *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, CSIC, 1951, II, pág. 175.

(3) F. RODRIGUEZ MARIN, *Cantos populares españoles*, Sevilla, 1882, II, pág. 497.

(4) K. SCHINDLER, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, Hispanic Institute, New York, 1941, núm. 39, pág. 70.



36. LOS SACRAMENTOS DE AMOR

36.a

- El primero es el bautismo; ya qu'el cura te lo dió.*
2 *¡Qué afortunado sería si ese cura fuera yo!*
Segundo confirmación; ya sé qu'estás confirmada
4 *que te confirmó el obispo para ser bien avalada.*
Tercero la penitencia; de penitencia m' echaron
6 *que hablara contigo a solas y eso no se me ha logrado.*
En el cuarto comunión
8 *El quinto la extremaución; la que dan a los enfermos.*
A mí me la pueden dar que por tí m'estoy muriendo.
10 *El sexto*
El séptimo matrimonio qu'es lo que vengo a buscar;
12 *si tú quieres que te quiera ya nos podemos casar.*

Versión recitada en Sotillo del Rincón, el 29-VI-81.

36.b

- Sacramentos de mi vida, si los quieres escuchar,*
2 *niña siéntat'en la cama que te los vengo a cantar:*
El primero es el bautismo, bien sé qu'estás bautizada
4 *en la pila del bautismo para ser buena cristiana.*
Segundo es confirmación, bien sé qu'estás confirmada
6 *de la mano de un obispo para ser muy bien mandada.*

- 8 *El tercero es penitencia, yo no la voy a cumplir,
que me dijo el confesor que me apartara de tí.*
- 10 *El cuarto la comunión de un manjar tan verdadero
qu'el que lo recib'en gracia derechito se v'al cielo.*
- 12 *El quinto la extremaunción, la que dan a los enfermos,
que cuando yo estuve malo también a mí me la dieron.*
- 14 *Y el sexto es sacerdotal, cuando baja el padr'eterno
con el cáliz en la mano la consagración tenemos.*
- 16 *El séptimo es el matrimonio, el que dan a los casados,
que vivan con sus mujeres y se aparten del pecado.*

Versión recitada en Valdealvillo, el 10-IX-81.

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 250-53; RPM, núms. 526-28; CPPM, II, pág. 177; CMM, pág. 446; CSG, pág. 276; DCL, pág. 207; CPPS, IV, pág. 71; CPE, II, pág. 494; CP, pág. 161; CCP, páginas 105-6; CPDPS, pág. 130; FMP, núm. 33, págs. 70-71.

Esta composición posee unas características muy similares a «Los mandamientos de amor» que ya he comentado. Es también un poema de difícil catalogación que, según las versiones, presenta más o menos tendencia, en lo formal, a lo romanceado; aunque mis dos muestras sorianas me fueron recitadas, las informantes sabían que se cantaban, si bien ellas no recordaban la melodía. Como en el caso de «Los mandamientos» encontramos aquí dos vertientes; una que glosa y versifica los sacramentos sin transformar para nada su significado y contenido y otra que hace derivar el tema hacia lo profano y «trovadoresco». Dentro de la primera está, por ejemplo, una versión recogida por Domínguez Berrueta, que, curiosamente, se halla compuesta en asonante seguido y rima í-o como «Los mandamientos» que catalogué con el número 34; romance aquel más próximo a la oración que a la lírica. Veamos el texto de Berrueta:

Baila el cielo de contento, la tierra de regocijo,
gloria al Espíritu Santo gracias al Padre y al Hijo.
A daros vengo las gracias de la merced que nos hizo;
de los siete sacramentos, el primero es el bautismo.
Segundo confirmación que nos dió el señor obispo,
para confirmar la fé de mi señor Jesucristo.

El tercero penitencia del pecado cometido,
 todo aquel que se confiese vaya bien arrepentido.
 El cuarto es comunión, especies de pan y vino,
 bien podían los cristianos comulgar cada domingo.
 El quinto es extremaunción cuando el hombre despedido
 de las cosas de este mundo sólo llama a Jesucristo;
 pues, ¿a quién ha de llamar viéndose en tanto peligro?
 El sexto es el sacerdote, alto misterio escogido,
 hace bajar de los cielos al mismo Dios Jesucristo.
 El séptimo matrimonio, alto misterio escogido,
 si los dos se unen bien, tendrán igual paraíso,
 y si no se unen bien, tendán un infierno mismo.
 Cristianos atentos mirad bien lo que vos digo (1).

Lejos de este didactismo, las composiciones del segundo tipo recalcan en los inicios de muchas de las versiones su finalidad galante y su carácter de canción de ronda:

Si quieres oír, madama, los sacramentos cantar
 acércate a mi ventana que te los voy a explicar (2)...

A veces, el texto ofrece adiciones procedentes de otros romances, como una muestra vallisoletana que acaba con los versos del «Desdichado»:

El séptimo es matrimonio; es lo que vengo a buscar,
 ahora me dicen tus padres que no te quieren casar.
 Me han dicho que tú te cases, así lo publica el pueblo;
 el día que tú te cases, serán tu boda y mi entierro.
 Segunda amonestación; yo saldrá el impedimento,
 para que no des a dos palabra de casamiento.
 Tercera amonestación; te entrarán las alegrías,
 y a mí me estarán entrando toditas las agonías.
 Tú ya te irás a casar con tus parientes y amigos
 y a mí me llevarán en hombros de cuatro amigos (3).

En otras ocasiones se termina con una referencia sacroprofana idéntica a la que cierra ciertos ejemplos de «Los mandamientos»:

Estos siete sacramentos sólo se encierran en dos:
 En comer y dormir juntos, en servir y amar a Dios (4).

La relación que, indudablemente, existe entre ambas creaciones («Mandamientos» y «Sacramentos») ha favorecido la mutua interpolación y los errores de muchos transmisores que, a menudo, mezclan uno y otro tema. Uno de los sacramentos que sufre más variación, según las versiones, es el sexto. Además de la variante que aparece en mi muestra de Valdealvillo es frecuente que se diga:

El sexto es orden; cura no tengo de ser,
en los libros de mi amante toda mi vida estudié (5).

O, de manera muy semejante:

..... yo monje no lo he de ser
que en los libros del amor toda mi vida estudié (6).

Schidler ofrece una versión soriana de Zayas de Báscones, parecida a la de Valdealvillo pero con «soluciones» especialmente ocurrentes para cada sacramento. Se cierra con una graciosa despedida que alude, con claridad, a la ronda:

Si quieres, bonita, oír los Sacramentos cantar,
incorporaté en la cama que les voy a «escomenzar».
El primero es el Bautismo, bien sé que estás bautizada
con el agua de la pila para ser mi enamorada.
El segundo Confirmación, bien sé que estás confirmada.
Te ha confirmado el Obispo, te ha dado una bofetada.
El tercero Penitencia, niña, llévala por Dios.
Si la penitencia es larga, la cumpliremos los dos.
El cuarto es la Comunión, es cosa muy regalada,
esa no se puede dar no estando bien confesada.
El quinto la Extrema Unción, es la que dan al enfermo.
¡Ay! ¡qué malito estoy yo! Dios me pondrá a mi bueno.
El sexto es la Orden la que debo de ordenar,
es la que dan a los mozos, cuando se van a casar.
El séptimo, Matrimonio, es el que vengo a buscar.
Esta noche a tuya puerta la palabra me has de dar.
La despedida te doy, no te la quisiera dar,
que se van mis compañeros, no me quieren aguardar (7).

(1) M. DOMINGUEZ BERRUETA, *Del cancionero leonés*, 1971, pág. 207.

(2) L. DÍAZ Y OTROS, *Catálogo Folklórico...*, 1978, pág. 252.

(3) L. DÍAZ, op. cit., pág. 253.

(4) M. GARCIA MATOS, *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, CSIC, 1951, II, pág. 177.

(5) L. DÍAZ, op. cit., pág. 250.

(6) S. CORDOVA Y OÑA, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, 1948, página

130

(7) K. SCHINDLER, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, Hispanic Institute, New York, 1941, núm. 897 (transcripciones musicales). Catalogada como canción de ronda.



37. **CRIMEN DE TARRAGONA** (Julia Rodrigo)

A nuestro divino Dios y a la Virgen sobera
2 les pido me den valor para explicar esta plana.
sagrada Virgen del Carmen dame alientos y valor
4 para explicar este crimen qu'en Tarragona pasó.
Un comerciante ya viudo vivía en dicha ciudad;
6 éste tenía una hija de veintún años d'edad.
Julia tenía por nombre esta joven desgraciada,
8 con un rostro tan alegre que a todos enamoraba.
La pretendía un barbero, gran mozo guapo y prudente.
10 Julia D'el s'enamoraba y el padre no lo consiente
porque quería casarla con un capitán muy viejo
12 qu'era bastante rico mas Julia hacía desprecio.
Y su padre le decía: —Piensa lo que vas 'hacer;
14 si al capitán le desprecias perdida te vas a ver.
Ya sabes cómo él te quiere y tiene mucho dinero,
16 por eso te digo ahora que desprecies al barbero.
Y su hija le contestaba con el rostro muy sereno:
18 —Todo lo que habl'él pierde mas yo n'olvido al barbero.
He puesto el amor en él y no le pued'olvidar.
20 Por eso le desengaño que no quiero al capitán.
Entonces aquel mal padre por ver si la convencía
22 enseñándole un revolver estas palabras decía:
—Si n'olvidas al barbero con este t'he de matar;
24 y tú veras lo qu'eliges: la muerte o al capitán.

—Haga de mí lo que quiera yo no quiero al capitán;
 26 he dado ya mi palabra y no me volveré atrás.
 Entonces aquel mal padre en un cuarto la encerró,
 28 atada de pies y manos sin tenerla compasión.
 Veinticuatr'horas la tuvo en aquel cuarto encerrada
 30 por ver si la convencía pero nad'adelantaba.
 A los tres días siguientes aquel mal padre la encuentra
 32 hablando con el barbero mas ya su vida la cuesta.
 La coge de los cabellos aquel padre malhechor
 34 y, arrastrada por el suelo, en un cuarto la encerró.
 Y allí estuvo veinte días hasta que fue descubierta,
 36 mas ya cuando la encontraron la infeliz estaba muerta.
 La muerte de aquella joven el novio la descubrió
 38 y él mismo fue dond'el juez y d'este modo le habló:
 —Le pongo en conocimiento que ha desaparecido
 40 la hija de Don Fernando llamada Julia Rodrigo.
 Yo creo qu'el mismo padre le haya quitado la vida;
 42 porque trataba conmigo ya quiso matarla un día.
 El juez le dice al barbero que cuánto tiempo hacía
 44 que faltab'aquella joven. Le dijo que veinte días.
 Coge y marcha el señor juez y una pareja de guardias,
 46 fueron dond'el comerciante a registrale la casa.
 El señor juez le pregunta 'aquel padre criminal
 48 que dónd'estaba su hija y él no pudo contestar.
 Llamaron a la criada y muy pronto declaró
 50 que hacía ya veinte días qu'en un cuarto la encerró:
 —Y dijo mi señorito que yo no lo descubriera,
 52 porque si lo descubría me cortaba la cabeza.
 En un cuarto muy oscuro donde guardan el carbón,
 52 allí estab'aquella joven que causaba gran dolor.
 Al lado tiene un papel escrito con lapicero
 56 que decía: —Muero mártir por no darme alimentos.
 Porque no quise casarme con quien mi padre quería
 58 me ha encerrado en este cuarto y por él pierdo la vida.
 Sin embargo le perdono que yo me voy a gozar
 60 con los ángeles y santos por toda la eternidad.
 Me despido de mi novio, de mis amigos y tíos,
 62 y a todos pido perdón si alguno les he ofendido.
 Leyó el padr'este papel y se cayó desmayado
 64 y aún apenas volvió en sí a la cárcel le llevaron.
 Lloraban con amargura todas la mozas de barrio

- 66 cuando la sacan de casa para llevarl'al juzgado.
 Los parientes d'esta joven llorando iban detrás
- 68 diciendo: —¡Qué ahorquen pronto a ese padre criminal!
 —A mis queridos hermanos perdón a todos os pido
- 70 para que me perdonéis la falta qu'he cometido.
 Por amor al interés yo mismo he martirizado
- 72 a una hija tan hermosa, mas quiero morir ahorcado;
 y Dios quiera que mi hija gozando la gloria esté,
- 74 que murió martirizada por ser yo un padre cruel.
 Esta horrible crueldad es muy justo que la pague:
- 76 ya qu'he matado a mi hija es justo que a mí me maten.
 Y por Dios quiero morir que salir ya de la cárcel
- 78 porque comprendo qu'he sido un hombre traidor e infame.
 Pero ahora me arrepiento y por Dios quiero morir
- 80 pues los castigos más grandes estoy dispuesto a sufrir.
 Y con esto me despido y arrepentido me hallo,
- 82 y con esto me despido de mis parientes y hermanos.
 Los padres que criéis hijas bien os podéis enterar
- 84 para que no cometáis esta gran barbaridad.

Versión cantada en El Burgo de Osma, el 27-VII-81.



Dentro de los romances que solemos llamar «de ciego» —compuestos, en realidad en cuartetos asonantados casi siempre— los hay que responden a sucesos muy localizados (crímenes de algún pequeño pueblo) y los hay que, a pesar de referirse a lo ocurrido en una ciudad o lugar concretos, desbordan los límites de la zona en que se originaron y llegan a hacerse enormemente populares. Este es el caso del «Crimen de Tarragona» que narra la muerte de una joven, Julia Rodrigo. Una de las funciones que los «romances de ciego» cumplían era el de llevar noticias a las gentes de las áreas rurales. Noticias que pudiera atraer su interés y les conmovieran lo más posible. Por eso, junto a hechos peregrinos

acaecidos en las guerras de Cuba y de Africa, abundan las desgracias horripilantes, los homicidios más sanguinarios. En más de una ocasión, los copleros, que constituían una especie de gacetilla ambulante, interpretaban los hechos a su manera y señalaban al criminal antes de que la justicia hubiera dictado sentencia, del mismo modo que las más sensacionalistas publicaciones de nuestros días.

A veces, llegaron a perjudicar a una determinada persona o familia encendiendo las iras de la población en su contra y sobre situaciones semejantes tengo ejemplos que me transmitieron algunos informantes y que, por discreción, prefiero callar de momento. Podía suceder que el coplero culpaba de asesinatos a personajes ricos contra los que ya existía un odio previo; también que «cargara el muerto» a pobres infelices, verdaderos «chivos expiatorios» del populacho.

Del «Crimen de Tarragona» publiqué una versión recogida en Valladolid casi idéntica a la del Burgo de Osma que he transcrito. No sería extraño que hubiera formado parte del repertorio de algún coplero de los que pateó, a principios de siglo, la zona castellana. Las únicas diferencias entre ambas muestras residen en el exordio de la soriana, verdadera fórmula introductoria válida para cualquier tema, y en el final de la misma, típica moraleja, también, dedicada al auditorio.

El asunto básico del romance aparece con relativa frecuencia dentro del género: Unos amores contrariados, la crueldad de un padre materialista y falto de comprensión; el desenlace trágico. La historia que se nos cuenta reúne en sus distintas fases varios de los «tópicos» más repetidos en este tipo de romancero:

La violencia del agresor, la intervención del juez y los guardias, las pesquisas de la autoridad y el prendimiento del culpable. Y en el fondo, el mismo resorte que movía los hilos de viejos romances tradicionales como el de «Delgadina». La figura arquetípica del padre posesivo, dominante hasta la crueldad; la heroína-víctima que solo después de la muerte alcanza su venganza. Por supuesto que el tratamiento y solución de una y otra historia son bien distintos como lo es el móvil (por lo menos en apariencia) que desata la brutalidad de los padres respectivos. El arrepentimiento del autor del crimen de Tarragona, además, acentúa su carácter didáctico; y la enseñanza de coplas como estas, justo es reconocerlo, significaba todo un alegato de libertad frente a una educación secularmente autoritaria; frente a una España tenebrosa e intolerante.

Poseo otra muestra soriana del romance, mucho menos completa, que ofrece escasas diferencias respecto a la transcrita. Solamente cabe mencionar que, en lo referente al pretendiente de Julia —preferido por el padre— se dice que era

11 un cubano muy viejo de bastante capital.

La protagonista le da incluso un nombre:

- 25 Haga de mí lo que quiera que yo n'olvido al barbero
he puesto mi amor en él y no le pued'olvidar.
27 Por eso le desengaño que no quiero a Don Julián.

Y que la muchacha es encerrada

28 en un cuarto muy oscuro donde guardaba el carbón.

Los romances de ciego suelen presentar pocas variantes en sus versiones a causa de su origen reciente y de su material difícil de sintetizar. Con todo, en aquellos de más antigüedad en los que ha empezado a producirse un proceso de «tradicionalización», se aprecia una cierta simplificación de elementos. Tal evolución puede favorecer el contenido, por lo general, excesivamente prolijo, confiriendo mayor intensidad y dramatismo al relato al desdeñar prosaicos detalles.

En determinados temas como el de «Pedro Carreño» que nos cuenta unos amores desgraciados —y que ha alcanzado enorme difusión— se ha dado una progresiva estilización de la historia y resulta posible recopilar hoy muestras bastante resumidas como una de Valladolid que recogí, con mis compañeros de encuestas romancísticas por aquellas tierras, en Pedraja de Portillo (2).

(1) L. DIAZ, J. DIAZ y J. D. VAL, *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*, Vol. II, páginas 177-80.

(2) L. DIAZ y OTROS, *op. cit.*, Vol. I, págs. 30-31.



l'épousée

38. CRIMEN DE ALMENDRALEJO

*En la provincia de Badajoz, el pueblo de Almendralejo,
2 vivía un matrimonio muy queridos y estimados.
Este santo matrimonio, que así el pueblo les juzgaba,
4 por sus buenos sentimientos que todo el mundo apreciaba.
El nombre d'este señor Don Francisco se llamaba;
6 un día qu'este señor paseándose se hallaba
se le acercó una mujer y d'esta manera le habla:
8 —Buenos días, D. Francisco, —Buenos días— contestaba.
—Si me hiciera usted un favor, Don Francisco de mi alma,
10 tiene usted buen corazón y la gratitud le llama,
de hacerme usted el favor de prestarme cinco duros
12 que dentro de veinte días otra vez los tendrá suyos;
pues teng'hoy, sin más remedio, pagar la contribución,
14 si no la pago m'embargan; hágame usted el favor.
Y este señor bondadoso y de muy buen corazón
16 echó su mano al bolsillo y los cuales se los dió,
diciéndole: —No te apures y si no tienes bastante
18 sin ningún inconveniente vienes por más al instante.
Dándole infinitas gracias se despidió la mujer
20 de aquel señor bondadoso que sabía socorrer.
Ya por fin que hubo salido de su casa la mujer,
22 la mujer de Don Francisco, la ingrata Doña Isabel,
..... rabiando como una hiena,
24 a sus tres hijos llamó y dijo d'esta manera:*

—¿No sabéis, hijos del alma, que vuestro padr'el traidor
 26 se ha liado con Mariana la mujer del tejedor?
 Yo misma lo he presenciado desde mi habitación
 28 hacerla grandes halagos y hasta dinero la dió.
 Y'os pido, hijos del alma, me ayudéis al corazón
 30 a darle muert'esta noche e sin más apelación.
 Y sus hijos la contestan, con prudencia y con dolor;
 32 —El dar muerte a nuestro padre es no tener corazón;
 antes, si sospecha algo llámele usted l'atención,
 34 que nuestro padr'es muy bueno y escucha su represión,
 —Esta (infame) crueldad es muy justo que la pague;
 36 si no queréis ayudar no queréis a vuestra madre,
 pues no puedo tolerar esta infamia que me hace.
 38 Mis daños he de vengar, si no queréis ayudar
 (porque así pensado bien) os tengo desheredar
 40 y de vuestra madre nunca os tenéis ya que acordar.
 A las doce de la noche del día ya mencionado
 42 la infame Doña Isabel a sus hijos ha llamado
 para ejecutar el hecho que había pronosticado
 44 y sus hijos, al oír esto, quedaron entrecortados.
 Y en aquel mismo momento una niña de siete años
 46 en el acto ha despertado,
 y a su madre, con clamura, d'esta manera la ha hablado:
 48 —¡Qué dolores, madre mía, cercan a mi padr'el alma
 que así le quitas la vida y le das la muerte amarga!
 50 La madre llam'a sus hijos y d'esta manera les habla:
 —Hay que matarla también porque si no nos declara.
 52 Y entonces la madre allí el pescuezo la cortaba,
 haciéndole perecer aquella muy mala entraña.
 54 Y entonces la madre dice: —Esto está bien arreglado
 pues nos vamos a la feria de Zaragoza escapados.
 56 Despierta Rosa al momento y escucha esta palabras
 que nos vamos a la feria de Zaragoza, muchacha.
 58 Tu amo se queda tranquilo, no te dice una palabra
 y aunque, tarde, el desayuno se lo llevas a la cama.
 60 Por la mañana temprano se levanta la criada.
 Se dirige a la cocina sin saber lo que pasaba.
 62 Coge lumbre como ya de costumbre lo tenía;
 y después de las labores a la compra luego iba.
 64 Luego que llegó a su casa de hacer todos sus recados
 se puso 'hacer chocolate para llevárselo a su amo.

- 66 Después que lo hubo hecho gozosa se lo llevó...
 ¡Qué tristeza, qué agonía, cuando entró en l'habitación!
- 68 Vió degollado a su amo, envuelto en charco de sangre,
 y con esto, dando voces la infeliz salió a la calle.
- 70 Acudió l'autoridad, como es justo tomar venganza,
 y los jueces y escribanos penetraron en la casa.
- 72 El juez, como muy severo, la tomó declaración
 y al momento entró en la carcel y sin más apelación.
- 74 Ya la sentencian a muerte 'aquella pobre criada
 que querían que las muertes sin culpa ella las pagara.
- 76 Pero como Dios no quiere, ni la Virgen Soberana,
 en esto el hijo mayor declaró que a la criada
- 78 la dieran la libertad que inocente s'encontraba:
 —Que quien dió muerte a mi padre y a mi queridita hermana
- 80 fue sólo mi mala madre, la qu'el delit'ocultaba.
 Se cumplió en aquel momento libertad a la criada
- 82 y entre grillos y cadenas allí quedó presa su ama.

Versión recitada en El Burgo de Osma, el 27-VII-81.

En este crimen que el romance nos cuenta hallamos algunas constantes del género: la motivación patológica de la tragedia, encarnada aquí en los celos monstruosos y asesinos de Doña Isabel y las repetidas alusiones al dinero hasta llegar a la amenaza de la madre: «Si no queréis ayudar... os tengo desheredar». El apego a lo material, la obsesión monetaria y las reacciones mezquinas y desmesuradas caracterizan a muchas de las narraciones de pliego de cordel.

A raíz de un suceso real el coplero teje su interpretación de los hechos y reconstruye con una técnica muy visual, casi cinematográfica en ciertos pasajes, las circunstancias del crimen. Uno de los momentos más logrados es aquel en que se describe el descubrimiento del cadáver por parte de la criada, ya que la ignorancia de ella está hábilmente contrastada con la brutal escena que se va a encontrar.

Al final parece como si hubiera una oposición voluntariamente buscada entre el «ama infame» y la «pobre criada». Los copleros, que se dirigían a un público compuesto en su mayor parte por gentes sencillas y desposeídas, solían tocar a menudo las teclas de un revanchismo social poco riguroso que no pasaba de lo literario. Revanchismo sin verdadera ideología, únicamente sentimental y lacrimógeno.

El carácter entre semi-popular y semi-culto de semejantes composi-

ciones justifica que, como ocurre en ésta, alternen vulgarismos con formas correctas de lenguaje, según la conveniencia métrica (utilización simultánea de «usté» y «usted») o que aparezcan en el texto vocablos como «clamura» (de pretendido cultismo) contrastando con construcciones muy coloquiales («se ha liado con Mariana»). Al avisado lector no se le habrán escapado tampoco ciertas incongruencias geográficas: si el crimen sucede en Almendralejo —como se nos dice al principio— no tiene, verdaderamente, mucho sentido que los homicidas huyan «a la feria de Zaragoza escapados». Podría argumentarse que pretendían marcharse muy lejos; pero ¿por qué a Zaragoza en concreto?. La explicación creo que está en que la feria de Zaragoza, para el auditorio soriano, daba verosimilitud y tono local a los hechos. En definitiva, se trata de un recurso de acercamiento para que el público al que va destinada la historia la sienta más próxima a él, incorporada a su medio.

Algunas lagunas de este relato, como determinados «silencios» del romance anterior, me eran explicados por la informante a la manera de un cuento: «Y entonces escribe la carta» (versos 68-69 de n.º 37); «Matan a la hija y se preparan pa irse» (versos 53-54 de n.º 38). La informante, buena cantora y hábil narradora también, conjugaba así sus dos facultades de «transmisora tradicional».

Sin embargo, más que una buena voz lo que se precisa para la interpretación de estos «romances de ciego» es una excelente memoria. Las tonadas con que se cantaban solían ser sencillísimas; en ocasiones se reducían a una pura monodia. La extensión de los relatos, por otra parte, es abrumadora; tiradas que, a veces, rondan a los 200 versos y todo lujo de detalles y pormenores en cada pasaje que se cuenta. Lo que se pretende es convencer a los lectores y oyentes de un suceso (lo más escalofriante posible) y cada dato que se aporte o invente contribuye a su verosimilitud cara a un público más sensiblero que exigente.



39. CRIMEN DE BADAJOZ

- Venid todos hast'aquí y escuchad con atención;*
2 *atended estos consejos los que amáis de corazón.*
(Para que sepáis venir) a la paz del matrimonio,
4 *os aconsejo, hijos míos, que aborrezcáis al demonio.*
Diréis a que viene esto y a qué son tantos sermones;
6 *es para daros ejemplo y evitaros mil dolores.*
Y un cas'os expondré aquí que con lágrimas lo cuento
8 *cuando lo voy (recordando), atendédme qu'esto es cierto:*
En la provincia de Badajoz y en el pueblo de Montejo
10 *a dos novios que se adoran María Josefa y Juan...*
Era hermosa como el sol, de inocenci'angelical,
12 *y entregó su corazón al malo y falso de Juan.*
Y muy pronto queda ella inocente y amorosa
14 *y (él) trató de marchitar aquella inocente rosa.*
Con juramento de amor pronto la niña s'entrega
16 *y el malo y falso de Juan pronto la hizo su manceba.*
Cuando la v'embarazada se retira de su lado
18 *y con otros cuatro amigos cien (cantares) le han sacado.*
Y eso es siempre d'esperar: Primero, la seducción;
20 *después el triste abandono, las lágrimas y el dolor.*
Y eso le pasó a María y, encima, insulto le dan
22 *y con otros cuatro amigos van a la puert'a cantar.*
Y ella, llena de vergüenza, y de ira el corazón,
24 *saliendo una noche hacia ellos d'esta forma les habló:*
—Y os pido de corazón no insultéis mi desventura;
26 *bien sabe Juan y vosotros que siempre fui (niña) pura.*

(Si cantáis esos cantares) la desgracia es para mí,
 28 y a insultarme no volváis que no respondo de mí.
 Y aquella noche se fueron, mas vuelven a la siguiente
 30 a cantarle más cantares asquerosos e indecentes.
 Fuera de sí María un revolver fue y cogió;
 32 de siete tiros que tira a cuatro mozos mató.
 Y Juan, que se había escondido en la puerta en un rincón,
 34 con unas grandes tijeras cual fiera le acometió.
 Cuando él quiso defenderse en el suelo estaba tendido
 36 y allí mismo lo mató haciendo mil desatinos.
 De paloma convirtiöse y aquella fiera ladina
 38 varias partes de su cuerpo con las tijeras le quita.
 Y a la justicia va sola, los crímenes le declaró
 40 y entre la guardia civil la llevan a Badajoz.
 Y a los tres meses de (alojo) y en un calaboz' oscuro,
 42 a nadie le dijo nada ni dio partid'a ninguno.
 La criatura'abortó la escondió bajo una losa
 44 y ella se quedó tranquila como si fuera tal cosa.
 Los tres días cayó enferma, que nada d'extraño tiene,
 46 fu'el médico y la visita; dice: —¡Lo que son las mujeres!
 Por la criatura pregunta pero ella como maldita infame
 48 deja la verdad oculta y hace que nada sabe.
 Empiezan a registrar y la criatura encontraron
 50 y como maldita infame nueva causa la colmaron.
 Era bastante instruida, y arrepentida de todo
 52 una carta escribió a sus padres d'este modo:
 —De la cárcel Badajoz un suspir'os mando 'allí.
 54 Vuestra querida María pronto deja d'existir.
 No he querido «receberos» porque me causa dolor;
 56 juré no volver a veros, padres de mi corazón.
 Lágrimas habéis vertido por causa de mí, Dios mío,
 58 por quererme con cariño me dejastéis a mi albedrío.
 Jóvenes, venid aquí y tomad de mí el ejemplo;
 60 de vuestros padres queridos tomad siempre los consejos
 y así es como alcanzaréis la bendición de los cielos.
 62 Pues yo los aborrecí y mirad donde me veo;
 en este terribl'estado voy a morir sin remedio.
 64 ¡Dulce Jesús de mi vida, dadme vuestra bendición!
 Rogad por mi pobre alma, adiós para siempre adiós.

Versión cantada en Aguilera.

Y MUY PRONTO QUE DA E LLA I NO CEN TE YA MO RO SA Y EL TRA
 TO DE MARCHI TA AR A QUE LLA I NO CEN TE RO SA CON JU RA MEN TO DE A
 MOR PRONTO LA NI ÑA SE EN TRE GA Y EL MA LOY FAL SO DE JUAN PRONTO LA NI ZO SU MAN
 CE BA CUAN DO LA VEEM BA RA ZA DA SE RE TIRA DE SU LA DO Y CON O TRES CUA TROA
 MI GOS CIEN CAN TA RES LE HA SA CA DO Y E SO ES SIEM PRE DE ES PE RAR PRI ME
 RO LA SE DUC CIÓN DES PUES EL TRIS TEA BAN DO NO LAS LA GRI MAS Y EL DO LOR

NOTA.—Extraído y recompuesto de una versión grabada. El ritmo y melodía son confusos

En la narración de este crimen —otro de los que traspasó fronteras regionales— hallamos, muy bien ejemplificado, lo que constituye la estructura fundamental de la mayoría de los «romances de ciego»:

—Se pide atención del auditorio pues eran textos destinados a ser dichos en voz alta. Se afirma un determinado principio moral (aquí la pureza antes del matrimonio) que será luego tratado a lo largo de la composición.

Se expone un caso —casi siempre terrorífico—, repleto de sangre y de lágrimas, en sus diferentes fases. Por lo general hay un exordio en el que se nos presenta a los personajes, un «nudo» constituido por el crimen, y un desenlace en el que interviene la justicia y se juzga al criminal.

—Se termina el relato con reflexiones sobre el mismo a modo de «moralaja». En el presente romance este último tramo ofrece una particularidad: las sentencias morales corren a cargo de la autora del homici-

dio (cosa que ocurre en otros textos, como, por ejemplo, en el «Crimen de Tarragona») y están expresadas en forma de carta a sus familiares.

Uno de los aspectos más sorprendentes del «Crimen de Badajoz» es la transformación que sufre la protagonista; la humillación a la que se la somete por parte de su antiguo novio y sus amigos la hace enloquecer. Encontramos, de nuevo, esa «motivación patológica» a la que ya hice alusión. La enseñanza de este romance, sin embargo, resulta casi contraria a la que se nos daba en el «Crimen de Tarragona»; allí se pedía tolerancia a los padres, aquí se exige obediencia a los hijos y se critica el que estos vivan a «su albedrío». Indirectamente se refleja la «situación penitenciaria» del momento («calabozo oscuro», «terrible estado»).

El «Crimen de Badajoz» posee muchos aciertos, dentro del tipo de literatura —o subliteratura— al que pertenece: el garbo estilístico en la introducción, la capacidad de «comunicar» con el auditorio que el coplero demuestra; la viva descripción del crimen, en la cual el autor cambia «enfoques» y «mueve la cámara», por así decirlo, como un hábil realizador del cine de acción. Nos hace vivir la escena. Por último, el creador del texto asegura la eficacia de su «tesis» expresando la reflexión moral por medio de la propia asesina. Vuelve a la criminal, en ese momento a la cordura ya que, durante el homicidio —según los versos— la «paloma» que la muchacha era se había convertido en «fiera ladina».



40. PARODIA DE ROMANCE DE CIEGO

Les voy a contar a ustedes un crimen que ha pasado
2 en el pueblo Pan Caliente provincia de Torta Fría.
Hombres, niños y mujeres todos pueden escuchar
4 para que s'enteren bien de lo que voy a contar.
Esto que voy a contar no es fácil que haya pasado
6 pero hay que vender las coplas sólo por sacar los cuartos.
Yo creo que a dicho pueblo nadie le conocerá.
8 Es una gran población; doce vecinos tendrá.
El 39 de junio entraron cuatro ladrones
10 para matar y robar en casa de unos señores.
Y aquí empieza la tragedia en esta «Primera Parte»
12 donde verán las herejías que hicieron los criminales:
Así qu'entran en la casa van en busca del criado;
14 con unas cuerdas de humo fuertemente le amarraron
y le dicen con sorberbia estos infames traidores:
16 —Dínos, pronto, donde guardan las alhajas tus señores.
Y al ver que no les contestan aquellas fieras terribles
18 le dieron de puñaladas con un manojo de mimbres.
Después que le dieron muerte al pobrecito criado,
20 él mismo les enseñó dónde dormían sus amos.
Subieron al dormitorio donde los amos descansan
22 y los cuatro criminales bien preparados entraban.
Allí les ataron bien a las patas de la almohada
24 con cadenas de papel para que no s'escaparan.

Para matarles más pronto sacan un fuerte cuchillo
 26 con la punta de manteca y allí les dejan tendidos
 y, luego, con un martillo de lana les dan la muerte.
 28 Desde allí se van a un cuarto donde duerme la criada
 y 'aquella pobre infeliz la pillaron descuidada;
 30 con dos mil hilos de miel atáronla pies y manos
 e hicieronle padecer aquellos hombres malvados
 32 y para que no llamase a los dueños de su casa
 la taparon bien la boca con bizcochos y con pasas.
 34 Entonces, los malhechores de aquellos malos bandidos
 pues con piñones mondados la dieron cincuenta tiros.
 36 Y acuchillaban los catres, destripaban los colchones,
 se comían las alfombras como furiosos leones.
 38 Y vámonos ya ahora a la «Segunda Parte»
 donde verán los estragos que hicieron los criminales.
 40 Entraron, primeramente, a robar en la cocina
 y verán lo que robaron según la plana lo explica:
 42 Roban un caldero roto, una sartén y dos cazos
 y, además, un plato viejo donde comían los gatos.
 44 Desde allí van a una sala en la cual, también, robaron
 el precinto de unos fósforos y un paquete sin cigarros.
 46 y al ver que no encuentran más
 volvieron a la cocina y cogieron el «allar».
 48 Entonces, los malhechores de aquellos cuatro bandidos
 se bajaron a la huerta causando grandes perjuicios.
 50 Al tiempo entrar en la huerta las cebollas se asustaron
 y se quedaron heladas siendo el tiempo de verano.
 52 y los tomates al verles todos echan a correr;
 como estaban ya maduros no se dejaban coger.
 54 Entonces, los malhechores por no poderse vengar,
 llenos de ira y soberbia, sangraron un melonar;
 56 pero al pozo de regar por venganza le quemaron.
 Los pimientos y pepinos todos auxilio pedían,
 58 los ciruelos y perales lloran a lágrima viva.
 Entonces, los malhechores tratan pronto d'escapar
 60 pero un ciego, desde lejos, les ve bien por donde van;
 el ciego empezó a dar voces y un sordo le oyó el primero,
 62 el cual avisó a tres cojos y enseguida les cogieron.
 Los cojos, a toda prisa, corrían como los galgos
 64 a contar al señor juez lo que habían presenciado.
 Detrás de un «escarapate» allí estaban escondidos,

66 repartiendo entre los cuatro las alhajas que han cogido.
 A los once meses justos ha salido el juicio oral
 68 y aquí verán la sentencia que les ha caído al final:
 «El fiscal dispone y manda qu'estos sean colgados
 70 en una caña de trigo para que mueran ahorcados;
 el señor juez ha dispuesto que si no mueren así
 72 les den muy bien de comer y bailen el garrotín.
 Este castigo tendrán que les impuso el señor juez,
 74 pero si fuese verdad bien se podría creer.
 Esto pasó en Pan Caliente, os lo vuelvo a repetir,
 76 el 39 de junio del año que v'a venir.

Versión recitada en El Burgo de Osma, el 27)VII-81.

La informante que me recitó —en un verdadero alarde memorístico— esta curiosísima composición me dijo que su padre se la había traído con otros «papelillos de colores» cuando ella tenía 10 años. Desde entonces se la transmitieron, oralmente, dentro de su familia como cosa muy divertida.

El texto presenta un especial interés porque constituye uno de los pocos ejemplos que yo he podido recoger de parodia de romance de ciego, hecha, además, desde dentro, es decir, con las técnicas, tópicos y recursos que caracterizan al género. En el poema, que en ocasiones alcanza cotas propias de más audaz surrealismo, encontramos las siguientes fases y elementos:

—La introducción. En ella se pide atención y se proporcionan datos sobre el «crimen» —robo en este caso— que se va a contar. La ironía reina en todo el fragmento pues el autor se burla del «afán de verosimilitud» que tanto solía preocupar a los copleros: «Esto que voy a contar / no es fácil que haya pasado»... La fecha es disparatada, 39 de junio, y el lugar de los hechos una «gran población» con poquísimos habitantes.

—En la «Primera Parte» se nos cuenta la entrada de los ladrones en la casa con escenas que van de la «greguería» a la metáfora lorquiana pasando por el más desafortado «astracán»: criados asesinados que tras su muerte sirven de guías a los delincuentes, «martillos de lana» para «matar, mordazas de bizcochos y pasas», criminales que se «comen las alfombras»...

—En la «Segunda Parte» se prosigue la acción de los bandidos con una serie de locuras en cadena. La huerta que grita y huye, los ciegos, sordos y cojos que dan parte de la tragedia. Se intensifican, pues, los

alardes de ingenio dentro de una invención literaria nada despreciable. los ciegos que «ven» crímenes aparecen en más de un romance de ciego por torpeza de los autores; aquí, mediante este recurso, se llega a la mayor hilaridad.

—Por último, los ladrones son descubiertos, tras un «escaparate» (sic) y les es impuesta una jocosa sentencia. El texto termina, conforme a una estructura claramente encuadrada, como empezó, pero se añade que el suceso ocurrió «el año que va a venir» con lo que el disparate y la pirueta mental resultan totales.

No cabe duda de que quien urdió tan espléndida parodia conocía a fondo las características de los romances de ciego ni de que su talento humorístico era de primer orden.

Por sus fulgurantes metáforas merece también el título de poeta.



41. CRIMEN DE SAN ROMAN

Adorada Virgen madre, poderosa Virgen sagrada,
2 dadnos fuerzas y valor para explicar esta plana.
El crimen más horroroso que obró persona humana
4 cometido por un cura con esta joven llamada:
Cayetana fue su nombre, Martínez se apellidaba,
6 que por defender su honor el cura la degollaba.
En compañía sus padres vivía esta desgraciada
8 guardando su castidad como una doncella honrada.
y al cura del mismo pueblo vivi'al pie de su casa
10 cegándose en su hermosura como una fiera sin alma.
La joven, viendo qu'el cura tanto en ella se apegaba
12 como hija de vergüenza a su madre se declara.
La madre le contestó: —Hija mía de mi alma
14 y antes quitate la vida qu'entregarte a ese canalla.
Como el diablo siempr'está dándose mañas y artes,
16 y a San Román se marchó y (el pueblo dejó) una tarde.
Y el cura que la vió se salió como de caza
18 y al camino la salió y al regresar de su casa.
Y ell'al ver aquella sombra se quedó como asustada
20 al ver 'aqueel enemigo que tanta guerra la daba.
El cura le dice ahora: —Aquí no te valdrá nada,
22 si no t'entregas a mí tu vida será acabada.
La joven le contestó: —Aunque mil vidas tuviera
24 no l'entregaba la vida a un hombre d'esta manera.

¿Para qué son los sermones que «pedricáis» en la iglesia
 26 si sois los que abandonáis la firme fe que profesas?
 ¿Cuándo el obispo's dió orden pa misa cantar
 28 no renunciásteis del mundo y de la carne a la par?
 ¿No cogistéis por esposa a la Virgen Soberana?
 30 Y ahora queréis quitarme a mi mi gloria y mi fama.
 ¿No nos dice la doctrina y en el sexto mandamiento
 32 guardemos la castidad qu'es honra de gran provecho?
 El cura le contestó: —No se apaga con palabras
 34 el fuego qu'está metido de tal modo en mis entrañas,
 y si a mi amor no t'entragas hoy aquí ingrata mujer,
 36 recibirás de mis manos hoy la muerte más cruel.
 —El entregarme yo a vos no lo quiera el Dios divino,
 38 la vida podrá quitarme pero el honor.....
 Al oír esta razón, el cura con «energaña»
 40 la cogió por los cabellos, por el suelo l'arrastraba.
 Clamando a Dios verdadero la pobre de Cayetana
 42 decía: —¡Válgame Dios y la Virgen Soberana!
 Que por defender mi honor esta muerte me aguardase,
 44 y (en lugar de corazón) 'aquél infame abrazase.
 De una fuerte cuchillada la «cabiza» le cortase
 46 después de dejar vengada a quien (redujo) su vida.
 La pobre Cayetana la dejó en aquella dehesa,
 48 revolcadita en su sagre, sin pechos y sin cabeza.
 Como si nada pasara se fue para Torrecilla.
 50 De Torre pa San Román iban unos caminantes
 cuando vieron aquel cuerpo dividido en cuatro partes.
 52 Asustados se quedaron y al verle de tal manera.
 —¡Una joven tan hermosa, ay, qué dolor y qué pena!
 54 De seguida se marcharon a la villa e San Román
 a darle cuent'al juzgado de aquella muerte fatal.
 56 El señor juez de instrucción, preparándose al momento,
 con otras autoridades se fue al lugar del suceso.
 58 Cuando llegaron al sitio donde ya llevo explicado
 habi'alli mucha gente de los pueblos más cercanos.
 60 Reconocido el cadáver por tres testigos del pueblo
 lo llevan a San Román para el pie del «cemienterio».
 62 Allí le hicieron l'autopsia los médicos de la villa
 Don Inocencio Matías, y también Don Alegrías,
 64 y (otorgando) que aquel cuerpo estaba muy destrozado
 pues no s'encontraba en él un cacho con hueso sano.

- 66 *El pueblo entero quedó de luto cuando dispuso el juzgado
de darle tierra sembrada 'aquel cuerpo desgraciado.*
- 68 *Y llegando allí su madre, y en aquella misma escena,
explotada de llorar parece una Magdalena.*
- 70 *El juez no la permitió qu'entrara su madre a verla,
porqu'el verla tan «destropiada» sería darle más pena.*
- 72 *El juez comenzó enseguida a tomar indagaciones
y prendieron por sospecha al señor cura de Torre.*
- 74 *Le toman declaración más en todo lo negaba
que jamás relación tuvo con la joven Cayetana.*
- 76 *Pero como la voz del pueblo todos a la vez murmuran
qu'el autor d'este suceso nadie ha sido más qu'el cura.*
- 78 *Viéndose tan oprimido, que todos le condenaban,
delante del tribunal él solo mismo declara:*
- 80 *—Sí, es cierto que la maté— decía con rabia y saña—
y en la dehesa San Román porque mi amor despreciaba.*
- 82 *Descubriéndose una falta se descubren las demás.
Dicen que una hermana suya por él se tuvo que ahorcar.*
- 84 *La maltrataba de amores y yendo un día de caza
cuando vino la encontró con una soga colgada.*
- 86 *Pues él con las mujeres tenía tanto capricho
¿Para qué juró ser ministro de Jesucristo?*
- 88 *Pues estando destinado para dar buenos ejemplos
¡Desgraciado del que siga d'este cura los consejos!*
- 90 *Veintiún años tenía la pobre de Cayetana
cuando el cura la mató por guardar su honor y su fama.*
- 92 *En Torrecilla, acabemos, era criada y nacida,
la capital de Logroño d'este pueblo era provincia.*
- 94 *Victoriano Valdecantos se llamaba el señor cura,
de treint'años d'edad cuando cometió esta injuria.*
- 96 *Y era natural de Yanguas según nos dice su historia,
pertenecía a este pueblo y a la provincia de Soria.*
- 98 *El fin que tiene su historia yo no lo puedo decir
hasta que no le sentencien la pena que ha de sufrir.*
- 100 *Pues si fuera castigado como es su grand'error
lo dado es que le quemaran donde «hubierde» más ardor.*

Versión cantada en Aguilera.

CA YE TA NA FUESU NOM BRE MAR TÍ NEZ SEA PELLI DA BA QUE POR DE

FEM DER SUHO NOOR EL CU RA LA DEGO LLA BA

NOTA.—Sucede lo mismo que con el anterior.

Este texto fue cantado por la misma informante que interpretó el «Crimen de Badajoz» y una de las versiones de «Los milagros de San Antonio». Los tres temas eran transmitidos por copleros ambulantes con melodías enormemente monótonas y bastante similares entre sí. El «Crimen de San Román» pertenece a ese tipo de composiciones perfectamente localizadas con un ámbito de difusión más bien reducido. El asesino —presunto criminal en realidad en el momento en que el coplero urde sus versos— es un cura nacido en Soria. Vemos que el autor de las coplas le condena «a priori» y encona los ánimos en su contra en un final que recuerda («donde hubierde más ardor») fragmentos de otros romances como «El cura sacrilego»:

Le ha puesto de penitencia
 que un día de Jueves Santo se ponga por «pabilón»
 y que se meta en un horno, cuando está al mejor ardor (1).

Una y otra composición coinciden en presentarnos a un clérigo disoluto que desea irrepríblemente a una muchacha; no he hallado, hasta ahora, versiones de «El cura sacrilego», también catalogado como «El cura y su penitencia», en la provincia de Soria pero pude comprobar su popularidad en tierras de Valladolid y Palencia.

Como en muchos relatos semejantes se nos previene aquí desde los primeros versos de lo que se nos va a contar:

«que por defender su honor el cura la degollaba»

Ello responde a una técnica muy frecuente en los «romances de ciego» según la cual se nos proporciona, al principio, un «avance» de la historia y de su desenlace.

Otro recurso usual en el género es el de contrastar los caracteres de los personajes: la joven es «una doncella honrada», «hija de vergüenza», mientras que el cura aparece como una «fiera sin alma», «infame»...

En lo que atañe al vocabulario encontramos a lo largo del texto abundantes vulgarismos («destropiada», «cemienterio») y, quizá por influencias dialectales de regiones próximas, formas como «cabiza»; el término «energaña» puede que se haya producido por corrupción de «grande saña» y a causa de una errónea analogía popular. El dictamen tras la autopsia, nada tecnicista en su lenguaje, mueve, irremediablemente a la sonrisa a pesar del asunto tan macabro.

La escena «fuerte» del relato, con el diálogo entre el cura y su víctima, es, sin duda, la del crimen. Las palabras de la joven —todo un alegato contra los malos sacerdotes— ponen al descubierto la inconsecuencia de los falsos clérigos. Más adelante será el propio autor quien exclame:

¡desgraciado del que siga d'este cura los consejos!

Pero el asesino tiene sus oscuras razones que son las de la pasión absoluta y, como un poseído, las esgrime ante la muchacha:

No se apaga con palabras el fuego.....

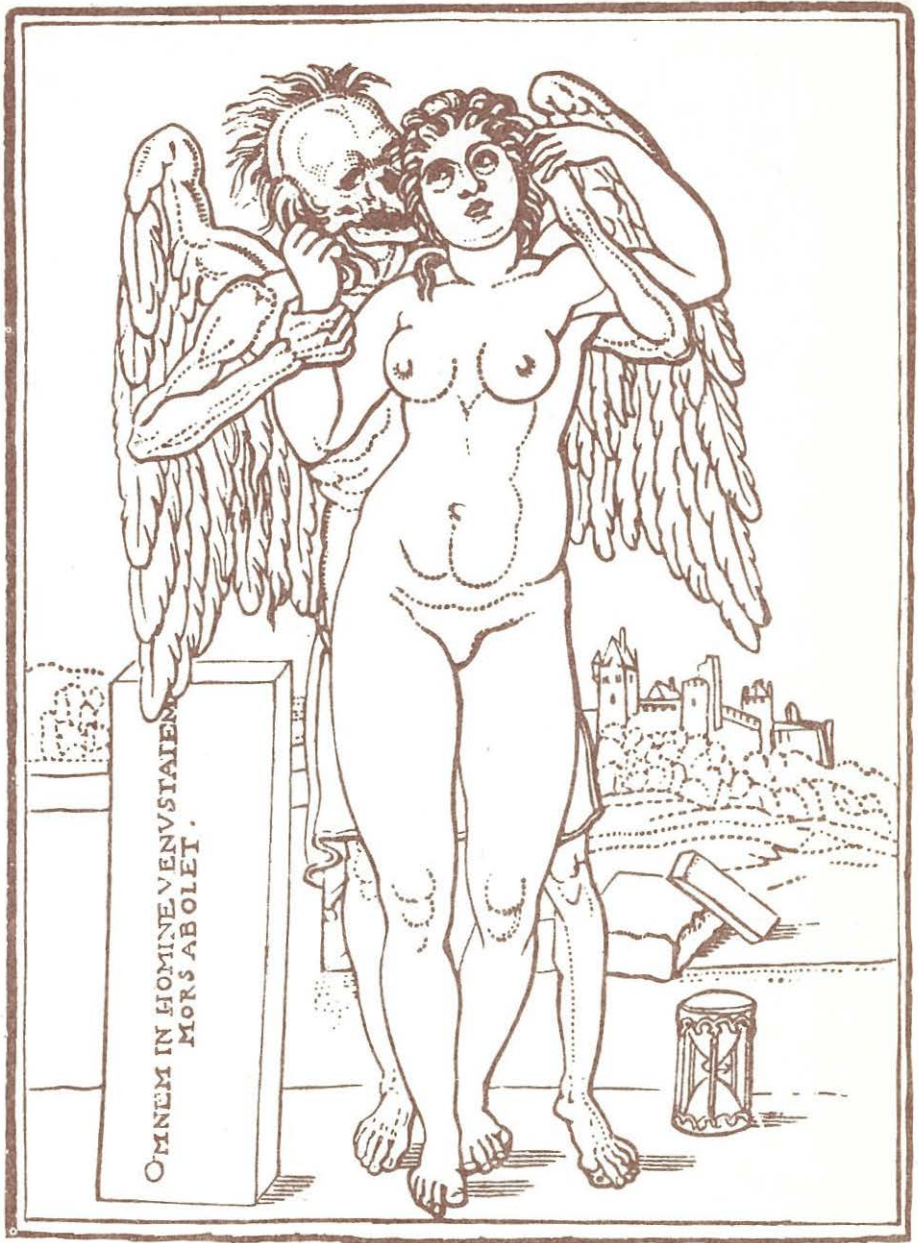
Lo que viene después parece una inmóvil estampa recortada de algún álbum martiroológico: Cayetana mutilada sobre fondo rojo participando tanto de la morbosa iconografía religiosa como del grafismo más macabramente erótico.

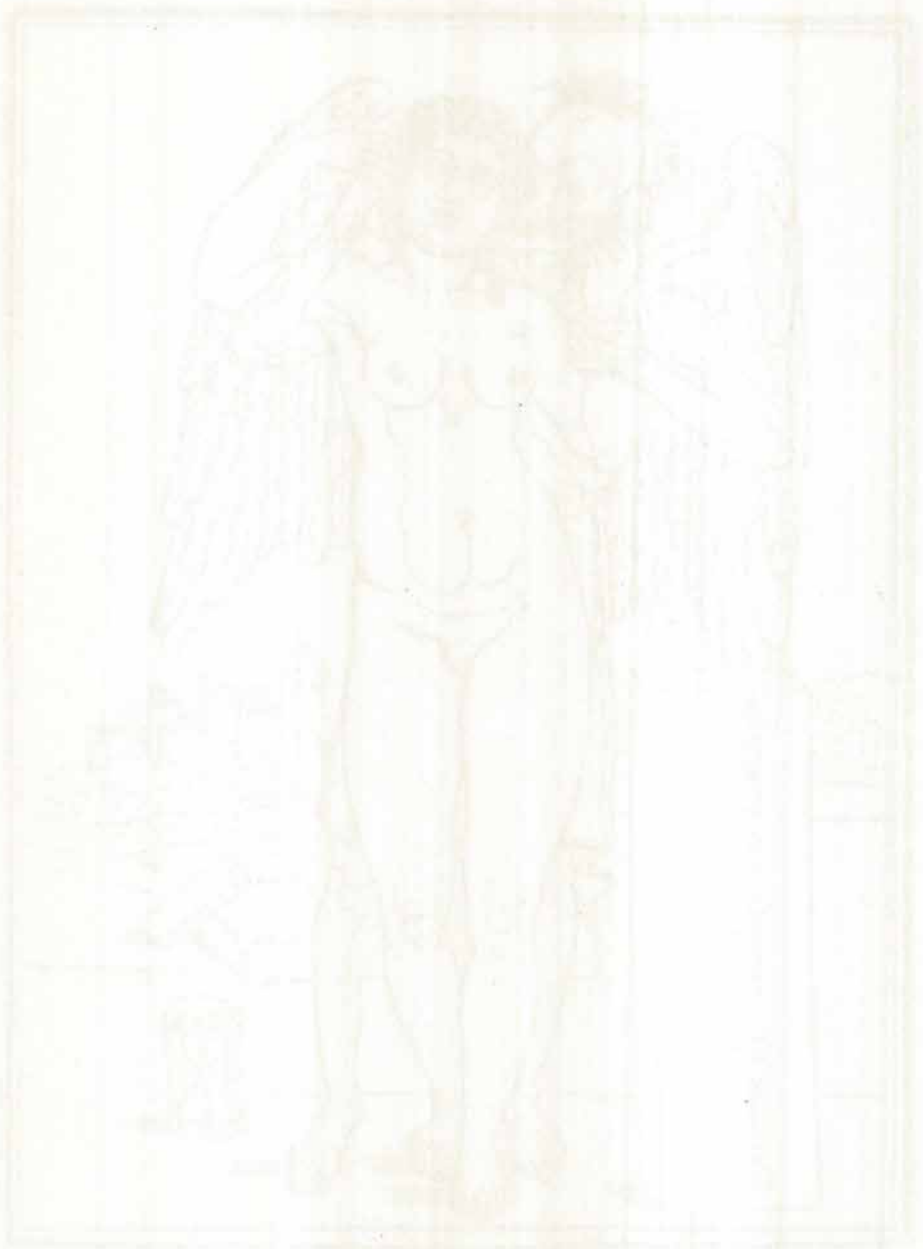
El coplero reivindica y hace suya la «voz del pueblo» que señala al «señor cura» y éste confiesa. Queda al descubierto entonces la patológica obsesión del criminal y el romance, tras una moraleja veladamente anticlerical, termina aportando más datos sobre el suceso: Cayetana era de Torrecilla y su asesino de Yanguas; el crimen tuvo lugar en San Román.

El autor de este romance que, a ratos, casi provoca la risa con su torpe ingenuidad y que a menudo nos conmueve, debía ser persona poco letrada pero con un don innato para poetizar. En el texto, plagado de imprecisiones lingüísticas, de risibles hipérbolos, late, sin embargo, una auténtica poesía. Un romance de ciego no ha de juzgarse con los criterios de la literatura culta; su finalidad no es la perfección estética o la calidad del estilo. El romance de ciego ha de conmover, ha de llegar al auditorio, ha de irritarle incluso. Un romance de ciego cumple una función concreta que el ejemplo que comento desempeña espléndidamente. Creo que podemos considerar el «Crimen de San Román» como

una pequeña «obra maestra» del género y conceder a su autor el título de verdadero juglar, a pesar de que su «mester» se hallara ya en total decadencia.

(1) L. DIAZ, J. DIAZ y J. D. VAL; *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*, Vol. I, páginas 105-109.





42. CRIMEN DE VALDENARROS

42.a

(Fragmentos)

- Sagrada Virgen del Carmen, dame aliento y valor*
2 *para explicar este crimen qu'en Valdenarros pasó.*
..... *teniendo la misma edad,*
4 *le ha dado muerte su novio el día de Carnaval.*
Fue a echar agua al ganado
6 *le dió siete puñaladas con un gran cinismo atroz.*
Una le ha dado en el hombro, otra le ha dado en el pecho,
8 *tres en el costado y dos en el cuello.*
Nicolás qu'era el hermano y que fue a ver el ganado
10 *y al ver a su hermana muerta se cayó allí desmayado;*
y éste cuando volvió en sí llamó al vecino Pablo,
12 *también el joven Martín a los gritos de su hermano.*
.....
.....
14 *Y para darle más señas un tapabocas dejó*
colgado en aquel árbol y él al río se tiró.
—¿Qué has hecho, criminal?— *Y su hermano le decía:*
16 *—como si picara berzas he hecho lo que quería.*

Versión cantada en El Burgo de Osma, el 27-VII-81.

MI CO LAS QUEE RAE L HER MA NO Y QUE FUEA VER EL GA HADO AL VER A SUHER MA HA
 MUE ER-TA SE CA YOA A LLI DES MA YA DO VES TE CUANDO VOL VIO EN SI
 LLA MO AL VECI NO PA BLO TAM BIEN EL JO VEN MAR TI I IN A LOS GRI TO OS DE SUHER
 MA NO O

NOTA.—La informante, en la grabación, canta este romance con la ritmificación que transcribimos fielmente. Parece, sin embargo, más lógica esta otra que evitaría el sorprendente cambio de compás entre los compases 5 y 6.

etc...

42.b

*Al pueblo de Valdenarros le ha llamado l'atención
 2 un crimen fatal y triste que a esta joven se la dió:
 Un Saturnino Manrique de 27 años d'edad
 4 el que ha dado muerte a su novia sin temor y sin piedad,
 el que ha dado muerte a su novia el día de Carnaval.
 6 Miércoles por la mañana Gregoria se fue al corral
 y cuando abrió la puerta aquella joven prudente
 8 su novio, que allí estaba, intentó darle la muerte.
 Causa gran pena contarlo, también causa gran dolor,
 10 la dió siete puñaladas con mucho y cínico ardor;
 dos l'ha dado en el hombro, otra l'ha dado en el brazo,
 12 y otra l'ha dado en el cuello y otras tres en el costado.
 Una hora después estuvo en el trance l'agonía
 14 hasta que se la encontró un hermano que tenía.
 Este era Nicolás que ib'a guardar su ganado
 16 y al ver a la hermana muerta allí cayó desmayado
 y cuando este volvió en sí acudió al vecino Pablo
 18 También el joven Martín a los gritos de su hermano.
 Aquel pa'que no lo cogieran al río se marchó.*

.....

- 20 *Vienen los guardias civiles y a la cárcel lo llevaron,*
y al pasar el puente grande lo ataron de pies y manos
22 *y todo el mundo decía: —Que tiren a ese malvado.*

Versión recitada en Valdealvillo, el 10-IX-81.

Un fiel observador de la realidad española, José Gutiérrez Solana, escribió sobre la actividad de los copleros: «En España se explota mucho el romance callejero; no hay pueblo ni aldea que en día de romería no se cantan las coplas de un crimen, las hazañas de un bandido, la vida y muerte de un torero y hasta las calamidades públicas, las inundaciones, el hambre, guerras, terremotos y pestes. El romancero empieza por invocar a los ciegos o a un Cristo milagroso para que les sea testigo y les dé fuerza en esta empresa de relatar lo ocurrido. El estandarte en que aparecen pintadas estas escenas se encarga de completar la ilusión» (1).

Explicando los dibujos o pinturas del cartelón y vendiendo luego en pliegos de colores la historia que con anterioridad habían cantado, los ciegos —que, a veces, se fingían tales sin serlo verdaderamente— llevaban y traían información de unos lugares a otros. Soria, con sus abundantes crímenes en las primeras décadas del siglo, proporcionaba material de inspiración para coplas truculentas. Aquellos relatos espeluznantes y sangrientos homicidios campesinos que impresionaran a Antonio Machado pronto se convertían en verso gracias a los copleros que recorrían pueblos y romerías. A juzgar por la huella que aún hoy podemos encontrar de aquellas narraciones, los ciegos romancistas de las tierras sorianas debían ser gentes muy activas. Junto a los romances que alcanzaron popularidad en amplias zonas he recopilado en Soria varios que glosan crímenes o robos acaecidos aquí mismo.

Pienso que en esta provincia, esa nueva «juglaría», decrepita y disminuida, constituida por los copleros vagabundos, tuvo gran importancia y de ahí su rastro, nada despreciable, en la tradición oral. Debo repetir que la influencia de los ciegos no arrasó la vertiente tradicional de tipo familiar, no hizo desaparecer los viejos temas —cantados, a menudo, en arcaicas versiones— sino que vino a incorporarse al cauce del saber popular de una forma natural.

El «Crimen de Valdenarros» comienza con la consabida invocación a las deidades—en este caso a la Virgen del Carmen— o con el no menos usual rebato a la población. Las dos versiones que transcribo están incompletas, según me declararon las propias informantes. Las recogí en localidades más o menos cercanas al lugar de los hechos. La infor-

mante de Valdeavillo era nacida, además, en Valdenarros y decía haber presenciado de niña los sucesos que el romance narra. Desmintió algunos detalles: el criminal —en su versión— pasó el puente tranquilamente, escoltado por los guardias, pero no «atado de pies y manos»; ello sería una hipérbole romancística. No olvidemos, de otra parte, que el asesino del relato, en aquel momento sólo era «presunto autor», «sospechoso» señalado por el pueblo. Según contó también la informante quedó en libertad unos años después.

A propósito del romance y de la persona a quien el texto culpa del homicidio me contaron que, hallándose el detenido preso en la cárcel del Burgo de Osma, niños y niñas le cantaban las coplas desde la calle. Como en muchas composiciones del género, el romancista enfatiza los aspectos más truculentos, aquellos que más provocarían las iras del auditorio: las siete puñaladas —detalladas una a una— y la respuesta irritante del criminal:

—Como si picara berzas he hecho lo que quería...

El romance parece compuesto antes del juicio y por eso, aunque se menciona a los guardias civiles, no se habla del juez ni de la sentencia. Ignoro si hay versiones en las que la narración continúe mencionando tales puntos. Lo cierto es que en las que poseo hasta el momento todo lo que se cuenta tiene el estilo de un «reportaje» rápido, de una «noticia de actualidad» que, por supuesto, ha superado los estrechos límites del tiempo en qué se compuso y se dió a conocer.

Nuestra historia sobre un asesinato cometido en el «día de carnaval» —fecha maldita para muchos por ser propicia a desmanes y fechorías— acaba con las voces del pueblo exigiendo justicia o, quizá, venganza. El anónimo autor de los versos se une a esa instigación a la violencia:

Y todo el mundo decía: —Que tiren a ese malvado.

La prensa de 1916, año del suceso, nos habla de este crimen, considerado como «pasional» o «de amor» por varios gacetistas. El «Noticiero de Soria» titula así su información sobre el hecho: «Vil asesinato e intento de suicidio en Valdenarros» (10-III-1916). El «Avisador Numantino» consigna que Gregoria Vallejo Gregorio, de 18 años, fue asesinada por Saturnino Manrique Delgado de la misma edad (XXXVIII, número 3.570, II-III, 1916). Este, ex-novio de la víctima, intentó suicidarse después del homicidio, según nos cuentan las crónicas periodísticas.

(1) J. GUTIERREZ SOLANA, *Obra Literaria*. Madrid, 1961, pág. 224.



43. EL ROBO DE BERATON

- Salve, reina de los cielos, amparo del afligido,
2 dadme luz para explicar el nuevo cas'ocurrido
en este presente año de mil ochocientos setenta y dos,
4 en la provincia de Soria y pueblo de Beratón.
Es un pueblo Beratón de ciento veinte vecinos,
6 situado al pie del Moncayo y en territorio muy frío,
pero que habitan en él algunos ricachoncillos
8 cuyos bienes codiciaban los desalmados bandidos.
El día ocho de febrero, domingo de Adviento y festivo,
10 se plañeron las campanas llamando 'aquellos vecinos
al Santo Templo de Dios, a oír el divin'oficio.
12 Y cuando todos estaban en el Templo reunidos,
el párroco dió comienzo al divino Sacrificio.
14 Penetraron en la Iglesia varios de los forajidos
y quedand' otros afuera abocan su cometido.
16 A las mujeres asustan y «amedrantan» a los niños,
y a los hombres, boc'abajo mandan ponerse allí mismo,
18 empuñando los trabucos, esgrimiendo los cuchillos:
—Nadie se mueva— gritaban luciendo puñal en mano—
20 si no quieren perecer de un arcabuzazo.
Hubo uno que se hizo fuerte y no s'echaba boc'abajo,
22 y de una puñalada le rompieron d'él un labio.
Se aproximan al altar dond'estaba celebrando
24 el cura de la parroquia y el sacristán ayudando.

Y el jefe de los bandidos se aproxim'al sacerdote
 26 y le dice: —Señor cura que todos somos cristianos.
 —¿Cómo he de proseguir si, como estoy observando
 28 dos niños que me ayudaban huyeron «amedrantados»,
 y hasta el sagrado incieso se les cayó de las manos.
 30 Entonces el capitán coge dos hombres del brazo
 para que ayuden al sacerdote al sacrificio sagrado.
 32 ¡Qué sabían de ayudar aquellos pobres ancianos!
 si habían estado siempre con el ganado en el Moncayo.
 34 pero esto a los bandidos les tenía sin cuidado.
 Sin ningún temor a Dios se pasean por el templo,
 36 haciendo mofa y escarnio del divino sacramento.
 Ya se concluye la misa y da comienzo el saqueo,
 38 ya se cuadra el capitán muy valiente y muy severo:
 —Que salgan esos pudientes, el Angel, el molinero;
 40 los del barrio de la plaza que todos tienen dinero,
 y si no lo manifiestan van a pagar con el cuello.
 42 Tres fueron los que s'echaron por la soga la campana,
 y aquella misma mañana el auxilio bien buscaron.
 44 Uno se marchó a La Cueva, otro se fue a Purujosa,
 y el hijo del molinero a la villa de Borobia.
 46 Los tres buscaron auxilio en los pueblos convecinos,
 mientras que los sitiadores registraban los bolsillos.
 48 Saçaron a la Mariona, la mujer del Marianillo,
 el mayor contribuyente d'este nuestro pueblecillo;
 50 la llevaron a su casa y mandaron degollarla,
 y mandaron degollarla cual se degüella un cabrito
 52 hasta que diera los cuartos que los tenía escondidos.
 Y así, sucesivamente, hicieron a otros vecinos;
 54 los llevaron a sus casas y los dejaron atados
 para su mayor martirio.
 56 Terminada la tarea, los ladrones reunidos,
 llenos de satisfacción y de regocijo henchidos,
 58 metiérans'en una casa, 'atracarse de chorizo,
 y pronto los de la iglesia salieron, pegando gritos.
 60 Se quisieron escapar pero resultó tardío.
 Entonces el Lucio, armado, los vió por una calleja
 62 no tuvo más advertencia
 que abajarse y esconderse tras las pared de una era.
 64 Los ladrones discutían, contando y echando cuentas
 sobre la repartición de las robadas monedas.

- 66 *También Lucio las arregla: —Yo puedo matar a uno,
decía con honda pena,*
- 68 *pero yo muero también; que sea lo que Dios quiera.
Se santigua y les dispara y fue su suerte tan buena*
- 70 *que atravesó al capitán de lado a lado la pierna.
Con otros diez trabucazos los bandidos le contestan*
- 72 *y se tiran a correr hacia el valle, como ciervas.
Pronto los de Purujosa asómanse y se acercan*
- 74 *armados de hoces y palos. Tres muertos tendidos quedan,
dos heridos y cinco presos. Los cruzan en cinco bestias,*
- 76 *autoridades y pueblo, cual con los vivos se hiciera.*

Versión recogida por escrito en Beratón.

Como la mayor parte de los «romances de ciego» éste se origina a raíz de un hecho real al que se «adorna» con las técnicas y recursos propios del género. Las características del mismo han sido estudiadas en sendos trabajos por María Cruz García de Enterría y Julio Caro Baroja coincidiendo ambos en señalar como factores positivos (1):

La fuerza narrativa, el ser tales composiciones reflejo de lo que el pueblo quiere; su interés por las pasiones humanas; la muestra y defensa de los valores populares.

Y como factores negativos:

La vulgaridad, la pobreza literaria, la monotonía expresiva, el uso y abuso de «tópicos»...

En «El robo de Beratón» prevalecen los segundos; es una composición poco inspirada que repite los «trucos de oficio» y todos los lugares comunes de los «romances de ciego»: en un tono que, a veces, nos hace sonreír por sus pretensiones «literalizantes» («amedrantados», «muy valiente y muy severo», «luciendo puñal en mano»), se invoca primeramente a la Virgen, se dan detalles sobre lo que se contará (lugar, fecha), como en un «acto» teatral se relata el robo y la reacción contra los bandidos... No es de extrañar que creaciones tan pedestres como la presente inspiraran parodias del estilo de la que ofrecí en el número 40.

Formalmente, el texto tiende al romance (versos octosílabos asonados en los pares) predominado las rimas i-o y é-a pero abundan los fallos métricos y los versos sueltos que rompen el esquema general. A partir de la secuencia 42 hay, incluso, una inopinada redondilla que trastoca la unidad del conjunto. El cambio de rima predominante en el tramo final quizá sirviera para significar el paso de una «Parte» a otra, cosa frecuente en los «romances de ciego».

De este tema he podido encontrar dos versiones escritas que presentan nimias diferencias entre sí. La única divergencia importante se produce respecto a la fecha. En una se habla del «presente año» y en otra de 1872. Juan Antonio Lucas publicó en «Hogar y Pueblo» una muestra del romance «exhumado de tierras americanas, con aromas guaraníes ¡de la carpeta íntima de un soriano de Beratón, asentado en el corazón del Paraguay!». En ella se data el suceso en 1872 y se consigna el que debió ser título original del pliego: «Romance del Histórico Famoso Robo cometido en el pueblo de Beratón».

Pero hay notas y prosas oficiales acerca del evento y un importante documento en el libro V de defunciones de Beratón (Folio 55); allí se recoge, por ejemplo, la muerte de un malhechor muy indirectamente relacionado con la historia de nuestra literatura. La muerte del «Rubio» que, según algunos eruditos, fue el novio de Casta Esteban, la mujer de Gustavo Adolfo Bécquer. El bandido se llamaba Hilarión Borobia y el folio citado dice:

«El 10 de febrero de 1874, con el permiso del Sr. Juez de 1.^a Instancia de Agreda, mandé dar sepultura eclesiástica en el campo santo de nuestro lugar al cadáver de Hilarión Borobia, adulto, que murió de un tiro por robar y huir al monte con otros compañeros el día 8 anterior por la tarde, de 33 años, sin recibir ningún auxilio espiritual. Es natural y vecino de Noviercas, casado con Robustiana Torroba García. El cura beneficiado: Juan Rubio-Rubricado» (2).

De lo transcrito se desprende que el frustrado robo se desarrolló el 8 de febrero de 1874 y no en 1872 como cuentan algunas versiones del romance. «El Rubio» formaba parte de la banda del «Chupina» que por aquellos años actuaba en la sierra del Madero asaltando a los viajeros. Sobre este capitán de bandidos se narraban varias historias por toda la comarca de Agreda y sus inmediaciones. Se creía que había nacido en Serón de Nágima y se le atribuye una ingeniosa fechoría en el lugar de «Barrancomalo» del municipio de Matalabreras:

«El Chupina» había preparado en la ladera del monte unos muñecos o «espantapájaros» hechos con fajos de mieses y disfrazados con ropas y sombreros, de manera que, vistos desde la carretera, parecieran hombres auténticos. Cuando volvieron de la feria de Soria varios vecinos de Matalabreras con el dinero de las ventas de sus ganados los detuvo y robó y, para dar mayor verosimilitud a su treta, se volvía a los fajos de mies y gritaba: «No bajéis, no bajéis, que para estos me sirvo yo solo». Es de suponer la furia y sorpresa de los saqueados cuando descubrieran el engaño (3).

En la refriega de Beratón al «Chupina» le fue mucho peor y resultó

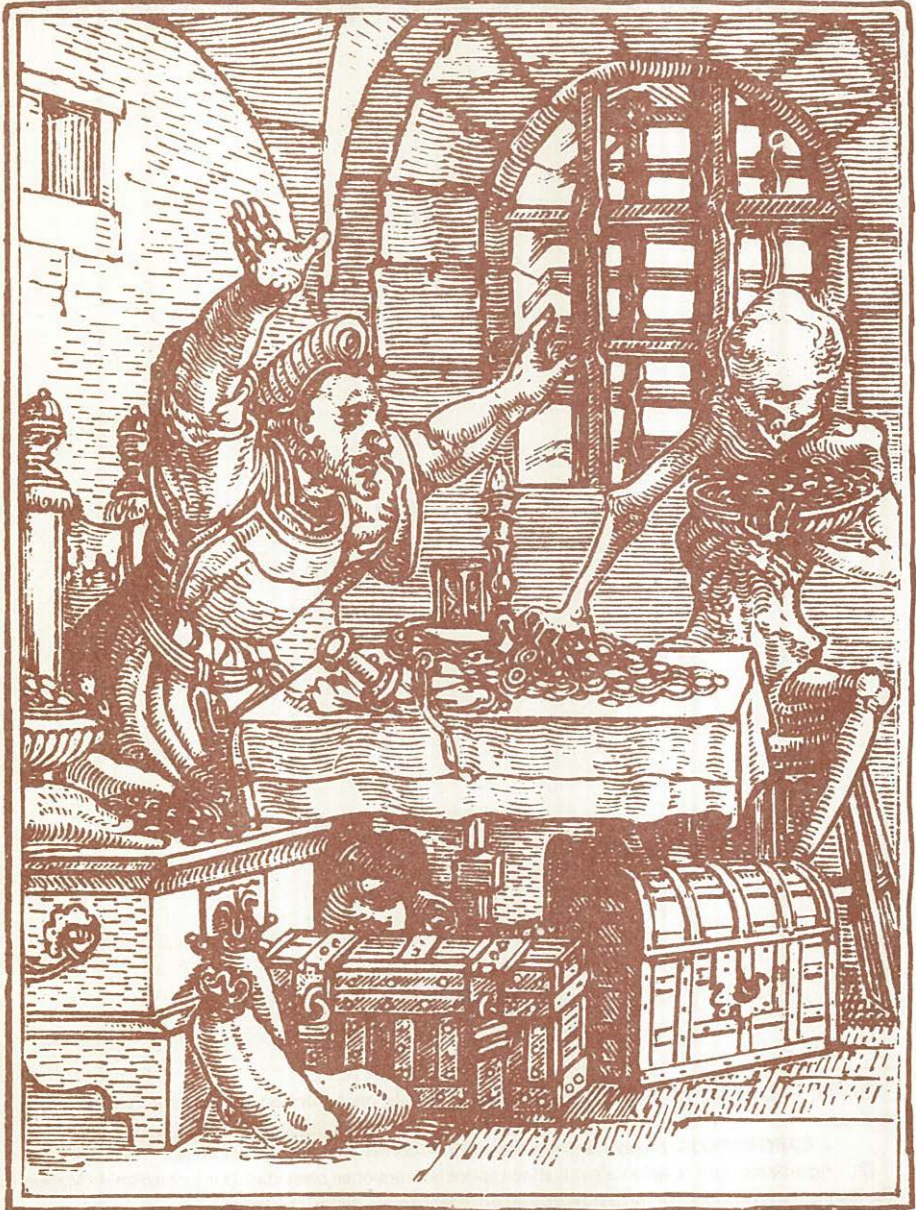
herido en una pierna, quedando cojo de por vida. Pasaría después muchos años encarcelado y parece ser que, ya anciano, recobró la libertad. Entonces no pudo hacer otra cosa que recorrer uno y otro pueblo mendigando a los que, de joven, había saqueado. Aquellos ricachoncillos —que el «romance de ciego» menciona casi despectivamente— se cobrarían así del susto recibido.

(1) M. C. GARCIA DE ENTERRIA, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, varias ediciones.

J. CARO BAROJA, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Revista de Occidente.

(2) Agradezco, con relación a estos datos sobre las versiones ofrecidas, la información de Manuel Peña García, buen conocedor de la comarca de Agreda y de sus historias locales.

(3) Recojo algunas informaciones que F. Menéndez Riosalido consigna en un trabajo inédito sobre el «Municipio de Matalebreras».



44. EL HIJO CRIMINAL

- Sagrada Virgen del Carmen dame aliento y valor*
 2 *para explicar este crimen que a una madre se le dió.*
 (Muerto el marido) *la pobre con un hijo quedó*
 4 *y ha llegado cierto día que aquel hijo malhechor*
a su madre cariñosa d'esta manera l'habló:
 6 —*Madre del alma querida si tú quieres ser feliz*
y adorarme con locura como yo te quiero a ti.
 8 *Yo quiero que a mi t'entregues y me sirvas de mujer;*
te otorgo, madre mía, que nadie lo ha de saber.
 10 *Pero la madre, angustiada, a su hijo contestó:*
 —*Antes prefiero la muerte que no lograr tu intención.*
 12 —*Tú no (veas) que soy tu hijo si desprecias a mi amor*
te daré muerte tirana sin tenerte compasión.

Versión cantada en El Burgo de Osma, el 27-VII-81.

The image shows a musical score for the song 'El Hijo Criminal'. It consists of two staves of music in 6/8 time. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: SA GRA DA VIR GEN DEL CAR MEN DA MEA LIENTOS Y YA LOR PA RA EX PLI CAR ES TE Y HA LLE GA DO CIER TO DI A QUEA QUEL NI JO MAL HE CHOR A SU MA DRE CA RI. The second staff contains the lyrics: CR: MEN QUEA UNA MA DRE SE LE DIÓ. Below this, there is a section labeled 'VERSOS RECITADOS' with the lyrics: ÑO SA DEES TA MA NE RA LE HA. The word 'BLÓ' is written at the end of the second staff.

HA DRE DEL AL MA QUE RI DA A A SI TU QUIE RE E ES SER FE LI I IZ YA DO
 RAR ME E CON LO CU RA A A CO MO YO TEA DO ROA TI YO QUIE
 RO QUEA MI TEEN TRE GUES Y ME SIR VAS DE MUJER TE O
 LA MA DREAN GUS TIA DA A SU HI JO CON TES TÓ AN TES
 TOR GO MA DRE MI A QUE NA DIE LOHA DE SA BER PE RO
 PRE FIE RO LA MUER TE QUE NO LO ERA TUIN TEN CION

Se trata de una versión incompleta de un «romance de ciego» —el inicio invocando a la Virgen bastaría para catalogarlo como tal— que aborda un tema bastante tratado por el Romancero tradicional: las relaciones incestuosas. Ya vimos, a propósito de «Delgadina» y «Amnón y Tamar» como el «tabú» acerca del incesto preocupaba a los romancistas y a sus oyentes.

Aquí el drama se plantea entre un hijo y su madre cuando el padre ha muerto. Ese es un dato nada despreciable, pues, dentro del relato, parece constituir el principal resorte de la tragedia. El muchacho, al verse solo, solicita que «la mujer de la casa» se convierta en «suya» de hecho. Aspira pues a asumir totalmente el «papel del padre».

En el texto (con expresiones muy características del género como «hijo malhechor», «muerte tirana») la idea se malogra por la ramplonería estilística y la falta de imaginación poética del autor. La informante, que me interpretó varios romances del mismo tipo, no recordaba la continuación de éste y, en prosa, me relató algún pormenor más. La melodía, cupletística pero muy pegadiza, posee mayor riqueza que las monodias obsesivas usuales en el género, paliando, hasta cierto punto, la monotonía de la narración, aburrída en su brevedad por la ausencia de todo relieve. Es un poema plano, plagado de «tópicos» en su lenguaje.

En él se da un planteamiento contrario al de las otras historias tradicionales que suelen transmitirse sobre «incestos». Generalmente, éstas presentan a los padres actuando opresivamente y no como víctimas de la pasión de sus hijos. El personaje agresor de nuestro relato hace una llamada a su madre para que olvide el convencionalismo que

impide su amor la instiga para que rompa el «tabú» y la amenaza con la muerte. Deseo absoluto, radical e irremediable, como alternativa del aniquilamiento. «Eros» y «Thanatos» de nuevo, ahora en los versos del Romancero vulgar.



45. ROSINA ENCARNADA

45.a

(Fragmento)

- Yo no mato a una pobre criatura ese ángel que vive inocente;
2 cuando viva y en el mundo exista a ti sola te daré la muerte.
Ya dió a luz Rosina Encarnada una niña más bella qu'el sol
4 y Rosina también la prefiere porque así su padre lo mandó.
y a los cuatro días salió a misa y su novio al encuentro salió.
6 —Buenos días, Rosina Encarnada aquí vengo a lograr m'intención.

Versión cantada en Pedraja de San Esteban, el 8-VII-81.

45.b

- Venimos de la guerra de Africa porque todo lo trae el amor,
2 venimos de la guerra de Africa porque todo lo trae la pasión.
—Me juraste, Rosina Encarnada al marchar, que tú m'esperabas.
4 Y ahora vengo a casarme contigo y resulta que ya estás casada.
—Casada, casadita estoy, porque no has podido volver,
6 m'he casado en la flor de mi vida con un hombre al que nunc'amé.
—dame un beso, Rosina Encarnada, dame un beso, d'esos de amor.
8 —Y ese beso que tú a mí me pides ahora nunca te lo podré dar.
—Si ese beso que yo a ti te pido ahora nunca me lo podrás dar,
10 pues sabrás que mi mano derecha en tu pecho clavaré un puñal.
—Si tú tienes puñal de dos filos y mi pecho lo atravesarás
12 matarás a una hermosa criatura que dentro de mi cuerpo está.
—Yo no mato a esa hermosa criatura que no viv'en el mundo, inocente,
14 en el día qu'ella veng'al mundo y a ti sola te daré la muerte.

- 16 A los tres días tuvo una hija más bella que los rayos del sol,
y por nombre le pusieron Rosa, Rosa como su padre mandó.
- 18 A los quince días salió a misa y en la plaza pues se la topó.
—Buenos días, Rosina Encarnada, aquí vengo a lograr m'intención.
Y sacando el puñal de dos filos y en su pecho fue y se lo clavó.
- 20 —Si mi amado marido supiera que la muerte me ibas a dar
conducido a la cárcel irías con la guardia civil por detrás.
- 22 A los pocos momentos del crimen su marido llorando llegó
y le dice a Rosita Encarnada: —¿Quién ha sido el que te mató?
- 24 —Me ha quitado la vid'aquel hombre que al marchar le juré mi amor,
y ahora viene y m'encuentra casada y ha querido lavar mi traición.
- 26 —Te lo juro, Rosina Encarnada, que tu muerte yo la vengaré,
y aunque sepa que también un día en la cárcel muera yo también.

Versión cantada en Olvega, el 6-IX-81.

The image shows a musical score for the song. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: 'ME JU RAS TE RO SI NA EN CAR NA DA QUE AL MAR CHAR ME TUA MI MEES PE'. The second staff contains: 'RA BAS Y AHO RA VEN GOA CA SAR ME COM TI GO Y RE SUL TA QUE YA ESTAS CA'. The third staff contains: 'SA DA'. The music is written in a simple, folk style with a key signature of one flat (B-flat).

En el *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*; Vol. II, publicó una versión del tema (n.º 81, pág. 174) bastante interesante. De las dos de Soria, la de Pedraja es tan fragmentaria que apenas resulta posible reconstruir la historia; la informante recordaba lo que constituye, quizá, el momento de mayor intensidad de la misma: el diálogo entre los antiguos novios y las palabras de él perdonando «temporalmente» la vida a Rosina que no ha sabido esperarle y se ha casado. Es curioso tal aplazamiento pues resta «pasionalidad» al crimen; el hombre no mata a su novia de antaño en un arrebato cegador sino, fríamente, tras haber dado ella a luz. El asesino no quiere la muerte de una «víctima inocente» sólo la de Rosina, a quien él ha sentenciado como culpable.

Lo sorprendente es que, tal como vemos en la versión 45.b, la propia Rosina parece reconocer su culpa e incluso se justifica declarando que se ha casado

«en la flor de la vida con un hombre al que nunc'amé».

Acepta que su actuación ha sido una «infidelidad». El criminal vuelve de la guerra dispuesto a casarse con Rosina y juzga el matrimonio de la muchacha como si fuera un verdadero engaño contra él. La versión 45.b se inicia en primera persona y de forma anafónica —principio que no es el más usual en los «romances de ciego»—. El resto de la muestra presenta, además, abundantes diálogos (el texto a cargo del narrador escasea) y una progresión del dramatismo bien calculada. El relato es muy pobre en lenguaje y ofrece fragmentos casi risibles en los instantes que deberían parecer más trágicos. Cuando Rosina está herida el marido pregunta:

«¿Quién ha sido el que te mató?»

Y la «muerta contesta», lo que da pie al coplero para cerrar la escena con unas palabras de venganza por parte del esposo. El verso de «venimos de la guerra de Africa» no se halla convenientemente adecuado con la melodía que interpretó la informante de Olvega y así ésta decía: «Africa»... La tonada de «Rosina Encarnada», muy distinta a las monótonas retahilas que los ciegos acostumbraban a cantar, posiblemente ha favorecido por su atractivo la difusión del romance.

La desgraciada historia que cuenta la «traición y muerte» de «Rosina Encarnada» es bastante conocida en la provincia de Soria, aunque no me ha sido posible recopilar versiones completas de ella, en otros lugares.

Y no sólo se canta en tierras castellanas, existen muestras canarias del tema lo que prueba la amplia popularización de una composición que no tiene más de un siglo de antigüedad (1). Hay pocas divergencias entre los textos que conozco. Únicamente citaré, porque sirve para una mejor comprensión de los hechos, el fragmento del ejemplo de Valladolid (ya mencionado) en que Rosina responde a su primer novio, después de ser increpada por él:

—Sí que es cierto que yo me he casado y mis padres la culpa han tenido
pues hablaron de darme la muerte si seguía tratando contigo.

—Si tus padres la culpa han tenido y de muerte a tí te amenazaban
ahora van a pagar con la vida, y también tú «Rosina Encarnada».

(1) El tema ha sido recopilado por Maximiano Trapero en sus encuestas en las islas durante los años 1979-81.



46. EL DÍA CUATRO DE JUNIO

(Fragmento)

El día cuatro de junio de Barcelona salió

2 *un barco que a buenas horas (logró) su dirección.*

Novcientos tripulantes iban en aquel (vapor)

4 *todos hijos de familia a buscar colocación.*

Dejan su patria querida y se van a otra nación,

6 *par'ayudar a su familia y todos de corazón.*

Los que se habían quedado los miran desd'el balcón

8 *y en el vado de Algeciras allí el barco naufragó.*

Versión recitada en Aguilera.

Se trata de un romance perteneciente a cierto grupo dentro de los llamados de ciego: aquel formado por composiciones —no muy numerosas— sobre calamidades más o menos sobrecogedoras. En este caso no se nos cuenta una inundación, ni una terrible peste, tampoco las secuelas de una batalla o de una guerra. Se nos habla de un naufragio y el coplero pone especial énfasis en la condición de emigrantes de quienes ocupan el barco y en el estado de necesidad de sus familias.

Con frecuencia se desliza en la literatura de cordel ese mismo aire «populista», esa alusión a los necesitados o a las desigualdades sociales. Son, no lo olvidemos, creaciones directamente destinadas al pueblo; por ello hacen causa común con sus miserias y, cayendo a veces en una superficial demagogia, alzan banderas reivindicativas.

La informante de este texto interpretó —a pesar de su avanzada edad— varios «romances de ciego» aprendidos de una vertiente no localista; en sus poemas abundan las referencias a sucesos de puntos lejanos, a crímenes famosos en toda la Península, a hechos que corrieron en boca de muchas gentes. En general, son composiciones que encierran un «interés público» por ejemplificar creencias que afectan a una mayoría, o por poner de relieve circunstancias y eventos de repercusión para la colectividad.

El romance transcrito, en versión claramente fragmentaria, mantiene —en la parte recopilada— la misma rima en —ó— por lo que, en su forma también, podemos considerarlos como texto romancístico. En esta ocasión la informante no desgranó repetitivas monodias acompañando sus versos, sino que recitó sin más el relato.

En *La flor de la Marañuela* (n.º 332, pág. 319, Vol. I) se halla recogido un ejemplo de catástrofe marítima, cercano por el tema al que transcribo pero muy distinto en el tratamiento. Su título es «Naufragio de un vapor».



47. LUX AETERNA (LA POBRE ADELA)

47.a

(Fragmentos)

- Me dijo mi madre me dijo un día
2 que al caer de las hojas me moriría.
Después de muerta, después de muerta
4 que se caigan las hojas y yo me muera.
Después de la muerte, llena de flores,
6 todas vengan a verme menos Dolores.
Porque Dolores, porque Dolores
8 me ha robado (la niña) de mis amores.

Versión cantada en Sotillo del Rincón, el 29-VI-81.

DES PUE S DE MU ER TA LLE NA DE FLO RES TO DAS VEN GAN A VER ME ME NOS DO
LO RES POR QUE DO LO RES ME HAO BA DOA LA NI ÑA DE MIS A
LO RES POR QUE DO DO RES EL MÉ DI COA MI MA DRE LE DI JOU DI A QUELCA ER SE LAS
HO JAS ME MO RI RÍ A DES PUE S DE MU ER TA SI EL TIEM PO LLE GA QUE SE CA I GAN LAS
HO JAS Y YO ME MUE RA

47.b

*Un mozo y una moza se camelaban
2 y hacía siete años que se amaban.
Un día en el paseo Juan no le hablaba.
4 Ella estaba muy triste, le preguntaba:
—Las causas de mis penas no te las digo
6 porque si te las digo serán la causa de nustr'olvido
—Dimelo Juan, Juan, dimelo,
8 que si no de penitas me muero yo.
—Pues si t'emeñas te lo diré:
10 que vivo enamorado de otra mujer.
«Na más» es eso, no es otra cosa;
12 qu'es más guapa que tú y más hermosa.
Lunes por la mañana cayó en la cama,
14 y han ido sus amigas a visitarla.
Y ha preguntado, y ha preguntado
16 que si han visto a su Juan por algún lado.
—Procura ponerte bien, ya te lo digo
18 porqu'el amor de Juan ya lo has perdido.
—Quitame los collares que Juan me ha dado
20 que no quiero que digan que muero amando.
Jueves por la mañana pasó el entierro;
22 Juan estaba en la puerta, se metió dentro.
Allá a lo lejos se ha oído un tiro
24 y una voz que decía: —¡Adela mía, me voy contigo!*

Versión cantada en Almajano, el 27-II-82.

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 160-65; FL, pág. 104; CPPS, pág. 219; FM, núm. 565, 128; CPJ, pág. 351; LH, pág. 97; TOC, págs. 81-82.

Estas dos versiones, de muy diferente vertiente, tratan el tema de la muchacha que muere de amores. A veces, tan romántico final se produce a causa de la incomprensión y autoritarismo de los padres—y de ello hay más de un ejemplo entre los «romances de ciego»—, otras por la falsedad del novio. Aquí, Juan se nos muestra como un joven introvertido que puede pasar del silencio y la reserva a la brusquedad más brutal. Adela, hipersensible, no supera el abandono y enferma irremediabilmente. No

resulta frecuente, a la vista de las lecciones publicadas hasta ahora, el desenlace de la 47.b, según el cual Juan se suicida en una patética escena lacrimógena y románticoide.

Con todo, y a pesar de las rimas ramplonas que aprovechan garral-falmente terminaciones de los verbos o de la vulgaridad del lenguaje, la composición está bien lograda en lo que se refiere a la estructura de sus partes (con una intensidad dramática bien graduada) y a la agilidad del relato (conseguida por medio de breves diálogos). La progresión de la tragedia se halla marcada cronológicamente con la referencia, casi notarial, al paso de los días:

«Lunes por la mañana cayó en la cama...»
«Jueves por la mañana pasó el entierro...»

La melodía que acompaña a este texto, especialmente bonita y pegadiza, constituye su tonada más usual. Se va repitiendo la segunda parte de cada secuencia (o verso de 5 sílabas) y el conjunto resulta de mucha brillantez por el rápido encadenamiento de las frases.

En las diversas muestras del tema suele predominar la expresión coloquial y muy vulgarizada, aunque en algunas perviven vocablos que denotan su procedencia culta. Aparecen, también, en ellas encabalgamientos frecuentes y algún hiperbaton. Veamos tales rasgos en un ejemplo recopilado en Valladolid:

Pues de mi muerte,
yo siento un sudor frío sobre mi frente.
De mortaja me pongan toda mi ropa,
la que tenía guardada para mi boda (1).

Como bien puede apreciarse, la composición que comentamos no es, en lo formal, un romance. Puede ser catalogada como tal, en cuanto a su contenido épico-lírico y la estructura y recursos que presenta. De otro lado, ofrece un especial interés, ya que en su evolución encontramos —con una nitidez poco acostumbrada— los distintos pasos que un poema atraviesa desde su creación (individual y «culta») a su popularización (colectiva). El origen de «Lux Aeterna» se halla en el texto que con ese título publicó Juan Ménendez Pidal en el *Almanaque de la Ilustración* del año 1889. Parece que pronto alcanzó cierta difusión y en 1901 la revista *Artes y Letras* editó la melodía con que ya se cantaba en Trubia (Asturias). Sabemos que se interpretaba también con una música perteneciente a las «Hijas de Zebedeo» de Chapí, zarzuela estrenada precisa-

mente en 1889 y de una versión recogida en Astorga con esa misma tonada da noticia Ramón Menéndez Pidal en sus trabajos.

Dice el poema en su primera redacción:

—¡Aulla un perro madre,
junto a la puerta:
en cuanto aclare el día
ya estaré muerta!
—Si vas mejorando;
no digas eso...
—¡Madre mía del alma
dáme otro beso!
—No temas nada...
—Por tí y por Juan lo siento
madre adorada.
¿Qué ruido suena, madre?
—Los rondadores;
es sábado y cortejan
a sus amores.
—¿La voz de Juan no escuchas
entre esos cantos?
—Alguna igual te engaña,
porque son tantos...
—No, madre mía,
y el pérfido juraba
que me quería.
Sabe que estoy muriendo...
No, no me quiere.
¡Qué triste se ve el mundo
cuando se muere!
—Mírame, abre los ojos;
es mi deseo...
—Madre, dentro del alma,
qué claro veo.
Si quiero alzarlos,
negras sombras, muy negras
me hacen bajarlos.
Madre mía del alma,
la muerte es cierta,
vuelve a gañir el perro
junto a la puerta.

¡Qué sola en este mundo
vas a quedarte!
¿Quién en tu desamparo
va a consolarte?
Madre querida,
tan solo por tí siento
perder la vida.
¿Quién trenzará amorosa
tus nobles canas,
sentada al sol contigo
por las mañanas;
y quién hasta la tarde,
bajo el castaño,
al par de tí cosiendo
pasará el año...?
Años enteros,
com mis recuerdos sólo
por compañeros.
Al amor de la lumbre,
buscando abrigo,
crearás estando sola,
que estás conmigo.
Recuerdos importunos
de mis canciones
fingirán en tu oído
débiles sonos...
Eco apagado
del canto de la dicha
que se ha alejado.
Juan vendrá, como todos,
a verme muerta. No le dejes que pase
de aquella puerta.
Díle que, ya muriendo, sentí su canto;
que ni muerta oír quiero
su necio llanto...
Que ame a Dolores,
que a mí me basta, madre,
que tú me llores.
Vísteme de mortaja
la ropa toda
que en el arca tenía

para mi boda;
y después que me hubieras
amortajado,
quítame estos corales
que Juan me ha dado,
porque no crea,
que aún he muerto queriéndole
cuando me vea.
Vendrán todas las mozas
menos Dolores,
a poner en mis andas
cintas y flores:
sin ellas vendrán todas
al cuarto mío
por besar en mi rostro
ya duro y frío...
¡Madre, si muero,
sin su beso y su cinta
marchar no quiero!
Dile, madre del alma,
que la perdono;
que olvide también ella
su injusto encono;
que yo siempre la quise
más que a ninguna;
que no hubo de mi parte
traición alguna;
que ya le olvido...
Y, qué culpa yo tuve,
si él me ha querido.
En los robles oscuros
solloza el viento;
se apagan las estrellas
del firmamento,
el río entre los álamos
reluce y pasa,
ni crujir una viga
se oye en la casa;
la candileja
que ardió toda la noche
de lucir deja.

Se oyen dulces tonadas,
 risas y bulla...
 La niña da un suspiro
 y el perro aulla.
 Al volver de la ronda
 los rondadores,
 murió la pobre niña
 soñando amores.
 Cuando moría,
 en las cumbres lejanas
 amanecía.

Resulta evidente que, a pesar de lo reciente del texto, se ha producido un interesante proceso de adaptación al gusto popular que abre diferencias entre el poema original y nuestras versiones. La muchacha aquí no se llama Adela y el núcleo de la composición está formado por un diálogo entre madre e hija que se mantiene hasta el final. Sólo el epílogo se encuentra expresado en forma narrativa. Sin embargo, en las muestras orales de hoy de «La pobre Adela», hay, por lo general, una introducción no dialogada y un desenlace, también narrado, tras la muerte de la joven. El planteamiento casi teatral y el estilo sensiblero pero culto del «Lux Aeterna» primitivo se hallan igualmente alterados. En la versión 47.b, distinguimos aún un eco cierto de la creación primera en los versos:

47.b —Quitame los collares
 que Juan me ha dado
 que no quiero que digan
 que muero amando

L.Ae. quitame esos corales
 que Juan me ha dado
 porque no crea
 que aún he muerto queriéndole.

De lo dicho se desprende que la tradición oral existen, en realidad, dos grupos fundamentales en torno al tema. Uno, integrado por las versiones más o menos próximas al texto inicial, con predominancia del diálogo entre madre e hija. Con él estaría conectada la versión 47.a, (aunque su fragmentismo no permite un juicio definitivo al respecto) y a tal vertiente pertenece, sin duda, la muestra que obtuve en mis recopilaciones por tierras de Palencia; por sus semejanzas con el «Lux Aeterna» de Pidal lo transcribo de igual modo:

Cierra la puerta, madre,
 vente a mi lado
 quiero antes de morirme

darle un encargo.
Mira que de la muerte,
ah, de la muerte,
yo siento un sudor frío
sobre mi frente.
Aullando está un perro
junto a la puerta
y antes que venga el día
ya estaré muerta.
Cuando todo concluya
viste a mi cuerpo
con aquel blanco traje
que no me he puesto.
Pon también a mi cuello
la cruz de perlas
que él me regaló un día
de amor en prendas.
No me lo niegues, madre,
no me lo niegues,
quiero en mi sepultura
guardarmelo siempre.
Vendrán todas las chicas
menos Dolores
a poner en mis cajas
cintas y flores.
Sin ella vendrán todas
al cuarto mío
a besar mi cadáver
ya yerto y frío.
Juan vendrá como todos
a verme muerta;
no le dejes que pase
de aquella puerta,
dile que yo muriendo
sentí su canto
y que después de muerta
no quiero su necio llanto,
que ame a Dolores,
que tú, madre, me bastas
para que llores (2).

Otro grupo lo compondrían las distintas variaciones de un canto que, si bien se halla muy conectado con «Lux Aeterna» posee algunas características diferenciadoras. En esa vertiente que gira alrededor de una «Pobre Adela» abandonada por Juan y que suele iniciarse con los versos

«un chico festeba con una chica
y hacía siete años que se querían» (3)

debemos incluir la versión cantada en Almajano. «La pobre Adela» se interpreta casi siempre con la misma melodía, salvo levísimas variantes, mientras que en la muestra de «Lux Aeterna» se aprecia una mayor variedad, cantándose con tonadas muy zarzueleras en ocasiones. Ambos tipos de composición suelen presentar—con ciertos fallos—versos heptasílabos y pentasílabos combinados, con rima en los pares que cambia cada cuatro versos. La tendencia a la asonancia es más clara en las versiones del segundo grupo, pues en estas se ha producido un mayor grado de «tradicionalización».

Sobre un asunto parecido al de «Lux Aeterna» corren bellas endechas dentro de la tradición oral sefardí. Se caracterizan por el endurecimiento que la joven despreciada manifiesta. Comprobémoslo en una muestra recogida por Manuel Alvar, sorprendente en cuanto que prueba—si su conexión con «Lux Aeterna» es verdadera—la difusión rapidísima del tema:

Tú bien sabes que el ingrato traición me ha hecho
.....
que así Dios le perdone no lo perdono (4).

(1) L. DIAZ, J. DIAZ y J. D. VAL, *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*. Vol. I, páginas 160-61.

(2) L. DIAZ VIANA, *La tradición oral castellana*, Centro Castellano de Estudios Folklóricos, Valladolid, 1981, págs. 81-82 (versión de Villaherreros, Palencia).

(3) L. DIAZ y OTROS, *op. cit.*, Vol. I, pág. 160.

(4) M. ALVAR, *Endechas judeo-españoles*. CSIC, 1969.

On trouve dans les montagnes les mêmes costumes de la terre
de la part de la ville d'Antalio. Les habits sont simples
et commodes. Les femmes ont une coiffe blanche et un



48. ATROPELLADO POR EL TREN (i-o)

- ¡Primera estación del Norte qué mala suerte has tenido*
2 *que la máquina del tren a Juanito le ha cogido!*
—*Que vengan mi padre y madre y la novia que yo tengo.*
4 —*Ya viene tu padre y madre y la novia que tú tienes.*
—*Que me tiren a la mar y me peguen cuatro tiros*
6 *que yo no quiero vivir con los dos brazos partidos.*

Versión cantada en Olvega, el 6-IX-81.

QUE VENGAN MI PADRE Y MADRE Y LA NOVIA QUE YO TENGO QUE METI
YA VENGAN TU PADRE Y MADRE Y LA NOVIA QUE TU TIENES
REMA LA MAR Y ME PEGUEN CUATRO TIROS QUE YO NO QUIERO VI
VIR CON LOS DOS BRAZOS PARTIDOS

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, pág. 48; FM, núms. 223, 279; CPPS, I, pág. 54; FL, pág. 27.

Hay pocas versiones publicadas de este tema pero ello quizá se deba no tanto a su rareza como al escaso aprecio que haya podido despertar

en algunos recopiladores. Diego Catalán incluyó muestras de él en *La flor de la Marañuela* y, recientemente, Maximiano Trapero ha vuelto a recopilar ejemplos sobre tal asunto en sus encuestas por las Islas Canarias.

Aunque la composición presenta caracteres muy propios de la literatural de cordel (relato de una desgracia, en este caso individual, desenlace lacrimógeno, lenguaje vulgar e imprecisiones en su empleo) posee también una estructura que le aproxima a los viejos romances y que, probablemente, ha favorecido su incipiente proceso de asimilación tradicional:

1. Evocación en los primeros versos del hecho que se va a desarrollar en el poema mediante una concisa referencia al lugar y al personaje principal de la historia. Nada de prolijas anotaciones sobre el día en que ocurrió o los apellidos y filiación del protagonista como suele ocurrir en muchos «romances de ciego».

2. Breves diálogos en el momento de mayor intensidad del drama. En alguna versión interviene la madre del accidentado o la novia que termina desmayándose. Y hay casos en que Juanito la consuela:

—Levanta, paloma mía, levanta, serenidad,
que aunque me veas así contigo me he de casar (1)

3. El desenlace generalmente se produce de forma abrupta con las palabras del desesperado personaje. No hay reflexión, ripiosa moraleja, ni formularias despedidas. Sólo la tragedia palpitante.

En Valladolid recopilamos tres versiones —que son de las más extensas entre las conocidas— en Cogeces del Monte, La Pedraja de Portillo y Carpio. Todas resultan muy breves para lo que acostumbran a ser los poemas vulgares de pliego. En ellas se llama también Juanito o Juanillo al protagonista —hay otras que le dominan Pepito— coincidiendo bastante en su contenido con la muestra soriana que he transcrito. Veamos la recogida en Carpio:

¡Primera estación del Norte qué mala suerte ha tenido
la máquina de Linares a Juanito le ha cogido!
Esto que vió el maquinista, la vía llena de sangre,
dió parte a la estación y va allí el señor alcalde.
Ya viene el señor alcalde con toda la policía,
médicos y cirujanos a reconocer la herida.
Le sientan en la camilla, le llevan al hospital
y allí le dicen los médicos que no le pueden curar.

—Si no me pueden curar que me peguen cuatro tiros
que yo no puedo vivir con los dos brazos partidos (2).

En cuanto a la difusión del tema en lugares y zonas distantes (Castilla y Canarias) en un corto espacio de tiempo, —pues la composición debió nacer a principios de siglo— podemos suponer que se propagara en pliegos, como coplas, en alguna publicación muy popular (hemos visto antes el caso de «Lux Aeterna» publicado en el *Almanaque de la Ilustración*) o a través de compañías itinerantes que la incorporaran a su repertorio. La melodía de la versión recopilada en La Pedraja de Portillo revela un estilo típico de tonadilla escénica.

La muestras canarias que edita Diego Catalán encierran un especial interés no por su texto —muy similar al de las ya comentadas— sino por el hecho de que se hallen contaminadas con otros romances. Una, continuada por «El desdichado»:

Primera estación de Ceuta qué mala suerte has tenido,
que la máquina del tren a Juanito lo ha cogido.
La máquina muy serena al mismo tiempo paró,
abajan los maquinistas a ver lo que sucedió.
Encuentran a Juan herido, lo llevan al hospital
y los médicos le dicen que no lo pueden curar.
—Si no me pueden curar, péguenme ahora cuatro tiros,
que yo no puedo vivir con mis dos brazos partidos.
La novia que estaba allí al oír estas palabras
se cayó muerta en el suelo sin sentido desmayada.
—Levanta, paloma hermosa, levántate de ese suelo
que aunque he perdido mis brazos yo tu querer no lo pierdo.

.....
Cuando a tí te estén poniendo el pañuelo de Manila,
a mí me estarán poniendo cuatro velas encendidas.
Cuando a tí te estén poniendo el anillito en el dedo,
me estarán poniendo a mí el cuerpo en el cementerio.

Y otra añadida tras «El quintado y la Aparición» (núm. 9 de mi colección) y antes de algunos versos del «Desdichado». El resultado de tal mezcla es inconexo y pobre. Veamos un fragmento:

... —Coja su caballo blanco, márchese para su tierra.
En el medio del camino se encontró una sombra negra.

—¡Sombra negra, sombra negra, qué mala suerte he tenido,
que las máquinas del tren a un Juanillo lo han herido!

La novia que estaba ausente en oír estas palabras,
se cayó muerta rendida con ganitas desmayada.

—Levántate palomita, levántate de ese suelo.

—No me levanto de aquí, mientras no viere a mi dueño.

La madre que estaba ausente en oír estas palabras,
se cayó muerta, rendida, con ganitas desmayada...

.....
Cuando la madre llegó a la puerta del «cimiterio»:

—Cuando a tí te estén poniendo el pañuelo de melicia,

a mí me estarán poniendo las cuatro velas prendidas,

cuando a tí te estén poniendo los dulces y los regalos,

a mí me estarán comiendo las culebras y gusanos (3).

Tan inopinado zurzido de romances puede ser producto de algún coplero atrevido o de la iniciativa popular de los transmisores. Esta última explicación no parece demasiado probable, pues no existe excesiva afinidad entre los tres temas y más bien da la impresión de que la falta de inspiración movió a un anónimo autor a fundir composiciones muy distintas.

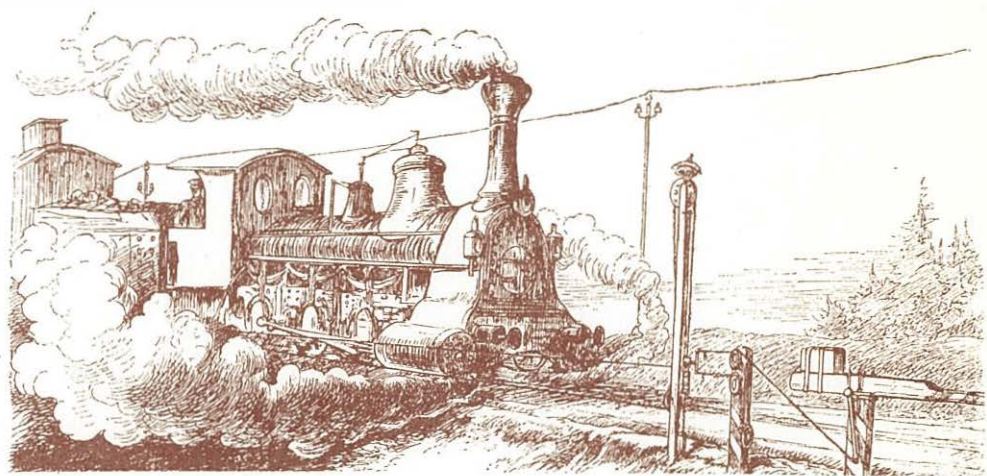
Con todo, el osado «collage», viene en mi opinión a demostrar que las vertientes del Romancero tradicional y vulgar no han estado siempre tan divorciadas como —teóricamente— se piensa y que, a veces, se entremezclan en el proceso de transmisión oral. Una y otra, a menudo se conjugan en las mismas memorias e informantes. Ciertas contaminaciones de temas tradicionales con otros más nuevos o la rápida difusión de determinados tipos de versiones podrían tener una motivación semejante a la del presente ejemplo.

Reflexionemos sobre el cómo y el porqué de tales casos: un texto que habla de vías y locomotoras aparece adherido a un romance tradicional como el del «Quintado y la Aparición» que trata de muertes y fantasmas. Algún audaz conocedor de ambos tipos de creaciones dió en unir una tragedia ferroviaria con otra de ecos medievales.

(1) L. DIAZ, J. DIAZ y J. D. VAL, *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*. Valladolid, 1978, pág. 278.

(2) Op. cit., pág. 279.

(3) D. CATALAN, *La flor de la Marañuela*. números 223, 279.



49. FRAY PEDRO (Ó)

(Fragmento del texto de la Danza de Sotillo del Rincón)

- Estaba fray Lego sentadito al sol,
2 las bolsas colgando y tieso el bastón.
Le dicen que sí, le dicen que no.
4 —Estas son las bolsas de la munición
y esta es la pistola con que mato yo.*

Versión cantada en Sotillo del Rincón, el 29-VI-81.



NOTA.—Tan sólo disponemos en el material grabado de este brevísimo fragmento. Se canta con varias letras.

OTRAS VERSIONES

CCP, pág. 86; *The Judeo-Spanish ballad* (Archive of R. Menéndez Pidal).

El timorato parecer de buenas gentes, estuvo a punto de impedir que yo pudiera recoger este breve texto. Ellas pensaban que «era pecado» y

por eso, al igual que en el caso de muchas piezas tradicionales que han desaparecido por pudorosos motivos, silenciaban el fragmento tarareando la melodía.

Los versos forman parte del cantable con que se acompañaba la «Danza» de Sotillo del Rincón; pertenecen a la estrofa que se denomina el «Cordón» y van seguidos de otro trozo de fondo algo irreverente. En los textos de las «Danzas» sorianas, como en el de ésta —que hace unos años dejó de realizarse—, o en el de la «Danza» de San Leonardo de Yagüe, es posible encontrar no sólo chascarrillos anticlericales o desahogos contestatarios sino también restos de antiquísimos poemas. Probablemente, los vestigios de las más vetusta lírica hispánica que se conserva dentro de la tradición oral.

«Fray Pedro» o «Fray Lego», como se cataloga a veces a esta composición, constituye un buen ejemplo de lo que acabo de decir. Se trata de un viejo romance jocoso, ligero como tantas piezas de los tenues pero venenosos Cancioneros del XV. Apenas ha quedado memoria de él en la Península y de ahí el valor de la muestra que ofrezco. Su riqueza que las informantes de Sotillo ignoraban no reside en su calidad literaria, escasa en la presente versión; está en su «rareza» dentro de nuestros cantos tradicionales.

Las lecciones, más o menos recientes, que existen de este «texto maldito» hay que buscarlas entre los sefardíes que no tenían los remordimientos, temores y escrúpulos de los españoles. Comprobemos la despiadada burla que el poema medieval debió encerrar en la siguiente versión:

Estando el Paipero sentadito al sol
con los calzones blancos y encima un cordón
miraba las damas por el mirador:
—¿Qué es esto, Paipero, qué es esto, señor,
qué es esto señor, qué es esto que asoma por el mirador?
—Estas son las armas de la munición,
esta es la escopeta con que cazo yo.
Dijeron la damas: —Suba, usted, señor.
—No puedo, señoras, no puedo, por Dios,
para tantas damas no hay munición.
Sube que no sube, arriba que subió.
120 damas, todas las empreñó,
menos la cocinera que para ella faltó.
—No faltó, señora, que lo traigo yo.
Entre las cenefas allí la empreñó.

Todas paren hijas, la criada varón.
120 curas todos en derredor.
La de la cocinera en el terrado colgó (1)

El «Paipero» del pícaro romance es, por supuesto, el «padre Pedro» o «Fray Pedro» o «Fray Lego» de las otras muestras. En un ejemplo cacereño el tema ha perdido su carga maligna:

Estaba Fray Diego sentadito al sol.
Pasaban las monjas por el corredor.
—¿Qué es eso, Fray Diego? ¿Qué es eso señor?
—Contemplando los prados, el almendro en flor.
—Diga el frailecico si otra cosa vió.
—Y las tortolicas que arrullan su amor.
—Diga si otra cosa quizá contempló.
—Parejas de novios en conversación.
—Diga si hay en ello pecado mayor.
—El amor no peca porque es ley de Dios

ESTRIBILLO:

A la dongolondera al dongolondón (2).

Aún su puede leer entre líneas algo del erótico asunto refrendado en los últimos versos, dignos de los ingeniosos trovadores que inventaron el «amor cortés», pues aquella divinización del amor no era otra cosa que sacralizar lo humano para así transformar la herética pasión en costumbre permible.

(1) S. G. ARMISTEAD, *The Judeo-Spanish ballad*, (archive of R. Menéndez Pidal), in Year Book of the American Philosophical Society, Philadelphia, 1971-72.

(2) A. CAPDEVIELLE, *Cancionero de Cáceres y su provincia*. Madrid, Diputación Provincial de Cáceres, 1969, pág. 86.



50. EL CURA Y SU CRIADA (á-a)

50.a

- Estaba un curilla malito en la cama,
 2 durai duraina malito en la cama.
 Y a la media noche llamó a la criada,
 4 durai duraina llamó a la criada.
 —¿Qué querrá mi amo que a deshora llama?
 6 durai duraina que a deshora llama.
 —Cog'el cantarito y vete a por agua,
 8 durai duraina y vete a por agua.
 Al pasar el charco le picó una rana,
 10 durai duraina le picó una rana.
 A los nueve meses la barriga hinchada,
 12 durai duraina la barriga hinchada.
 Ya parió un curilla con gorro y sotana,
 14 durai duraina con gorro y sotana.
 —Echalo al hospicio. —No me da lagana,
 16 durai duraina no me da la gana.
 Que tengo dos tetas como dos campanas,
 18 durai duraina como dos campanas.

Versión cantada en Olvega, el 6-IX-81.

The image shows two staves of musical notation in 3/8 time. The first staff contains the melody for the first line of the song, with lyrics written below the notes: ES TA BAUN CU RI TA ES TA BAUN CU RI TA MA LI TOEN LA CA MA DURU. The second staff continues the melody for the second line of the song, with lyrics: AI DU RU AI MA MA LI TOEN LA CA MA. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature.

50.b

- El cura de Arguijo, güi, güi, tiene una criada, litón, litón,*
2 *le friega y le barre y le hace la cama.*
A los nueve meses pare la criada;
4 *el cura le dice: —Buscaremos ama.*
Y ella le contesta: —No nos hace falta,
6 *que tengo dos tetas como dos manzanas.*

Versión cantada en Almajano, el 27-II-82.

The image shows two staves of musical notation in a 2/4 time signature. The first staff contains the melody for the first line of the song, with lyrics written below the notes: "A LOS NUEVE MESES GÜI GÜI GÜI PA RE IA CRI A DA Y". The second staff continues the melody for the second line, with lyrics: "TON Y TON Y TON Y TON". The notation includes various note values, rests, and a double bar line at the end of the second staff.

NOTA: Güi y litón se repite tres veces después de cada verso de seis sílabas.

Dice Avelino Hernández que por la zona de Fuentecantos a Segoviela cantan este romance y comentan antes de transcribir una muestra en todo calcada de la que he ofrecido: «Ya se sabe que el trasiego de personal se presta al descreimiento, la libertad y el relajo; y más a la epigramática que a la lírica» (1). Lo cierto es que la presente composición, claramente anticlerical, parece disfrutar de popularidad en varias áreas de la provincia. Y ello no debe interpretarse, en mi opinión, como síntoma de agnosticismo en tierras sorianas. Por paradójico que resulte son los pueblos aparentemente más piadosos los que también se muestran más anticlericales. Nadie puede ser por otra parte más anticlerical y sarcástico con el clero que el clero mismo y en las diatribas e insultos entre los sorianos en los tiempos de pasados se prueba tan curiosa contradicción.

A pesar de su casi nula representación en las publicaciones de encuestas anteriores he constatado, en la tradición oral castellana de nuestros días, la difusión nada despreciable de este romance del «Cura y la criada». Poseo algunas versiones vallisoletanas inéditas que presentan escasas variantes con respecto a mi muestra de Olvega. La de Alma-

jano, con su alusión local al pueblo de Arguijo, la censura de lo que ya era un eufemismo (el pasaje donde se simboliza el acto sexual con «pasar el charco» y «la picadura de la rana»), y el final algo poetizado («manzanas» y no «campanas») resulta la más singular.

El hexasilabismo de los textos y su inclusión de estribillos podrían interpretarse como signos de antigüedad. «Durai duraina», por ejemplo, se repite en viejos romances y villancicos; términos que indican modernidad como los de la frase «échalo al hospicio» se explicarían por un proceso de «actualización del tema».

Con todo, la ausencia de testimonios concretos sobre la «edad» del poema y los detalles que parecen traicionar su «aire medievalizante» son factores que arrojan oscuridad en torno al posible origen.

Lo que tendría que ser el núcleo temático del romance, por otro lado, se nos escamotea con la parábola del «cantarillo, el charco y la rana» si bien cualquier oyente o lector imagina lo que esas invenciones significan a la vista de las inequívocas consecuencias de las andanzas nocturnas de la criada.

El cruzar un río, el subir unas escaleras, el traer o llevar agua son en todos los folklores y según las claves misteriosas de lo onírico símbolos o enmascaramientos de las relaciones sexuales. La rana que «pica» completa la fantasía sobre el acto de la copulación y de esa picadura se deriva que la mujer quede preñada. Se hallan muy extendidos en los relatos folklóricos esos embarazos extraordinarios a causa de serpientes, sapos u otros animales; e incluso a causa de vegetales, como en el romance de «La mala hierba» en el que la hija del rey se embaraza mágicamente al pisar una mata encantada.

En una de las versiones de Valladolid a las que ya he hecho referencia la criada «forcejea» para conseguir el agua del pozo. La alusión al coito resulta aquí aún más evidente:

El cura Perico tiene una criada,
le cose y le lava y le hace la cama.
A la media noche llam'a la criada.
«Darme» el chocolate. —Y no tengo agua.
—Sácala del pozo. —La sogá no alcanza.
—Estírala un poco. —Ahora sí que alcanza.
Y al brocal del pozo la picó una rana;
a los ocho meses la criada mala,
a los nueve meses parió la criada
y parió un curica con capa y sotana.
—Llévale al hospicio. —No me da la gana

que tengo dos tetas como dos campanas
que tengo más leche qu'el río trae agua (2).

En una muestra salmantina se llega a decir:

Y el brocal del pozo le picó una rana:
le picó con gusto, le picó con gana
que a los nueve meses la barriga hinchada (3).

(1) A. HERNANDEZ, *Donde la vieja Castilla se acaba*. La Torre, Madrid, 1982, págs. 144-45.

(2) La versión me fue facilitada por Joaquín Díaz que la recopiló en Villabrájima (Valladolid), de Ausencia García de 69 años.

(3) A. CARRIL, *Suerte varia de coplas y tonadas recogidas en la provincia de Salamanca*, 1982.



51. EL TAHONERO Y EL CURA (é)

51.a

- Siéntate si estás despacio: te contaré un entremés*
2 *que le pasó a un tahonero con el cura y su mujer.*
Gobernaron un pollito con mucho azúcar y miel
4 *y a las primeras tajadas en la puerta llamó Andrés:*
—¡Señor cura, es mi marido! ¿Dónde le meteré a usted?
6 *—Métem'en ese costal y arrimam'en la pared.*
Y al subir por la escalera ¡Dios! lo primero que ve:
8 *—¿Qué hay en ese costal arrimado a la pared?*
—Una fanega de trigo que ha caído que moler.
10 *—Sea trig'o no lo sea mis ojos lo quieren ver.*
Ya desatan el costal y lo primero que ve
12 *es la corona del cura y el sombrero calañés.*
Ya le preparan los tiros y l'enganchan a moler:
14 *Lo engancharon a la una, lo soltaron a las tres;*
y molió cáliz y medio y una fanega después.
16 *Ya le aflojaron los tiros y el cur'apretó a correr.*
Los calzones se le caen y no les quiere coger
18 *y parece que llevaba el demonio entre los pies.*
Al otro día siguiente s'encontró con Isabel:
20 *—Buenos días, señor cura. —Buenos los tenga. Isabel.*
—Que me ha dicho mi marido que vuelva «usté» allá otra vez.
22 *—Dígale «usté» a su marido que allá no quiero volver;*
que no he nacido «pa» burro ni tampoco «pa» moler.

Versión cantada en Almajano, el 27-II-82

SIEN TA TE SIES TAS DES PA CIO SIEN TA TE SIES TAS DES PA CIO TE CON TA REEL

EN TRE MES TE CON TA REEL EN TRE MES

NOTA: El grupo «Nuevo Mester de Juglaria» recogió este tema de la misma informante incorporándolo a su repertorio musical).

51.b

- Siéntate si estás despacio te contaré un entremés
 2 la vida de un carbonero casado con Isabel.
 La festeja un señor «cuco», la quiere «pisar el pie».
 4 —Déjale que te lo pise si te da bien de comer.
 —Un pollo me tiene puesto con bien de azúcar y miel.
 6 A eso de las once y media se sentaron a comer
 Isabel y el señor cura como marido y mujer.
 8 Ya llamaron a la puerta y salió ell'a responder.
 —¡Mi marido, señor «cuco»! ¿adónde le meto a usted?
 10 —Métem'en ese costal de harina en esa pared.
 Sube su marido a casa y es lo primero que ve:
 12 —¿Y ese costal sin atar qu'es lo que tiene, Isabel?
 —Fanega y media de harina qu'he venido de moler.
 14 Se'harina o no lo sea mis ojos lo quieren ver.
 Esto que ha oído el señor «cuco» se las ha echado a correr.
 16 A otro día de mañana s'encuentra con Isabel:
 —Buenos días, señor «cuco». —Buenos días, Isabel,
 18 aunque viva cien mil años no me volverás a ver.*

Versión recitada en Duruelo.

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 211-13; CPEX, I, pág. 36; II, pág. 41; RA, pág. 170; CCP, pág. 240; CMM, pág. 445; RJNM, LXXXV.

He transcrito en primer lugar la versión de Almajano que es la menos «censurada». En la de Duruelo al señor cura se le llama señor «cuco» como si se quisiera desviar la crítica contra el clero disoluto que la composición contiene. Tan ingenuo truco me recordará las pinturas de cierto bar de Pedraza (Segovia), procedentes quizá de cartelones de ciego, en las que para disimular la vestimenta de unos sacerdotes en actitudes comprometidas han pintado piernas sobre las sotanas, y barbas en los rostros.

También se ha suprimido en la muestra de Duruelo el pasaje en el que el cura muele la harina y aquel en que huye con los calzones por el suelo. Sin duda, todo ello resultaba muy irreverente. Encontramos los eufemismos del otro ejemplo en esa expresión —hoy desusada— de «pisar el pie» o en la referencia a la comida gustosa y dulce como símbolo del acto sexual. Un verso traiciona la «educada metáfora» del texto y nos proporciona su verdadero significado:

«Se sentaron a comer... como marido y mujer.

Tal frase, que aparece en otras creaciones picarescas, como la de «La molinera y el corregidor» (núm. 53 de esta colección) pone al descubierto la dimensión erótica de ese pollo comido a medias. Al tahonero, que debió ser denominado así originalmente, se le llama «molinero» y «carbonero» según los distintos ejemplos. Estos suelen recitarse, lo que confiere mayor interés a la lección de Almajano. La informante, sin embargo, interpretó el texto con una melodía que utilizó como tonada de otros romances. Melodía que se corresponde con la que empleó en Valladolid una persona para cantar «El cura sacrilego».

El tema se halla enclavado dentro de esa corriente —subterránea muchas veces, pero amplia e importante— de letrillas y canciones anticlericales. Esta historia del tahonero —«tabernero», por corrupción en ciertas versiones— ha sido escasamente recopilada por pudor de los encuestadores o de los encuestados. Sospecho que tal circunstancia ha determinado que sea una «pieza rara» para los lectores, pues me inclino a pensar que su difusión puede ser más extensa de lo que se cree, pareciendo que, en Soria al menos, no resulta nada desconocida.

Las muestras que se habían publicado hasta ahora de este asunto pertenecían, sobre todo, a la mitad sur de la Península, hallándose algunas «transfiguradas» o «resumidas». Dice al respecto Arcadio de Larrea: «Fue muy difícil conseguir que lo cantaran porque la canción hace burla de un cura y temían persecución por el hecho de cantarla» (1). Los informantes de Larrea eran sefardíes de Tetuán; en el año

1950, aproximadamente. No hay duda, pues, de que algunos cambios de sentido en el texto responden al temor de los transmisores. Veamos un ejemplo:

- La mujer de un molinero me quiso pisar el pie.
- Déjalo que te lo pise si te da bien de comer.
- Y este costal, mi marido, es trigo para moler.
- Sea trigo o no lo sea el costal tengo que ver.

Una versión recogida por Angela Capdevielle en el *Cancionero de Cáceres y su provincia*, con el título de «Entremés» aunque se inicia igual que las que conocemos del «Tahonero y el cura» guarda un sentido bien dispar ya que constituye un verdadero elogio de la fidelidad conyugal; aquí la censura pudorosa ha trastocado, por entero la intención del relato:

- Siéntate si estás despacio te contaré un entremés.
- Lo que pasó a una casada que estaba de muy buen ver.
- Uno que se prendó de ella la quiso pisar el pie.
- Déjame que te lo pise te daré bien de comer:
un pollito bien guisado y sopa en dulce después.
- Yo no necesito nada, que de nada he menester.
- Que aunque no esté mi marido sola me sé defender (2).

En las lecciones más completas, como la de Almajano o las que recopiló Bonifacio Gil en Extremadura la aventura culmina con un diálogo entre Isabel y el cura que nos hace pensar en que el engaño fue urdido con el mútuo acuerdo de los tahoneros —o molineros— y con el clérigo como víctima de la broma. Las semejanzas entre las muestras sorianas y las extremeñas no son de extrañar dada la intercomunicación de ambas regiones a través de la trashumancia, pareciendo probable que —como ha ocurrido en otros casos— esa fuera la vía de penetración del poema.

«El tahonero y el cura» pone de manifiesto la relación, casi siempre olvidada, entre romance y teatro. Ya Menéndez Pidal sugería en sus *Romances de América* que tal composición debió originarse, por su estilo, en el siglo XVII y que «derivaba de un entremés de nuestro teatro» (3). El texto procede, en efecto, de una obrita de Quiñones de Benavente que se conserva en el *Libro manuscrito de Entremeses* (Biblioteca Nacional Durán, Fol. 35 vto. y 38) y que coincide en casi todo con las versiones más completas que conocemos; sólo difieren en que, en la pieza de

Quiñones de Benavente, el personaje objeto de la burla no es un cura sino un sacristán.

El paso evolutivo del «entremés» al romance que hoy se transmite quizá se viera facilitado por algún pliego suelto intermedio. Las mismas introducciones hacen alusión a la obra teatral y denotan que el romance consiste en una noticia o resumen de la misma. Resumen que aún conserva resabios cultos y una estructura básicamente dramática.

Publiqué una muestra de Valladolid, bastante abreviada, en la que —a causa del proceso de «tradicionalización»— el diálogo último ha desaparecido:

—Buenos días, maridiño, —Buenos días, Isabel.
¿Qué tienes en esa talega arrimada a la pared?
—Fanega y media de trigo que han traído «pa» moler.
—Sea trigo o no lo sea, mis ojos lo quieren ver.
Al desatar la talega la corona se le ve.
—Buenos días, señor cura. Buenos los tengas Andrés.
—parece que Dios lo hace que a mi casa venga usted.
Tengo la mulilla coja, cansadita de moler.
Fanega y media de trigo y otra fanega después;
le engancharon a las once, le soltaron a las tres,
y al desatar la tahona como un loco echa a correr (4).

(1) A. DE LARREA, *Romancero judío del Norte de Marruecos*, Instituto de Estudios Africanos, Madrid, 1952, LXXXV.

(2) A. CAPDEVIELLE, *Cancionero de Cáceres y su provincia*, Diputación Provincial de Cáceres, 1969, pág. 240.

(3) R. MENENDEZ PIDAL, *Los romances de América*, Austral, núm. 55, pág. 170.

(4) L. DIAZ, J. DIAZ y J. D. VAL, *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*, 1978, Vol. I, página 211.



52. LAS TRES COMADRES (á)

(Fragmento del texto de la Danza de Sotillo del Rincón)

Ibanse las tres comadres una tarde a merendar
2 *ajito y nuez, quesito y pan; peritas qu'en el olmo están.*

Versión recogida por escrito en Sotillo del Rincón, el 29-VI-81.

OTRAS VERSIONES

RPM, XC, núms. 332 y 333; CPEX, núm. 60, pág. 45; TOC, págs. 77-78.

Esta brevísima muestra presenta mayor interés del que, su exiguo contenido podría hacernos sospechar. Estamos ante uno de esos raros vestigios de antiguas composiciones que los textos de algunas danzas peninsulares conservan. Restos de cantos épico-líricos que, en ocasiones, fueron recogidos en los Cancioneros del XV, o, luego en las colecciones de romances del XVI; otras veces, hemos de recurrir a la huella que de ellos perdura en la tradición oral, en «galas» y «letras de bailes».

«Las tres comadres» tiene, en sus versiones largas, estructura y forma romancísticas. Pero su estilo se encuentra, en realidad, entre el romance y la canción jocosa. En el ejemplo que recopilé en Palencia, y seguidamente transcribo, un estribillo va acompañando a cada secuencia de dieciséis sílabas. Su rima es en —é— y no en —á— como en la lección soriana:

Se juntaron tres comadres todas de un barrio las tres,

(ESTRIBILLO: ¡Poderoso Dios, Soberana Inés!)

«hizon» una merendona el días de San Andrés,
la una llevó treinta huevos, la otra llevó treinta y tres,
la otra un pellejo de vino de dos cántaras a tres;
después de haber merendado salen a ver qué hora es:
La una, mira para el cielo, se la hizo un pañuelo francés;
la otra, mir'a las estrellas, se la «hizon» reáles de a tres;
la otra el pellejo de vino, se la hizo un niño sin pies.
Y estando en estas palabras llegó el marido de Inés;
a una la dió treinta palos, a otra la dió treinta y tres;
a su mujer treinta y cuatro: Esa mejorada fue (1).

Como vemos, el texto palentino es excelente. Las alucinadas visiones de las comadres nos hacen sonreír con su audaz desenfado de humor casi surrealista. Los versos sorianos, sin embargo, resuenan como un eco descolgado de alguna de las variaciones que este poema ofreció en otros tiempos. Se hallan engarzados con otras estrofas que se cantaban al son de la «Danza de Sotillo del Rincón» marcando las evoluciones de los danzantes. Como veremos, en el resto de tal «letra» que doy a conocer ahora en su totalidad figuran fragmentos de «canciones de mayo», de burlas anticlericales, estribillos incoherentes y reliquias de la lírica de finales de la Edad Media.

(Con un palo)

1

Al villano se le da
cebollita, pan y puerro.
Al villano se le da
cebollita, puerro y pan.

2

Ibanse las tres comadres...

3

Trigo menudito
me lo habéis de dar
para ver entrar

en Roma.
Trigo menudito
me lo habéis de dar
para en Roma entrar.

4

Malo estoy,
malo me siento,
del zumo del palo
del sarmiento.

5

Tengo una viña
en Cantalapiedra,
téngola mala,
téngola buena,
por podar
«pellicar»
y andar.

6

Santa Marta en «Fuenbellida»,
en ¿Castroverde? San Juan,
la Trinidad en Villafuerte
y en ¿El Burgo? San Millán.

7

Cantaba Leonor
al señor Don Gil;
la iglesia es pequeña.
—Alza la retañil,
Leonor,
como redobláis,
redobláis

el amor.

(Con dos palos)

1

Aquel caballero, madre,
que de mí se enamoró,
¿habiéndole dado el sí,
cómo le diré que no?

2

La hermosa «cardelina»
reclama al ruiseñor,
que estaba en el árbol verde
picando la blanca flor:
—Ruiseñor, ruiseñor,
que si usted no me responde
¿qué dirá mi amor,
qué dirá mi amor?

3

El gallo capón
pasó por aquí.
¡Mal rayo le parta
que yo no lo ví!

4

¡Oh, Casa Santa,
oh, quien pudiera
con armas de fuego
poderte ganar,
aunque costara,
aunque costara,
más sangre que agua
llevan las corrientes
del río Jordán!

5

¿Quién te cortó,
naranjuela,
quién te cortó
de la rama?
Mal le venga,
mal le vaya.
¿Quién te cortó
de la rama?

6

Vos que no era;
pásame.
Vos que no era;

pásame.
Que del San del sí,
que del San del no.
—Soy de «Calderuela»
y donde era
vos, ¿quién sois?
—Soy de «Calderuela»,
soy de «Santervás».

7

Tres es tres,
maravilla es.
Conejitos son
que revuélvanse,
que revuélvanse.

8

Canario; amigo,
canario,
fanega de trigo
a ducado.

(ESTRIBILLO)

Lará, la, la,
lará, la, la.

(Cordón)

1

Estaba Fray lego... (n.º 49)

2

Un devoto
por ir al rosario,
por una ventana
se quiso arrojar
y María la Aurora
le dice:
—Deténte, devoto,
por la puerta sal.

Ya comenté en la Introducción a la presente colección las semejanzas de este texto con los de las «Danzas» de San Leonardo y Valdeavellano. Las tres son de «paloteo», ese género tan arraigado todavía en nuestras tierras, herencia, quizá, de viejas danzas guerreras. Entre paréntesis he señalado los distintos momentos (un palo, dos y el «cordón» que es cuando las filas de danzantes se encuentran) a los cuales las estrofas acompañan. No sólo hallamos versos propios de Cancionero pre-renacentista en la «Danza de Sotillo», también sucesiones numéricas («tres es tres») que parecen haber perdido su sentido mágico y adivinanzas («Vos que no era», «Vos ¿quién sois?»). Trozos como el que comienza «Aquel caballero...» los hay en el *Cancionero musical de Palacio*, de la época de los Reyes Católicos, si bien con intención algo distinta:

Aquel caballero, madre,
que de amores me fabló
más que a mí le quiero yo.

La transmisión oral, de otro lado, ha deteriorado y corrompido algunos fragmentos y términos —especialmente nombres propios y topónimos— al caer en olvido el significado recto de los vocablos o al perderse la conciencia del lugar que era aludido. Es el caso, en mi opinión, de ese incongruente «Policarpo, andar» de varias recopilaciones de la «Danza de San Leonardo». En virtud de ello me he permitido ciertas interpretaciones—que no retoques— respecto a la redacción del canto que la informante de Sotillo me había comunicado. Donde aparecía «Fue mellida» he supuesto que podría tratarse de corrupción de «Fuenbellida» o algo similar. Castroverde —con dudas, pues tal vez se trate de otro Castro...— lo dejé como estaba. Cambié «en ¡Hamburgo! San Millán» por «en El Burgo». El texto de San Leonardo dice:

«La de Amusco, San Millán» ...y en Castroviejo San Juan» (2).

Por último sustituí topónimos que a la propia informante resultaban extraños, como «Calderuega» y «Santervós» por «Calderuela» (también puede ser «Aldehuela del Rincón», por su proximidad) y Santervás (imaginemos también que Santervás de la Sierra por igual motivo). Considero que, a pesar de la lejanía, es más probable que ese extravagante «Hamburgo» y su San Millán provengan del palentino Amusco que de «El Burgo» más no quería ir demasiado lejos en la interpretación de vocablos dudosos y la informante recordaba «Hamburgo» o «En burgo».

Pienso, en definitiva, que los versos transcritos son mucho más que una retahíla de palabras rimadas. Son y constituyen un pedazo, aún palpitante y vivo, de la lírica española que fue sorprendida por el Renacimiento. Un recuerdo de aquellos romancillos titubeantes que cabalgaban entre la canción breve y lo narrativo por calles y cortes.

Una parte fundamental de la Historia de nuestra Literatura. Sobre comadres glotonas y bebedoras hay otros poemas en el Cancionero Medieval y, en realidad nuestro fragmento (con rima en —á— y no en —é— que es la de los otros ejemplos más extensos) podría estar emparentado tanto con unas composiciones como con otras. Los textos que he consultado presentan pocas diferencias. Como final especialmente gracioso ofrezco éste de una versión extremeña:

Y a poco d'estar comiendo, s'emborracharon lah tré,
y cuando estaban borracha entró el marido de Iné:
—Marío mío, ¿te hah fijado este mundo and'al revé?
Cog'el marido una vara y de paloh dió a lah tré
para que siempre se acuerden de la noche e San Andrés (3).

(1) L. DÍAZ, *La tradición oral castellana*, 1981, págs. 77-78.

(2) R. CAFFARENA ROBLES, *Poesía de nueve lustros*. Madrid, 1967, págs. 37-42.

(3) B. GIL, *Cancionero popular de Extremadura*, 1931, núm. 60, pág. 45.



53. LA MOLINERA Y EL CORREGIDOR

- En Jerez de la Frontera un molinero afamado*
2 *que ganaba su sustento en un molino alquilado*
y era casado con una moza
4 *(qu'era tan guapa) y era tan bella*
qu'el corregidor, luego, se prendó d'ella.
6 *La regalaba, la pretendia,*
y hasta que un día
8 *la pidió los favores que pretendia.*
(Contesta la molinera: —Vuestros favores admito
10 *pero siento si nos pilla mi marido en el garlito,*
porqu'el maldito tiene una llave
12 *con la cual cierra, con la cual abre*
cuando es su gusto:
14 *siento yo que nos pille y nos dé un gran susto).*

-
El corregidor temblando en vestirse no se tarda,
16 *con capa parda,*
chupa y calzones con mil remiendos,
18 *las polainas atadas con unos vendos*
y unas abarcas
20 *de piel de vaca*
con una estaca
22 *y una montera*
fuese a casa y pues ¡ole! la molinera.

- 24 *Viendo la corregidora que aquel no era su marido
se ha arrojado de la cama como león enfurecido:*
- 26 *—Dime, atrevido, cómo has entrado
y has profanado*
- 28 *tan «dulce coro»
—En saliendo a la calle lo verás todo.*

Versión cantada en Almajano, el 27-II-82.

EN JE REZ DE LA FRON TE RA UN MO LI NE ROA FA MA DO QUE
SA NA BA SU SUS TEN TO EN UN MO LI NOAL QUI LA DO YE RA CA
SA DO CON U NA MO ZA YE RA TAN BE LLA QUE EL CO RRE GI DOR
WE GO SE PRE CIO DE E LLA

NOTA: «Dulce coro» (verso 28) debe proceder de «mi gran decoro».

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 68-74; CS, pág. 177; CPEX, Vol. I, pág. 38; CSG, pág. 334; CPE, Vol. I, página 144; RG, Vol. II, pág. 409; CPJ, pág. 359; CCP, pág. 109; FMP, núm. 88, páginas 104-106.

Es este un tema sobradamente conocido, pues, dejando a un lado su difusión dentro de la tradición oral ha gozado de gran popularidad en las esferas cultas desde que Pedro Antonio de Alarcón lo tratara en su obra «El sombrero de tres picos». Luego a dado pie a creaciones musicales y a espectaculares coreografías.

El propio Alarcón cuenta en el prólogo a su breve pieza cómo un pastor llamado «Repela» —o, mejor dicho, apodado así— solía cantar la historia del «Corregidor y la molinera». Dice también el literato que

«andando los años hemos oído muchas y muy diversas versiones de aquella aventura, siempre de labios de graciosos de aldea o de cortijo» y que, «además la hemos leído en letras de molde en diferentes romances de ciego y hasta en el famoso romancero del inolvidable Don Agustín Durán».

Y, en efecto, el romancista lo incluye en su sección de «Cuentos vulgares en romance» con el título de «El molinero de Arcos». La muestra de Durán, compuesta en octosílabos asonantados (es decir, en «metro romance»), está tomada de un pliego suelto del que se declara autor Pedro Marín. Pero las versiones que hoy conocemos no proceden directamente del tal texto sino de una recreación del tema en diferente métrica. La nueva composición consta de estrofas de cuatro versos octosílabos, combinada con una sucesión indeterminada de versos pentasílabos que se rematan con uno de siete y otro de cinco para regresar, otra vez, a la cuarteta inicial. La rima, que comienza en á-o —yésta era la que tenía la lección de Durán— va cambiando a lo largo del poema.

El ejemplo soriano —y otro vallisoletano que ya publiqué (1)— derivan de este segundo tipo. Su melodía es distinta, aunque con una base común. La lección de Soria presenta dos «lagunas» importantes pues la informante no recordaba el pasaje de la treta del Corregidor para alejar al molinero ni el momento en que el burlado se toma venganza disfrazándose con las ropas de aquél y metiéndose en la cama de la corregidora. Tuve, además, que inducir a la informante en las secuencias 12-14. Pero la muestra de Almajano ofrece la «revancha» del molinero que ha desaparecido en el texto de Valladolid y en muchos de los que hoy se cantan, conservando así la moraleja que en aquellos se suprime y que, en la opinión de Alarcón, encerraba la siguiente enseñanza: «En esta historia no se aconseja a nadie que sea malo, ni se enseña a serlo, ni queda sin castigo el que lo es». Mas esa especie de «justicia social» que el proletario molinero se cobraba en el campo de lo erótico debía resultar poco verosímil a los transmisores o, quizá, fuera juzgada peligrosa y los tramos finales del relato se perdieron poco a poco. Por otra parte, ya las narraciones primitivas anunciaban la rareza del suceso:

Porque en las cortes por su dinero
hay más corregidores que molineros.

Durán clasifica el tema originario como de pliego suelto, publicado en dos hojas con figura e impreso del siglo XVIII en adelante. La historia pudo gestarse en cuentos y poemas anteriores que circularan sobre un hecho real a los que dió forma la inspiración individual de un coplero, ese

Pedro Marín de los últimos versos, suponiendo que tal fuera su verdadero nombre. En la primera redacción que conocemos, la del «Molinero de Arcos», el engañador engañado es un depositario. Curiosamente, la versión soriana sitúa en Jerez de la Frontera la famosa burla, cosa no frecuente en el tipo de muestras a la que pertenece, pues en ellas se habla sólo de «la provincia de Huelva» o de «cierto lugar».

Ya publicamos el texto de un pliego de dos hojas, con grabado y sin año, que en mi opinión ejemplifica muy bien la clase de versión de la que derivan las actuales. Estos pliegos favorecerían la difusión del romance en la Península y fuera de la misma puesto que «La molinera y el Corregidor» también se conoce en Canarias (2).

Transcribo, de nuevo, el contenido del pliego mencionado para que el relato fragmentario de mi versión soriana pueda comprenderse mejor:

En cierto lugar de España había un molinero honrado
que ganaba su sustento en un molino arrendado:

era casado con una moza

que era una rosa y era tan bella,

que el Corregidor se prendó de ella;

la visitaba y festejaba

hasta que un día

le declaró el asunto que pretendía.

Respondió la Molinera: vuestros favores admito

pero temo que mi esposo nos atrape en el garlinto;

porque el maldito tiene una llave,

con la cual abre cuando es su gusto,

y si viene y nos coge tendré gran susto

pues es un hombre muy vengativo,

cruel y altivo y como le agraven,

no se la hará ninguno que no se la pague.

Respondió el Corregidor: yo puedo hacer que no venga,

enviándole al molino cosa que a él le entretenga:

pues como digo será de trigo

porción bastante,

que lo muele esta noche que es importante;

para una idea que tengo oculta

bajo la multa de doce duros;

y con esto podremos estar seguros.

Consintió la Molinera y luego sin más porfía,

el corregidor dispuso todo lo que dicho había;

pero aquel día de acaso vino

a este molino un pasajero,

que tenía el oficio de molinero;
viendo la orden le dijo airoso:
Si usted está ansioso para irse, amigo,
váyase que sin falta moleré el trigo.
Le agradeció el Molinero y arrancó como un cohete:
a las doce de la noche llega a su casa y se mete
en su retrete;
cuando en su cama vió a la dama
sin mucho empeño y al Corregidor
que ambos están dados al sueño,
y en una silla muy recogido
todo el vestido sin faltar nada,
reloj, capa, sombrero, bastón y espada.
El Molinero se puso, con contento y alegría,
del Corregidor el traje, y dejó el que él traía:
tomó la guía para su casa
por ver si pasa; llamó a la puerta,
le abrió el criado que estaba alerta;
y como iba tan disfrazado
sin ser notado se entró en la cama
con la corregidora que es linda dama.
A la que por desquite y porque le agradaba,
era tanto lo que hacía que un punto no la dejaba:
como «estrañaba» la Corregidora
desorden tanto, llena de espanto
dijo al Molinero: ¿qué novedad es esta
esposo mío que en otras noches
no anduvo el coche con tal violencia?
Y la respondió: Hija, ten paciencia.
Despertó el Corregidor, y ver la hora procura,
pero al buscar el reloj «estraña» la vestidura:
con amargura la Molinera
toda se altera, y ha respondido:
Ay, señor, que es la ropa de mi marido.
Y no sé ahora donde me oculte
o me sepulte que él no lo entienda,
yo me voy con Usía que me defienda.
El Corregidor temblando que el miedo le acobarda,
en vestirse no se tarda para volver a su casa,
con capa parda toda girones,
chupa y calzones con mil remiendos,

las polainas atadas con unos vendos,
y unas abarcas de piel de paño;
con una estaca y una montera
se fue a su casa y síguele la Molinera.
Llegó llamando a su puerta y nadie le respondía,
tanto llamó que de dentro preguntan qué se ofrecía:
y él les decía a grandes voces:
No me conoces, que soy tu amo,
¿cómo no abres la puerta cuando te llamo?
Dijo el criado; calle y no muela,
vaya a su abuela con esa trama:
ea, calle, porque mi amo
está durmiendo ahora en su cama.
Se estuvieron a la puerta de buena o de mala gana,
hasta las siete del día los dos toda la mañana:
¡suerte tirana! pues el citado,
muy afrentado, con gran paciencia
sufrió tras los cuernos la penitencia;
y ella lo mismo en compañía,
pues no sabía donde encubrirse
hasta que el Molinero quiso vestirse.
Viendo la Corregidora que aquel no era su marido
se arrojó de la cama cual león enfurecido:
dijo: ¡Atrevido! ¿Cómo has entrado
y profanado mi gran decoro?
¿quién te dió el traje de mi marido?
que me has perdido.
y con gran modo le respondió:
Allá fuera lo sabrás todo.
Se salieron a la calle, y cuando todos se vieron
porque nadie los notase en la casa se metieron:
y dispusieron como hombres sabios
que sin agravios por el desquite,
se celebre el suceso con un convite;
porque en la corte con el dinero,
hay más corregidores que molineros (3).

Como vemos, la muestra de Almajano sigue muy de cerca al texto que he ofrecido; texto de ingenioso humor y alguna calidad literaria que ostenta el título de «Nueva Canción del...» con lo que la referencia a la composición que recogió Durán como modelo inspirador parece clara.

El tratamiento que se da al tema de la honra resulta poco español, no se ajusta al enfoque que, generalmente, ha recibido en nuestra literatura. Toda la historia se halla impregnada de un aire desenfadado y frívolo. Nada de asesinatos y de tremendismos; las dos parejas que se han distribuido por igual las cornamentas acaban comiendo juntos en un final cortés, muy estilo siglo XVIII. Incluso en «El molinero de Arcos» (primera redacción del relato) los protagonistas departen jocosamente mientras almuerzan en un tono de lo más liberal:

Se sentaron a almorzar todos de risa y de fiesta;
pero la Depositaria muy astuta y lisonjera
tomó un vaso y echó un brindis, y dijo por la primera:
—A la salud de los novios. Dióselo a la Molinera
y dijo por la segunda: —Brindo por ser más pequeña,
a la salud del dormido y toda la noche en vela.
Dióselo al Depositario y dijo por la tercera:
—A la salud del que tuvo tras de cuernos penitencia.
Y dióselo al Molinero, quien dijo por la postrera:
—A la salud del que supo cobrar del todo la deuda.
A mí no me deben nada que he ajustado bien la cuenta,
y salgo nueve por tres; y si no, dígalo ella...
—Bien está, dijeron todos vaya de risa y de fiesta (4).

En un clima de desvergüenza dieciochesca, hablando en público de íntimas cuestiones y alardeando de pasados placeres termina la historia. Según ella, la ley del «ojo por ojo» en amor parece no dar malos resultados. El desenlace, de comedia francesa pero sin reservas, fue del gusto de todos.

No sabemos si, ya de mútuo acuerdo, los personajes volvieron a repetir la experiencia y convirtieron en costumbre habitual el «cambio de pareja». En una larguísima versión recogida por Kurt Schindler en Nava en Navarrevisca (Ávila), y que se ajusta en casi todo a la del pliego que he transcrito, el relato termina con un añadido que no tiene mucho que ver con lo narrado:

Este es un molino muy afamado
porque saca mucha harina y poco salvado,
la harina suave, el pan muy blanco,
nunca verán cobrar «cueza»;
pero el Molinero es tan borracho

que por un trago de vino que le den
muele todas las fanegas que «desén» (5).

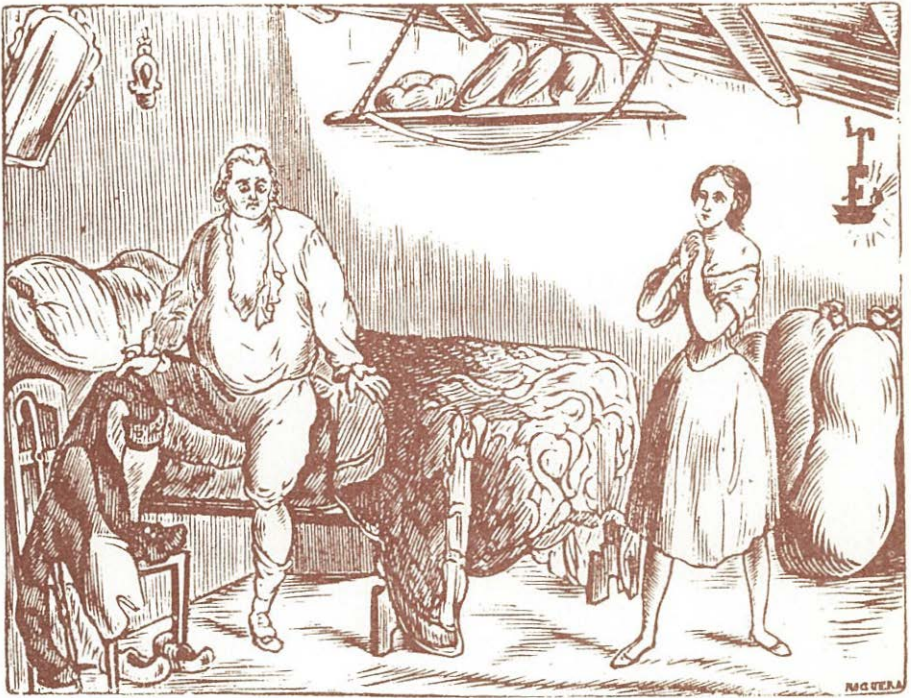
(1) L. DIAZ, J. DIAZ y J. D. VAL. *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*, 1978, pág. 68.

(2) Maximiano Trapero lo ha recolectado en sus recientes encuestas, aún inéditas (n.º 34). En el «avance» de las mismas que ha ofrecido en *Romances Tradicionales*, Las Palmas, 1982, no figura este tema.

(3) L. DIAZ y OTROS, op. cit., Vol. I, págs. 70-73. Una reproducción del pliego original fue publicada por la *Revista de Folklore* en su número inaugural, año 1981.

(4) A. DURAN, *Romancero General*, Biblioteca de Autores españoles, Vol. X y XVI, Madrid, 1882, Vol. II, pág. 409.

(5) K. SCHINDLER, *Folk Music an Poetry of Spain and Portugal*, Hispanic Institute, New York, 1941, núm. 88, págs. 104-106.



54. **CRIMEN DE DURUELO (ó)**

Oigan ustedes, señores, y escuchen con atención
2 *para explicar este crimen que es digno de compasión.*
En la provincia de Soria, en Duruelo apareció
4 *una joven desgraciada muerta por un puñal traidor.*
Veintidós años tenía, la infeliz cuando murió,
6 *y más de veinte puñaladas el criminal la asestó.*
Gregoria de Miguel se llama aquella cándida flor,
8 *aquella blanca azucena que en el monte apareció.*
Toda llena de heridas ¡Oh, qué agonía, qué horror!
10 *¡Qué tormentos pasaría la infeliz cuando murió!*

Versión recogida por escrito en Duruelo, el 21-V-82.

Dice Julio Caro Baroja a propósito de la «literatura de cordel» que «tiene un marcado sabor de época y aún de región» y ello resulta totalmente cierto en el caso de los «romances de ciego» sorianos, abundantes y ricos en datos locales (1).

La tradición coplera de la provincia debió perpetuarse hasta fechas bastantes recientes —incluso después de la guerra civil— pues llegaron a imprimirse papeles de crímenes de «antes de ayer» como el de Ribarroja. La versión del de Duruelo que he transcrito es de un dramatismo denso y sobrio; está compuesta en metro romance con asonancia seguida —cosa esta última no muy frecuente en los poemas del género— y se halla, por desgracia, incompleta (2).

El anónimo autor puso especial énfasis en resaltar aquellos detalles que más podían mover a dolor y compasión: la juventud de la víctima, las numerosísimas puñaladas que recibió del asesino (¡Más de veinte!), su belleza destrozada por las heridas. El exordio en que se pide atención al auditorio —fórmula repetida en este tipo de composiciones— revela una vez más la transmisión oral de tales cantos: Oigan, ustedes... etc.

En Covalada una informante me contó cómo había escuchado el romance de este crimen y otros cantos sobre asuntos parecidos a un ciego que se acompañaba con una especie de «zanfona»; una joven iba con él ayudándole en su «mester». Tras interpretar las coplas vendían los versos impresos en papeles de colores. La descripción de la pareja de cantores ambulantes coincide con la que me han dado en varios pueblos como Almajano, Valdealvillo, Valdenarros, etc... Es la misma que ya me habían hecho algunas gentes en tierras de Valladolid (3).

Mi informante de Covalada recordaba fragmentos del «Crimen» de Duruelo que no están en la versión que he transcrito pues constituyen la continuación del drama; así los recitó:

Lleno d'heridas su cuerpo y en la manos de un traidor
entre gritos lastimosos l'entregó su alm'a Dios.
¡Cuánto la pobr'estaría peleando por su honor
para defender su honra y de nada le sirvió!
¡Qué criminal (bestial bruto) sería el que la mató
que antes y después de muerta dos veces la violó!
Juan José Rodríguez dicen que aquella tarde pasó
por el monte del suceso... Si será culpable o no!
Dicen que la «tía Pichona» sabe algo del suceso,
si lo sabe que lo diga sin temor y sin recelo.
Pero si no sabe nada mueran los chismes y cuentos
que a las lenguas desatadas también hay que poner freno (4).

En este caso, el autor del romance se mostró prudente a la hora de buscar un culpable. En Covalada y Duruelo me hablaron de que el asesino no fue encontrado. Dicen que era un «chalán», un tratante de ganado. Juan José Jiménez —que no Rodríguez—, de 21 años entonces, fue detenido por sospechoso tal como se nos cuenta en varios números del «Avisador Numantino» del año 1910.

Una sobrina de la víctima —sobrina que cuenta ahora más de ochenta años— me elogió la belleza de la muchacha, confirmándome los datos que he comentado. Ella y otros familiares sabían el romance pero según dijeron no lo recordaban del todo, quizá preferían no cantarlo. El

hombre al que consideraban culpable fue detenido tras el crimen y, luego, puesto en libertad.

Las coplas sobre el asesinato manifestaban un deseo de aclarar aquella muerte y, entre líneas, podría también leerse (como en tantos otros pliegos) la desconfianza de que la actuación de la justicia pudiera hacer resplandecer la verdad. Del crimen que ocurrió hace 73 años, nada nuevo se ha sabido hasta hoy.

(1) J. CARO BAROJA, *Romances d'e ciego*. (Antología), Madrid, Taurus, 1966, pág. 1.

(2) La versión me fue facilitada por M.^ª Luisa Hernando y F. Martín Moreno, que la habían oído cantar en sus familias y por el pueblo.

(3) Algunos informantes vallisoletanos identificaban a la pareja de cantores como el «tio Basilio» y su hija. S. Solano, en Almajano nos cantó un romance de ciego sobre la guerra de Africa cantado por ellos y nos dijo que la muchacha era muy morena, que «parecía una mora».

(4) Recitó en Covalada Susana Rioja, de 87 años, el 21-V-82.



55. **CRIMEN DE CARBONERA** (é-a)

Glorioso Patrón de Soria, San Saturio Anacoreta,
2 *iluminad mis sentidos para que contaros pueda*
ese crimen tan horrendo cometido en Carbonera
4 *por unos enmascarados con una chica soltera.*
Serian, próximamente, las cuatro o las cuatro y media
6 *cuando aquellos desalmados -dos de ellos con barba negra-*
en automóvil llegaron a la mismísima puerta
8 *en que vivía la pobre infeliz Matea.*
Llamaron con los nudillos... Cuando salió la interfecta,
10 *uno de ellos que llevaba escondida una gran piedra*
se la tiró con tal tino que dándole en la cabeza
12 *la arrojó, bañada en sangre, rodando las escaleras.*
Y, no contentos con eso, se echaron encima de ella
14 *y con un hacha sin mango, un porrón, una aceitera,*
un sacacorchos de barro, un peine y unas tijeras
16 *le cortan piernas y brazos, después le sacan la lengua,*
haciéndola bailar tangos y cantar «La canastera».
18 *Y prendiendo fuego al pozo, bien envuelta en una estera,*
la arrojaron a las llamas para que no queden huellas.
20 *Mas no cuentan los bandidos que en la casa medianera,*
asomada a una ventana, había una mujer ciega
22 *que todo lo había visto y antes que escapar pudieran*
llama a los mozos del pueblo, con ellos la casa cerca,
24 *y armados con escopetas,*

- palanganas, orinales, pucheros, peines, lendreras,*
26 *se penetran en la casa, Ilegándose a la pajera*
donde los cuatro bandidos roncaban a pierna suelta.
28 *los atan codo con codo, y aviando una carreta*
los conducen a la cárcel y allí su condena esperan.
30 *¡Virgen Santa del Mirón, sé implacable y justiciera*
y castiga a los malvados para que de esta manera
32 *no se vuelva a cometer el crimen de Carbonera!*

Versión recogida por escrito en Soria, el 12-VI-82.

Estamos ante una composición que, bien a las claras, simboliza la degeneración de un género ya decadente. De gran modernidad que se refleja, por ejemplo, en que los asesinos se presentan en automóvil, el poema presente causa nuestra confusión pues parece que quiera mover más a risa que a llanto, sin que ello se consiga tampoco con plenitud.

Pueden perdonarse los fallos en la métrica, el lenguaje y estilo vulgares pero lo que produce estupor es que, cuando los criminales asaltan a «la interfecta», no sepamos si se preparan para un asesinato o piensan condimentar una ensalada con aceiteras y porrones. Como en la «Parodia de romance de ciego», aquí, una ciega descubre a los malhechores. Quienes los capturan van armados, sí, con «escopetas» y «lendreras» (peine de púas) pero también con increíbles instrumentos bélicos como los «orinales» y «pucheros».

Con la intención de probar lo «desalmados» que son los visitantes nocturnos se nos dice que «dos de ellos (llevaban) barba negra», como si el no afeitarse fuera síntoma evidente de maldad...

El texto se inicia y acaba —ritualmente— con dos invocaciones, muy «locales», al Patrono y a la Virgen de Soria. Lo más eficaz en el poema es ese deseo —expresado con sencillez pero con fuerza— de que el crimen no se repita en otras víctimas.

Nuestra versión está compuesta en metro romance —con algunas irregularidades— y rima en é-a del principio al fin. Es obra rezagada y poco conseguida de la abundante y rica tradición de «Literatura de cordel» que la provincia de Soria ha tenido, pues se trata de una póstuma manifestación debida a la invención de un aficionado al género que en la década de los 30 —según datos que me han comunicado— Perjeño un romance sobre un crimen inexistente.

«La Literatura de cordel» ha pasado por muy diversas etapas, transformándose según las épocas. Y aunque no suele ser difícil reconocer las

composiciones que forman parte de ella, su «corpus», estudiado con detenimiento, no resulta, a lo largo de su historia tan homogéneo como, en ocasiones, se cree. Para María García de Enterría «los pliegos del XVIII, XIX y XX, son la muestra más clara de la degeneración de una literatura popular, de la creación de mitos literarios como el del «bandido generoso», de la pervivencia soterrada de algunas novelas del Siglo de Oro; lo que encontramos en el siglo XVII es distinto, quizá por ser una época de transición entre los años de florecimiento de la literatura de cordel y aquellos en los que ésta se va acercando progresivamente a lo que se conoce ya con el nombre de «subliteratura» (1).

A esa subliteratura —más de nostálgicos que de grandes masas— podemos adscribir el «Crimen de Carbonera», resto de aquella literatura que entre lo noticioso y lo crematístico formó parte de la cultura ¿o incultura? de muchas personas.

(1) M. C. GARCÍA DE ENTERRÍA, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973, pág. 336.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
CHICAGO, ILLINOIS
1963



56. CRIMEN DE BURGOS

A todos voy a explicar con respeto y con cuidado
2 *lo qu'en Burgos ha ocurrido a un soldado enamorado.*
En la calle de Jiménez d'esta ciudad tan hermosa
4 *a José Gómez mataron las pasiones amorosas.*
De Jaén era nacido y en Torrelavega estaba,
6 *donde conoció a Manuela la mujer que tanto amaba.*
A vosotras, juventudes, que amáis con tanta pasión,
8 *para vosotras escribo esta triste narración.*
Aquí verán a Manuela tanto como le ama al novio
10 *y después de deshonrada todo se conviert'en odio.*
Y era una tarde de mayo cuando el sol ya se ocultaba,
12 *Joselito con Manuela lleno de amor paseaba.*
Le dice: —Mujer hermosa, te tengo un loco querer,
14 *me vas a entregar tu honor, que nunca te olvidaré.*
Es la edad d'entrar en quintas y a Burgos viene José
16 *y está contento pensando que a Manuela no la ve.*
Pero ella cuando s'entera que viene a nuestra ciudad
18 *presurosa v'a buscarle por ver si a su lado está.*
Triste y angustiada vive nunca pued'estar con él
20 *y, apasionada, ha propuesto ir a matarle al cuartel.*
Pero ella cuando s'entera —que nunca faltan espías
22 *que José con dos soldados de vigilancia estaria*
y ella viendo el desengaño busca en casa una pistola,
24 *sale a buscarle por Burgos por ver si l'encuentra solo.*

¡oh, (locura) de mujer! tu corazón no es cristiano,
 26 que vas a buscar los hombres con la pistola en la mano.
 Si crees que te ha faltado su delito pagará,
 28 hay un juez eterno y justo que a los dos os juzgará.
 Después de correr las calles en la estación lo encontré
 30 y con palabras sentidas d'esta manera le habló:
 —¿No te acuerdas Joselito de la noche que decías
 32 no desconfíes, Manuela, que serás esposa mía?
 Yo, amorosa y confiada, no pensaba por tu amor,
 34 sin pensar en tu falsía t'entregué mi corazón.
 Ahora qu'estoy deshonrada y muerta de padecer,
 36 ingrato y desvergonzado no me quieres conocer.
 Tenemos una niñita qu'es la más pura y hermosa
 38 no debes negarte a tu hija y yo debo ser tu esposa.
 Y si por buenas n'otorgas juro que te mataré
 40 como tú me deshonraste yo de ti me vengaré.
 Y ai salir de la estación de la otra parte citada,
 42 llena de odio y coraje hacia José se acercaba.
 Cuando éste volvió la vista esta mujer atrevida
 44 un disparo le ha soltado que al suelo cayó sin vida.
 Corre la gente asustada y a Manuel'han preguntado
 46 que si no le da vergüenza matar a un pobre soldado;
 ella contes'apacible, con un desahogo atrevido;
 48 —Pues cuando yo l'he matado por alguna caus'ha sido.
 Y'ha llegado el señor juez y al cadáver levantaron,
 50 a Manuela «conducieron» y a la cárcel la llevaron,
 Aquí terminan los amores cuando se obra falsamente,
 52 que unos van para la cárcel y otros van para la muerte.
 De José como Manuela no los echéis en olvido:
 54 los dos tuvieron la culpa de todo lo sucedido.

Versión cantada en Soria, el 10-V-82.

A TO DOS VOY A EX PLI CAR CON RES PE TOY CON QUI DA DO
 LO QUE EN BUR GOS HA O CU RRI DO AUN SOL DA BOE NA MO RA DO

Es este un excelente «romance de ciego» que ejemplifica la mayor parte de las técnicas narrativas y resortes para provocar el interés que caracterizan a las obras del género. La honra de una muchacha, idea nuclear de tantas piezas dramáticas de nuestra «Literatura dorada» y de tantas creaciones de pliego también, constituye aquí el verdadero «motor» de la tragedia.

La versión que ofrezco está recogida de la tradición oral pero la concepción del texto resulta más literaria y libresca que la de otras composiciones que he recopilado en Soria, en las cuales, su finalidad de canto transmitido oralmente parecía imponer un tono especialmente directo. La melodía con la que la informante interpretó el «Crimen de Burgos» la empleó con varios romances que antes había cantado.

En los versos de nuestra lección se habla de «para vosotros escribo» y «aquí verán», referencias ambas a lo impreso y, quizá, a lo dibujado. El aire «literalizante» se traduce en expresiones como «cuando el sol ya se ocultaba», «juez eterno y justo», «presurosa v'a buscarle»... Pero en ocasiones el autor denota una ingenua torpeza como en el pasaje en que la gente increpa a la asesina («que si no le da vergüenza / matar a un pobre soldado») o cuando ésta contesta («con un desahogo atrevido») de forma desfachatada y «perogrullesca»: «Pues cuando yo l'he matado por alguna caus'ha sido».

Con todo, el coplero utiliza muy hábilmente las parejas de adjetivos para resaltar la intensidad afectiva de los personajes («amorosa y confiada», «ingrato y desvergonzado») demostrando «buenos recursos de oficio». En mi opinión los fragmentos más acertados son aquellos en que consigue fundir la «retórica» propia de los pliegos con ecos tradicionales, como, por ejemplo en los versos trágicos del final:

«...unos van para la cárcel y otros van para la muerte» (1).

El romance presente, más allá del rígido motivo de la «honra» femenina —entendida como «virginidad a ultranza»— refleja el difícil mundo amoroso de los españoles de varios siglos. Según unos esquemas medievales que el Barroco perpetuó en España y proyectó hasta nuestros días toda la valía de una mujer reside en su «honra» y; por ello, el amor físico —lupanares y prostíbulos a un lado— sólo deberá llevarse a cabo tras el matrimonio. En muchas coplas se nos relatan casos de «impacientes» que desafían ese «tabú» y sufren las horribles consecuencias.

Uno de los aspectos más interesantes de la «Literatura de cordel» se halla en la información sociológica que aporta. Sus composiciones se encuentran muy sujetas a la moda, a la actualidad del momento y a las

coyunturas ambientales de la época; mientras que en las versiones de los romances tradicionales se va podando todo lo que no es fundamental o «arquetípico», en los romances de ciego lo más jugoso está en la fijación de lo anecdótico, e, incluso, de lo aparentemente supérfluo.

¡Pero cuánta sabrosa documentación sobre la sociedad española guarda, sin embargo, este tipo de Literatura casi siempre despreciada!

(1) La fórmula «unos...» y «otros...» resulta de lo más romancística, como también (en la secuencia 31) la expresión de remotos ecos: «D' esta manera le habló...».



57. CRIMEN DE ALBACETE

Señores, oigan la historia que les vamos a explicar;
2 se trata de malhechores que hacían las piedras llorar.
En un pueblo de Albacete un matrimonio vivía
4 y una hija solamente estos pastores tenían.
La niña era una diosa y encanto de aquel hogar
6 y una cosa primorosa y en bellez'angelical.
De las ovejas cuidaba cuando una mano traidora
8 fuertemente l'apretaba y en el cuello a la pastora
diciendo: —Qué guapa eres, si gritas peor para ti
10 y si dices que no quieres yo no respondo de mí.
Al no querert'entregar tú no darás mucha guerra
12 pues viva t'he d'enterrar haciendo un hoyo en la tierra.
Y la linda criatura dice: —No m'he d'entregar
14 ni doy mi honra ni hermosura ante ningún criminal.
Si muero, muero gustosa pero no entrego mi honor
16 y en defensa d'esta rosa saldrá Dios nuestro señor.
Por el suelo l'han tirado y han hecho mil herejías
18 y el cabello le han cortado y ella llorando decía:
—No «hacerme» sufrir así, cobardes sóis y malvados
20 antes prefiero morir... —La muchach'ha contestado.
—Entregarme a criminales lo más rastrero sería,
22 mis queridísimos padres ¿qué de mí entonces dirían?
Y no consiguiendo nada y aquellos hombres salvajes
24 han decidido matarla revestidos de coraje.

Le han dado de puñaladas y a un barranco l'han tirado
 26 y aquellas almas villanas con un saco l'han tapado.
 Y como malos cristianos, con un bárbaro cinismo
 28 y a casa de los ancianos avisaron ellos mismos.
 Dieron parte a la justicia, no se puede hacer proceso,
 30 porque ocultan su malicia los autores del suceso.
 —¡Virgen, Santísima madre —y así dicen los pastores—
 32 haz que aparezcan y paguen quienes sean los autores.
 y si el encuentro es nulo yo te pido, Madre Mia,
 34 que no se salve ninguno que ha muerto una hija mía.
 Y una mañana un chiquillo y a casa del juez llegó
 36 y este bello pastorcillo sobre la puerta llamó.
 La criada contestó y el chico dijo con fé:
 38 —El que a esta puerta llama quiere hablarle al señor juez...
 Yo quiero que sepa «ussia» —y el chico dijo al pasar—
 40 del crimen del otro día que tanto ruido da.
 —Yo ví, señor juez, cogerla y ví, señor juez, matarla
 42 y ví defenderse a ella y ví, señor juez, tirarla.
 Por el barranco rodar, la ví —y el rostro me tapo—
 44 como al criminal llegar y tapparla con un saco.
 —¿Y tú sabes, dijo el juez, dónde se «püen» encontrar?
 46 —Señor juez, se pueden ver, dentro de una cueva están.
 Sobr'el sitio señalado dieron con los criminales
 48 y fuertemente atados fueron estos miserables.
 Y arrepentidos cuando remedio no había,
 50 y metidos en la cárcel, uno d'ellos decía:
 —No es broma lo que se canta, que se dice y se refiere
 52 que todo el que a hierro mata es verdad que a hierro muere.

Versión cantada en Aldehuela de Periañez, el 16-V-82.

EN UN PUEBLO DE ALBA CE TE Y UN MA TRIMONIO VI VI A YU NA
 NI JA SO LA MEN TE ES TOS PAS TO RES TE NI AN

Otro largo relato de un crimen rural, en este caso uno de los que se cuentan entre los ocurridos en la provincia de Albacete. Es, pues de esos sucesos que los copleros ambulantes llevaban por diversas tierras y pueblos, llegándose a cantar en zonas muy lejanas al lugar de los hechos.

El texto está compuesto en cuartetas con tendencia a la consonancia de pares e impares, pero tal rima no está siempre lograda y, a menudo, además, resulta facilona y ripiosa: «Preciosa / primorosa, «eres / quieres» etc. En ocasiones los versos impares quedan sueltos y la cuarteta pasa a ser asonantada en los pares, modalidad frecuente en los «romances de ciego».

Al margen de la típica distribución de la narración en 1) llamada de atención inicial, 2) historia, 3) moraleja encontramos en ellos varios recursos de oficio y la utilización de una técnica algo novelística al hacerse acotaciones sobre las intervenciones habladas de los personajes intercalándolas en el mismo discurso: «Yo quiero que sepa «ussía—y el chico dijo al pasar—»...

Para resaltar la intensidad del momento que el pastorcillo está recordando, éste se expresa en ágil similitud (repetición de las mismas formas verbales) e interrumpe el relato con fórmulas retóricas pero eficaces («la ví-y el rostro me tapo»). Pero el coplero cae en la atención de rimar «matarla / tirarla» que era lo más fácil y lo menos estético.

De nuevo se nos presenta un tema de «heroína de su honra», con muchacha que defiende su «rosa» y maniáticos malhechores que pretenden mancillarla. Obsesivo asunto —como estamos viendo— dentro de la «Literatura de cordel». Obsesivo asunto para generaciones y generaciones de españolas y españoles que se debatían entre la pureza o el infierno, la castidad o el crimen. El éxito de los «romances de ciego» se aseguraba, justamente, mezclando todos estos ingredientes. Por ello despiden un cierto aire de antesala de hospital psiquiátrico, de trastienda de nuestras más hórridas pasiones.

Pero en el «Crimen de Albacete» hay un elemento que no siempre aparece en los pedestres y truculentos textos de este Romancero patológico: la invocación divina, la solicitud de ayuda sobrenatural (primero por parte de la víctima y, luego por parte de sus padres) y la póstuma respuesta del Cielo por medio de un pastorcillo misterioso que se convierte en instrumento de la Providencia.

Como en otras muchas composiciones semejantes es uno de los autores del asesinato quien se encarga de proporcionarnos la moraleja de la historia, filosofando sobre su propio ejemplo y repitiendo una antiquísima conseja: «El que a hierro mata a hierro muere».

La informante, como prueba clara de que los transmisores no siempre discernen entre romances tradicionales y vulgares, interpretó éste con la misma melodía que «Blancaflor y Filomena» (núm. 59). Ella no hallaba ninguna diferencia de género o de función entre ambas narraciones. En realidad, y como ha escrito E. M. Wilson «ciertos romances, historias de vidas de santos», etc., se mantuvieron vivos en este tipo de «Literatura de cordel» (1).

Ya he expresado en otras ocasiones cómo, con frecuencia, se emplean, al hablar de «tradición oral» denominaciones poco precisas o conceptos de inexacta aplicación. Y ello afecta tanto al Romancero considerado «tradicional» como al otro, de pliego o vulgar. Al intentar clasificar la materia romancística con criterios de índole muy diversa se mezclan y acumulan conceptos temáticos, estilísticos, cronológicos, funcionales, etcétera.

Los temas de la tradición oral actual son variadísimos y a menudo desbordan los apartados convencionales de clasificación. Quienes intentan enclavarlos en casilleros temáticos se ven obligados a inventar «pseudo-géneros», colgarles la ambigua etiqueta de «otros» o regalarles a ese cajón de sastre que, en muchos casos, ha constituido el Romancero llamado vulgar.

Dentro de la vertiente juglaresca, en su sentido más amplio, habría que englobar no sólo a remotos juglares sino, también, a quienes, modernamente, desempeñaron una «juglaría» más modesta. Será necesario estudiar dentro de este cauce las «composiciones de pliego», esos macabros «romances de ciego» (y la importancia de su difusión como textos cantables); los poemas cultos vulgarizados, los debidos a copleiros aficionados, los creados por vates populares.

La incidencia de esa vertiente es, en lo que se refiere a porcentajes y significación, muy estimable en la provincia de Soria. Aventuro que lo fue y sigue siéndolo en muchas otras zonas pero frecuentemente los recopiladores en su afán de hallar romances y cantos vetustos y nobles despreciaron los «vulgares» llegando a crear, si nos atenemos a los libros y a las colecciones publicadas una imagen falsa de la presencia del «otro romancero» en la tradición oral de nuestro tiempo.

(1) E. M. WILSON, «Some aspects of Spanish Literary History», *The Taylorian Lecture*, 1966, Oxford, pág. 15.



58. ¡DALE, DALE MAQUINISTA!

(y «La boda estorbada»)

- Dale, dale, maquinista, dale, dale, fuego al tren*
2 *que vienen los reservistas, no se pueden detener.*
No se pueden detener ni tampoco esperar
4 *que van a la Guerra Cuba y allí todos morirán.*
¿Qué madre la que no llora si la novia no lo siente?
6 *Se quedan cuatro chavales y con ella se divierten...*
—Si a los siete años no vengo tu ya te puedes casar.
8 *—Ni a los siete ni a los ocho ni a los nueve ni a los más.*
Y un día estando comiendo le pregunta su papá:
10 *—¿Cómo no te casas, hija, cómo no te casas ya?*
—¿Cómo quieres que me case si de la guerra no ha venido?
12 *Lo que le pido a «usté», padre, que me compre a mí un vestido.*
—No se lo pido de seda ni tampoco de oro fino,
14 *se lo pido de percal, de percal de lo más fino...*

Versión cantada en Duruelo. (Recogida por F. Martín en 1979).

DA LE DA LE MA A QUI NIS TA A DA LE DA LE

RE GOAL TRE EN QUE VE MEN LOS RE SER



Nos encontramos ante una composición de gran interés no por su calidad estética o por su contenido intrínseco sino por las conclusiones que se pueden extraer de ella. El texto se inicia introduciéndonos directamente en la acción, más al estilo de los romances de antaño que los ciegos, aunque ahora los reservistas, héroes del poema, se desplazan en tren y no en caballo. Luego se nos manifiesta un trágico fatalismo ante la Guerra de Cuba y su desenlace.

En el siguiente tramo —al que podríamos considerar como de transición o «puente»— se plantea una reflexión sobre la situación de «los que se quedan». El autor de las coplas expone sus dudas acerca de la fidelidad de las novias de los soldados y menciona a los «cuatro chavales» aprovechados que no fueron a la guerra.

Esta evocación de fidelidades y olvidos da pie a la última parte, añadida por analogía temática probablemente. Aquí topamos con una «reactualización» de un famosísimo romance tradicional: «La boda estorbada» (núm. 4 de la presente colección). Así, la composición que había empezado con cierto aire de «canción de quintos» y resonancia de copla vulgar moralista y noticiosa incorpora después unos versos «clásicos» ya en nuestro Romancero. De ello se desprende que los romances tradicionales no siempre se han conservado en una especie de «invernadero memorístico», aislado y puro; a lo largo de este trabajo hemos encontrado varios ejemplos de textos en los cuales los autores de poemas vulgares recurrían al Romancero tradicional, supliendo con trozos de él su falta de inspiración o «actualizando» algunos de sus hallazgos. Es el caso de ciertas versiones de «Don Bueso...» (núm. 5) o de los zurcidos del «Atropellado por el tren» con temas como el «Desdichado» o «La aparición» (núm. 9). Pero pensemos, además, que dentro de ese «autor-legión» que integra la cadena de transmisión tradicional ha habido «eslabones» que mezclaron asuntos de distinta procedencia y época.

En mi opinión, es preciso revisar conceptos —algo teóricos y dogmáticos— sobre la tradición oral y su realidad. La relación entre pliegos y versiones orales constituyen un problema poco estudiado y difícil de desentrañar. Ramón Menéndez Pidal señaló la posibilidad de que «un texto publicado actuara como fuerza desviadora de la corriente

oral, pero esto siempre en pequeño grado» (1). Para mí tal es la causa de ciertas «reactualizaciones bruscas» de temas ya tradicionales como la sucedida con la hermana de «Don Bueso», capturada en los riscos de Melilla. Dice Pidal que «el hombre de pueblo que lee un pliego suelto lo mira como cosa aparte, como poesía para ser leída, a diferencia de la que todos saben para cantar» (2). Pero los informantes no siempre separan y distinguen una y otra forma de poesía, además, los hay que apenas saben leer mas han aprendido versiones de pliego de «oirlas cantar».

Poseo testimonios, por otro lado, de ciegos que eran autores e intérpretes de las composiciones que difundían. De copleros que, en la provincia de Soria, creaban, «sobre la marcha» sus textos, al andar por los diversos pueblos, de modo que buscaban su inspiración en las mismas gentes a la que luego se iban a dirigir, a manera de «nuevos juglares». Si bien, por lo común, éstos resultaban mucho menos inspirados y capaces que los de antaño; de ello se resentían sus poemas, con frecuencia grotescos o, simplemente, detestables.

El material que los ciegos cantaban y vendían se basaba, en ocasiones, en la fama de romances anteriores. Entonces hacían constar el préstamo con el revelador subtítulo de «nuevamente hecho» o «nueva canción» (como en el caso de «La Molinera y el Corregidor», núm. 53). Hay «romances de ciego» como el de «La militar» que tratan asuntos ya tocados por el Romancero tradicional. En una versión soriana del tema mencionado aparecen versos que, inevitablemente, nos recuerdan fragmentos del que sería su «hermano mayor», «La doncella guerrera» (número 15) (3).

Menéndez Pidal aducía, como prueba de la escasa influencia que los pliegos habían tenido en el Romancero oral, el hecho de que un pliego como el de «Gerineldo», reimpresso «incesantemente desde el siglo XVI hasta hoy, ni en su particular desenlace ni en otras de sus peculiaridades distintivas, haya influido sobre las versiones orales» (4). Posiblemente esta versión resultaba demasiado coyuntural y literaria, quizá ni siquiera fuera difundida por medio del canto, aspecto fundamental para su incorporación a la tradición oral. Pero, hemos visto como sí es fácil hallar la lección «reactualizada» de Don Bueso en distintas provincias.

No caigamos en el error de creer que la incidencia de los pliegos o de otros factores modificantes del romancero oral se desarrollan de un modo uniforme e idéntico para todos los casos, en el mismo grado y en todas las zonas. Estudiemos sin prejuicios puristas la realidad de la tradición oral de nuestros días.

El texto que he transcrito y que, insuficientemente disfrazados, contiene los versos de «La boda estorbada» entre conde y condesa es fruto

de la intercomunicación entre vertientes de transmisión diferentes y tradiciones varias. La informante, tras las divagaciones sobre el traje que la muchacha pide a su padre no supo seguir.

Quizá la composición terminaba ahí o poco más allá pues no creo probable que prosiguiera hasta el final el «calco» del romance tradicional, dado el carácter ligero de la canción y de su melodía.

(1) R. MENENDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, Espasa Calpe, 1953, Vol. II, cap. XXII, pág. 147.

(2) *Ibidem.*, págs. 147 y ss.

(3) Dice la muestra, por ejemplo: «En un pueblecito asturiano / a una niña que nació / y sus padres al momento / la vistieron de varón».

(4) *Op. cit.*, Vol. II, cap. XXII, págs. 417-418. Pidal reconoce la excepción del «Conde Alarcos» procedente de un pliego del XVI.



59. **BLANCAFLOR Y FILOMENA** (é-a)

- Se pasea una viudita con sus dos hijas queridas,
2 pasó por allí Tarquinos y enamoróse d'ellas.
S'enamorado Blancaflor, ya la lleva «pa» su tierra
4 y a 18 años que se han ido el yerno vino a ver a su suegra:
—Bienvenido seas, yerno, que has venido a ver tu suegra;
6 ¿qué tal m'hija Blancaflor, qué tal está, qué tal queda?
—¿Cómo quiere usted qu'esté, triste vida en tierr'ajena?
8 Preñadita de ocho meses, que a los nueve no llega;
vengo a por Filomena que a su parto l'asistiera.
10 Mi madre, yo si que iría, madre, mi madre, yo fuera
pero eso de ir con Tarquinos es cosa que no quisiera.
12 Ya dispusieron el viaje, y el viaje se dispusiera:
Tarquinos en un caballo, Filomena en una yegua.
14 Hace una hora que se han ido y han andado siete leguas.
L'ha sacado del camino como cosa de una legua...
16 y para que no parlara también le cortó la lengua.
Luego había un pastorcillo de por aquellas tierras;
18 con los hojos le hablaba, los ojos le hacian señas.
El pastor, que no era tonto, luego, luego la entendiera:
20 —Con el papel que tuvieras, con la sangre de mi rostro
escribirí'a mi hermana, escribiría dos letras.
22 Escribiría dos letras y a Blancaflor que la lea.
Pero ell'al abrir la carta desmayada cayó en tierra.
24 El infante que libró a la lumbre lo atraviesa*

- para darle de cenar a Tarquino cuando venga:
- 26 —Sube Tarquino a cenar que tengo la mesa puesta.
—¿Cómo quieres que me siente si Blancaflor no se sienta?
- 28 Ya se sienta Blancaflor con su marido a la mesa
y a la primera tajada: —¡Dulces tajadas son estas!
- 30 —¡Más dulces son los abrazos que «distes» a Filomena
y ha cogido un puñal y la cabeza le «cuerta».

Versión cantada en Aldehuela de Periañez, el 16-V-82.

SEE NA MO RDE BLAN CA FLOR YA LA LLE VA PA SU

TIE RBA A YHA CED CHDA ÑOS QUE SEHAN L DO EL YER NO

VI NOA VER SU SUE RA A

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 185-90; RPC, pág. 72; APLC, IX, págs. 200, 293, 381; RPM, núms. 177-78; CPEX, I, pág. 46; II, pág. 29; CPPM, I, pág. 55; CMM, pág. 405; DCL, pág. 341; RJ, página 247; RA, págs. 26, 165; FM, núms. 26-7, 122-30, 263-65, 356, 400, 401, 451-52, 497, 538-40, 593-94; RCC, pág. 35; RF, núm. 12, págs. 12-13; FMP, núm. 17, págs. 62-63.

Los horribles crímenes no son tema exclusivo de los «romances de ciego»; dentro del Romancero tradicional hay composiciones que como ésta de «Blancaflor y Filomena» relatan muertes tremendas. El infanticidio que Blancaflor lleva a cabo con su propio hijo resulta especialmente espeluznante por ese pasaje en que la enloquecida mujer lo cocina y se lo da de comer al padre. En el poema vulgar de «La infanticida» se reproduce el mismo tipo de asesinato y el macabro banquete, si bien los motivos del crimen son muy distintos.

«Blancaflor y Filomena», calificado como «romance-cuento» por los estudiosos, forma parte de ese tipo de creaciones que, según la expresión de Menéndez Pidal, «los editores despreciaban y no querían recoger» en la primera mitad del siglo XVI. Es a partir de este siglo, sobre

todo, cuando los romancistas vuelven sus ojos a la antigüedad clásica y de ella extraen numerosos asuntos: Dido y Eneas, Tarquino y Lucrecia, Teseo y el Minotauro, Hero y Leandro, el Juicio de París, etc.

En las diversas muestras que se conocen de nuestro romance al cuñado lascivo se le denomina Tarquino y Tarquinos, como en la versión soriana, nombre que frecuentemente se adjudicó a personajes sinietros, o también Turquino, Turquillo, Turquín, Turquido, Turcaje (apelativos que parecen hacer referencia a la condición de «infiel» —o turco— del personaje), Girardo, Chusquino, Tatín, Don Pedro y Don Manuel de Vega. A menudo se nos dice que «Turquino» o «Turquillo» es «un rey moro»; la creencia popular tendía a imaginar que las relaciones incestuosas y otras «aberraciones» se daban con mayor facilidad entre los sarracenos.

«Blancaflory Filomena» se inspira en una historia mitológica: Tereo, rey de Tracia se casa con Progne (Blancaflor casi siempre en las lecciones del romance), hija de rey Pandión (llamado Juan Galera o Don Crispín cuando aparece en el relato romancístico). Al cabo de unos años, Progne siente necesidad de ver a su hermana Filomela o Filomena (denominada así y a veces, Gerumbela o Churumbela) y encarga a Tereo que vaya a buscarla. Cuando la conoce el rey de Tracia se enamora apasionadamente ella y termina forzándola y cortándole, después, la lengua para que a nadie pueda referir lo sucedido. Pero Filomena teje —en el lugar donde se halla prisionera— un tapiz en el que describe su violación y se lo manda a Progne. Ya juntas, las dos hermanas plantean vengarse del ofensor y para ello matan a Itilo —hijo de cinco años de Progne y Tereo— en el transcurso de una báquica ceremonia y se lo sirven al rey como cena. Cuando Tereo se entera de la verdad, persigue, espada en mano, a las hermanas que serán transformadas por los dioses en rruiseñor (Filomena) y golondrina (Progne) para que puedan escapar de él. El propio Tereo, empeñado eternamente en su venganza, es convertido en Halcón (1).

Encontramos este mito en obras de Apolodoro, Pausanias y Ovidio; en las «Metamorfosis» éste compiló y recreó las narraciones al respecto; otros escritores posteriores como Shakespeare, Milton, Keats, Wilde y Elliot volverían a tratar el tema. En las versiones del romance se conservan, generalmente, los episodios más fundamentales de la mitológica historia, a excepción de las mágicas transformaciones de las hermanas. Por lo general, desaparece, también, el pasaje del asesinato del niño ya que Blancaflor aborta y lo que hace es cocinar el hijo malogrado. En la muestra de Aldehuela sí que se produce el infanticidio, o, por lo menos,

tal es la impresión que el lector —u oyente— puede extraer de lo que se cuenta.

Contrastemos, para una mejor comprensión del texto, la versión soriana con la que transcribió Menéndez Pelayo. En ella, que es la más antigua que conozco entre las publicadas y una de las más completas se aprecian las siguientes frases:

—Presentación de los personajes:

Por las orillas del río doña Urraca se pasea,
con dos hijas de la mano, Blancaflor y Filomena.
El rey moro que lo supo del camino se volviera;
de palabra se trabaron y de amores la requiebra

En mi muestra de Soria hay un fallo en la rima (queridas / ellas) de las dos primeras secuencias versales. La informante probablemente inventada o reconstruida a su manera aquello que no recordaba bien, repitiendo versos a lo largo del texto, cuando no sabía cuál era la continuación.

—Tarquinos o Turquillo acepta casarse con Blancaflor aunque en lecciones como la recogida por Menéndez y Pelayo —no así en la de Aldehuela— manifiesta su interés por Filomena y cierta contrariedad ante el casamiento:

Pidiérale la mayor para casarse con ella,
si le pidió la mayor, le diera la más pequeña;
y por no ser descortés tomara la que le dieran.
—Non sea cuento, rey Turquillo, que mala vida le hicieras.
—No tanga pena, señora, por ella non tenga pena.
Del vino que yo bebiese, también ha de beber ella;
y del pan que yo comiese, también ha de comer ella.
Se casaron, se velaron, se fueron para su tierra:
Nueve meses estuvieron sin venir a ver la suegra.

En una versión zamorana, recopilada en Santiago de la Requejada por Joaquín Díaz, «Torquino» se casa con Blancaflor precisamente por ser la hermana mayor y no la pequeña como en la de Menéndez Pelayo:

—Casarás con Blancaflor que es mi hija la primera.
—Casaré con Blancaflor olvidando a Filomena (2).

—Turquillo viene a buscar a Filomena con el pretexto de que vaya a auxiliar a su hermana en el parto. En la versión de Soria Filomena

demuestra su desconfianza. En la de Menéndez Pelayo es la madre quien opone una débil resistencia a la pretensión del yerno:

—Bien venido, rey Turquillo, —Bien hallada sea mi suegra.

—Lo que más quiero saber, si Blancaflor queda buena.

—Blancaflor buena quedaba, en días de parir queda,
y vengo muy encargado que vaya allá Filomena,
para gobernar la casa mientras Blancaflor pariera.

—Filomena es muy chiquita para salir de la tierra;
pero por ver a su hermana, vaya, vaya en hora buena.

Llévela por siete días y a los ocho acá me vuelva;
que una mujer en cabellos no está bien en tierra «agena».

—Irremediabilmente, se produce la violación y la mutilación de la muchacha. En las lecciones más truculentas Turquillo, además de cortar la lengua, le amputa los pechos y le arranca los ojos. En otras se adivina un cierto tipo de censura pues se omite gran parte del pasaje. En el ejemplo de Zamora comentado el «tijeretazo» resulta evidente:

Cosas le hiciera cosas, hasta sacarle la lengua (3).

Tan atroz es el disimulo que la mutilación de la lengua se convierte en el burlesco «hasta sacarle la lengua» de sentido bien diferente. Y en la versión que ofrece Schindler, recogida en Cáceres se le da al episodio una extraña explicación:

—Que me intente o no me intente, yo he de gozar tu
belleza
y para mejor gozarla te despuntaré la lengua (4).

En la muestra de Menéndez Pelayo, Turquillo corta la cabeza a la joven, por lo que, después, debe producirse un milagro para que la lengua inerte pueda referir al pastor lo sucedido:

Montó en una yegua torda y ella en una yegua negra:
siete leguas anduvieron sin palabra hablar en ellas.

De las siete «pa» las ocho, rey Turquillo se chancea;
y en el medio del camino de amores la requiriera.

—Mira qué haces, rey Turquillo, mira que el diablo las tienta;
que tú eres mi cuñado; tu mujer, hermana nuestra.

Sin escuchar más razones ya del caballo se apea:

Atóla de pies y manos, hizo lo que quiso della;
la cabeza le cortara, y le arrancara la lengua,
y tiróla en un zarzal donde cristiano non entra.

—Un pastor, cuya providencial llegada es celebrada como tal por algunas versiones («de mano de Dios viniera») llevará la triste nueva a Blancaflor:

Pasó por allí un pastor; de mano de Dios viniera.
Por la gracia de Dios padre a hablar comenzó la lengua.
—Por dios te pido, pastor, que me escribas una letra:
Una, para la mi madre, ¡nunca ella me pariera!
y otra para la mi hermana, ¡nunca yo la conociera!
—Non tango papel ni pluma aunque serviros quisiera.
—De pluma te servirá, un pelo de mis guedejas;
si tú non tuvieras tinta con la sangre de mis venas:
Y si papel non trujeres, un casco de mi cabeza.

En algún caso es un águila quien lleva la carta, o incluso los mismos ángeles con lo que la intervención sobrenatural alcanza mayor diafanidad. En la versión de Aldehueta, tras la elipsis total de la violación, intuída sólo por el verso «para que no parlara», encontramos también muy resumido el pasaje del pastor providencial.

—La noticia llega a su destino antes que Turquillo y Blancaflor prepara un banquete terrorífico:

Si mucho corrió la carta, mucho más corrió la nueva.
Blancaflor desque lo supo con el dolor malpariera;
y el hijo que malparió guisólo en una cazuela
para dar al rey Turquillo a la noche cuando venga.

—Turquillo come y alaba la calidad de la cena. El bocado se le atraganta cuando Blancaflor le revela la procedencia de aquella excelente carne. El efecto de esta escena es escalofriante:

—¿Qué me diste, Blancaflor, qué me diste para cena?
De lo que hay que estamos juntos nunca tan bien me supiera.
—¡Sangre fué de tus entrañas gusto de tu carne mesma,
pero mejor te sabrían besos de mi Filomena! (5).

Las «dulces tajadas» se contraponen a los «dulces abrazos» como

causa y consecuencia de la trágica historia. La venganza de Blancaflor resulta completa.

Y llegamos al desenlace: en el ejemplo de Menéndez Pelayo, Turquillo da muerte a Blancaflor pero en versiones canarias —y en la mía de Soria— es ella quien apuñala al traidor, siendo en algunas, coronada reina. A veces, la madre se lamenta del fin desdichado de sus hijas y otras, como en el caso de un curioso texto (6) recopilado en la Mancha, los demonios arrastran al marido de Blancaflor infringiéndole idénticas vejaciones a las que él había cometido a su cuñada.

La versión soriana acaba bruscamente con —lo que parece ser— la muerte del traidor Tarquinos, brutalmente decapitado:

... y la cabeza le «cuerta».

(1) Cuando aparece el personaje de la madre se le da en nombre de Urraca, Ana, Antonia, María, Rosa, Manuela, Gerinelda...

(2) J. DÍAZ, *Romances, canciones y cuentos de Castilla y León*, Nueva Castilla, Valladolid, 1982, pág. 35.

(3) Op. cit., pág. 36.

(4) K. SCHINDLER, *Folk Music an Poetry...*, núm. 17, pág. 62.

(5) (Todos los fragmentos transcritos) M. MENENDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, Vol. IX, CSIC, 1945, págs. 200, 293, 381.

(6) P. ECHEVARRIA BRAVO, *Cancionero musical manchego*, CSIC, 1951, pág. 405.



60. LA GALLARDA (í-a)

La Gallarda se pasea por unas salas arriba:

- 2 —Sube, sube, caballero, sube, sube a la cocina.
Y al subir las escaleras unas cabezas veía:
- 4 —Conozco a la de mi padre por las barbas que tenía;
conozco a la de mi hermano por lo bien que me quería;
- 6 conozco a la de mi abuelo por el rostro que tenía;
La Gallard'hace la cena y el caballero la mira.
- 8 —Cena, cena, caballero, cena, cena en compañía.
—He cenado en «ca» mis padres lo poco qu'ellos tenían.
- 10 La Gallard'hace la cama y el caballero la mira,
y entre sábana y colchón su puñal de oro escondía.
- 12 Ya eso de la media noche la Gallarda regullía:
—¿Qué te regulles, Gallarda, qué te regulles, indigna?
- 14 —A buscar mi puñal de oro que yo escondido tenía.
—Tu puñal de oro yo tengo para quitarte la vida.

ESTRIBILLO (se repite tras cada secuencia de 16 sílabas): Cantando y bailando.
cantando y me «ría».

Versión cantada en Barcebelejo, el 27-XII-81.

LA GA LIAR DAHA CE LA CA MA CAN TAN DOY BALIAN DO YEL CA
BA LLE RO LA MI RA CAN TAN DOY ME RI A

OTRAS VERSIONES

RPC, pág. 220; RPM, núms. 184-185; APLC, Vol. VIII, pág. 138; RF, núm. 4, pág. 33, y número 20, pág. 69.

Este romance trata el mismo tema que el famosísimo de «La serrana de la Vera» y, como en él, se nos presenta un mítico personaje: «la matadora de hombres». No faltan en la historia de nuestra literatura ejemplos de «serranas que asaltan a los caminantes» pero el tipo de la serrana, con el que coincide el de «Gallarda» es el de la mujer que atrae a los caminantes, goza con ellos, y tras una noche de amor les da muerte.

Se trata, quizá, más de un asesinato ritual que de un simple crimen para mantenerse oculta. En el romance de «Gallarda» ese motivo «lógico» de perpetuar una ocultación —que valdría para el caso de la serrana de la Vera— pierde todo peso. No sabemos por qué Gallarda mata a sus amantes pero se sospechan en su personalidad aspectos satánicos, fuera de la razón.

A propósito de la serrana extremeña escribe Julio Caro Baroja que «es un numen folklórico de las alturas, de las cuevas. Armada rústicamente de honda, se aparecía a los jóvenes viajeros incautos, a los pastores sencillos y después de competir en proezas con ellos o de seducirlos y gozarlos los destrozaba, salvo en un caso. El del que cuenta su huída en el romance precisamente. Hoy, también se le siguen atribuyendo ciertos rasgos físicos ciclópeos: como si fuera una especie de «Polifemo hembra» (1). La Gallarda no vive en un ambiente agreste; se nos muestra como una especie de «posadera de la muerte» que acoge a los viajeros y les asesina. Una Judith que se ve obligada a asesinar a quien la goza. En la provincia de Soria —y en época bien reciente— se contaban relatos de un caso semejante ocurrido durante la guerra civil y algún escritor hubo que lo recogió en su obra. El a veces llamado «Complejo de Judith» constituye una patológica enfermedad que los psicoanalistas han estudiado.

Con el título de «La Gallarda» se catalogan dos romances diferentes. El que he ofrecido, del que hay muy pocas versiones publicadas ya que es tema rarísimo en la tradición oral, y otro en el que un caballero se alaba de acostarse con una dama. Tal asunto se halla interpolado, en ocasiones, en las versiones de «La boda estorbada» (núm. 4) o mezclado con «Dirlos» y «Claros», conflictivos condes ambos. Esta «Gallarda» presenta rima muy variada (e-a, a-e, -e-, a-o) mientras que la otra, la de «la matadora de hombres», ofrece generalmente la misma (i-a; en algunos ejemplos a-o).

La muestra de Soria, de gran interés por la rareza del romance, está

muy abreviada como podemos observar comparándola con la siguiente versión, recogida por Narciso Alonso Cortés en Lugueros (León). Leyendo este texto entenderemos mejor el significado del de Barcebaejo:

Estándose la gallarda en su ventana florida
peinando su pelo parece seda torcida;
vio venir un caballero camino de Andalucía:
—Atrás, atrás, el caballero, que atrás tiene la dormida.
Si usted me la da, señora, no camino más arriba.
¿Y qué es esto, la Gallarda, y toda su gallardía?
—Son cabezas de lechones criados con la mi harina.
—Mientes, mientes, la Gallarda, con toda tu gallardía.
El uno era mi padre, en la barba le conocía;
el otro era mi hermano, la prenda que más quería.
La Gallarda hace la cena y el bocado no comía.
La Gallarda hace la cama y el caballero la mira:
entre sábana y colchón un puñal de oro metía.
A eso de la media noche la Gallarda revolvía:
—¿Qué buscas, la Gallarda, y toda tu gallardía
—Busco mi rosario de oro que yo rezarle solía.
—Ese tu rosario de oro en mis manos estaría.
Vueltas uno, vueltas otro, la Gallarda cae encima;
el caballero debajo; el puñal de oro la metía.
La sangre de la Gallarda toda la sala cubría.
Ya cogí las alhajas de las que le parecía.
—Abre las puertas, portero, ábrelas que viene el día.
—Yo las puertas no las abro si la Gallarda está arriba.
—No temas a la Gallarda ni toda su gallardía:
la Gallarda está en un sueño que jamás «espertaría».
—Bien haya sea el caballero y la madre que lo paría.
De los hombres que aquí entraron ninguno salió con vida (2).

Con el último diálogo del misterioso portero y del caballero victorioso la narración cobra casi un significado de alegoría de la muerte. La Gallarda sería su símbolo e instrumento. Amor y muerte unidos, una vez más, en un sombrío relato.

En una versión que recogió en tierras de Palencia Pablo Cepeda Calzada falta parte del diálogo que sirve de epílogo a la historia. En contraposición ofrece una introducción al tema que no existe en la muestra burgalesa:

Un hijo tenía el rey, uno que más no tenía,
 que de oro le calzaba y de seda le vestía.
 Le ha brindado la Gallarda para merendar un día.
 —No vayas allá Galán, no vayas por vida mía,
 ella ha matado a tu padre y a dos hermanos que tenías.
 —Que me maten, que me dejen, mi palabra he de cumplirla.
 Cogió su puñal de oro, subió por la calle arriba.
 Ya estaba la Gallarda en el balcón de oro florida,
 peinando cabellos de hombres que hebras de oro parecían.
 —Sube por acá galán, sube por la vida mía,
 que ya están las mis criadas preparando la comida.
 Al subir por la escalera se arrepintió de la vida,
 porque vio la de su padre y dos hermanos que tenía.
 —¿De quién son esas cabezas, que he visto en aquella viga?
 —Son cabezas de lechón que parió la mi montisa.
 —por tierras que tengo andadas, (también tengo oídas misas),
 no he visto tales cabezas, que tuviesen cara y crismas.
 Mientras el galán cenaba, Gallarda la cama hacía.
 Entre colchón y colchón su puñal de oro metía.
 Le ha brindado la Gallarda que con ella dormiría.
 Y a eso de la media noche Gallarda se revolvería
 ¿Qué busca la mi Gallarda, qué busca la vida mía?
 —Busco mi rosario de oro, que yo rezarle quería.
 La dio siete puñaladas, que de la menor moría,
 la ha agarrado del cabello, con ella el suelo barría.
 —¡Cuántos de los buenos hombres aquí perdieron la vida!
 —Abra la puerta, portero, ábrala por vida mía.
 No me abrirías así, Gallarda me mataría (3).

La versión soriana, menos rica en detalles, posee, sin embargo, en su brusco final una extraña sugerencia de sagre y muerte, como si el verso postrero dejara en el aire un tétrico acorde que ya no acabase de sonar.

Porque el romance de «Gallarda» deseo y sexo equivalen a la destrucción, al aniquilamiento. Un puñal entre dos cuerpos y el abismo aguardando bajo los goces humanos. Solo aquel que no se confía, que se mantiene alerta, puede salir vencedor del «Eros» que todo lo devora, solo aquel puede engañar a la muerte.

La «Gallarda» como Parca terrible reina en la noche y las puertas de su morada no se abren hasta que el sol aparece como en la siguiente versión de la provincia de Madrid:

- Abre la puerta, portero, portero de portería.
—Estas puertas no se abren hasta que no raye el día
que si Gallarda se entera entonces nos mataría.
—Si Gallarda ya está muerta, en el suelo está tendida;
le he dao siete puñaladas de la menor moriría (4).

(1) J. CARO BAROJA, *Ritos y mitos equivocados*, Istmo, Madrid, 1974, pág. 280. (Se trata de un fragmento de un interesante trabajo titulado «La serrana de la Vera», o un pueblo analizado en conceptos y símbolos inactuales).

(2) N. ALONSO CORTES, *Romances populares de Castilla*, Valladolid, 1906, pág. 220.

(3) «Canciones y cuentos», *Revista de Folklore*, núm. 4, Valladolid, 1981, pág. 33.

(4) «Canciones y cuentos», *Revista de Folklore*, núm. 20, pág. 69.



OTROS DATOS DE LA RECOPILOCACION

Temas 60	Versiones 116	(1)
Porcentaje de versiones cantadas 71%	Porcentaje de versiones recitadas 17,5%	Porcentaje de versiones recogidas por escrito 11,5%
Periodo de la recopilación (VI-81 a VI-82) 1 año	Número de localidades encuestadas 36	Localidades donde se recogieron los temas 22
	Horas grabadas 28	(2)
Edad de los informantes + de 70 años: 50% de 50 a 70: 36,33%	— de 50 años: 13,67%	(3)

S E X O

Femenino (en su totalidad)

(1) Como es usual, denomino «temas» a los diferentes romances recopilados y «versiones» a las diversas muestras recogidas de ellos. He contabilizado las «versiones» catalogadas con número y letra en el texto y también aquellas transcritas total o parcialmente en los comentarios a cada «tema».

(2) Cito las horas grabadas en cinta magnetofónica con toda clase de canciones, relatos e informaciones. De ellas fueron extraídos la mayor parte de los romances transcritos.

(3) Dos informantes (de más de 70 años) han fallecido en la actualidad.

En cuanto al hecho de que todos mis informantes fueron mujeres debo matizar que en el transcurso de las encuestas también participaron algunos hombres pero siempre resultaron ser las mujeres quienes cantaban o recitaban las versiones romancísticas más completas. En mis anteriores recopilaciones he podido observar que los informantes generalmente pertenecían al sexo femenino y a causa de tal experiencia he tendido a buscar los cantos tradicionales entre las mujeres de cierta edad. Ello explicaría tan desequilibrado porcentaje (100% a 0%) en el aspecto que comento.

ABREVIATURAS

ABREVIATURAS USADAS EN ESTE VOLUMEN

—Siglas que aparecen en la relación de versiones:

ALIE: BRAVO VILLASANTE, CARMEN: *Antología de la Literatura Infantil Española*, 3 Vols. Edición Escuela Española, 1979.

APLC: MENENDEZ PELAYO, MARCELINO: «Apéndices y suplemento a la Primavera y flor de romances de Wolf y Hoffman». *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander, C.S.I.C., 1954.

CCP: CAPDEVIELLE, ANGELA: *Cancionero de Cáceres y su provincia*, Madrid. Diputación Provincial de Cáceres.

CFPV: DIAZ, JOAQUIN; VAL, JOSE DELFIN y DIAZ VIANA, LUIS: *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Romances Tradicionales*, 2 Vols. Institución Simancas, Valladolid, 1978.

CJNM: LARREA, ARCADIO: *Cancionero judío del Norte de Marruecos*. Madrid, 1952.

CI: GIL GARCIA, BONIFACIO: *Cancionero infantil*. Madrid. Taurus, 1964.

CMLA: TORNER, EDUARDO (M)ATINEZ: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. 2.^a ed., Oviedo, 1971.

- CMM:** ECHEVARRIA BRAVO, PEDRO: *Cancionero musical manchego*. C.S.I.C., 1951.
- CMPE:** PEDRELL, FELIPE: *Cancionero musical popular español*. Edit. Boileau, 1958.
- CNP:** DIAZ, JOAQUIN: *Cancionero del Norte de Palencia*. Institución Tello Téllez. Valladolid, 1981.
- CP:** LAFUENTE ALCANTARA, EMILIO: *Cancionero popular*. 2 Vols. Madrid. Bailly-Bailliere, 1865.
- CPB:** OLMEDA, FEDERICO: *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Sevilla. María Auxiliadora, 1903.
- CPDPS:** CALLEJA, RAMON: *Canciones populares de la provincia de Santander*.
- CPE:** ESPINOSA, AURELIO: *Cuentos populares de España*. Madrid. Espasa-Calpe. 3.ª Ed., 1965.
- CPEX:** GIL GARCIA, BONIFACIO: *Cancionero popular de Extremadura*. 1.ª Ed. Valls E. Castells, 1931.
- CPJ:** TORRES, MARIA DE LOS DOLORES, de: *Cancionero popular de Jaén*. Instituto de Estudios Gienenses, 1972.
- CPPM:** GARCIA MATOS, MANUEL: *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. C.S.I.C., 1951.
- CPPS:** CORDOVA Y OÑA, SIXTO. *Cancionero popular de la provincia de Santander recogido en todos los pueblos, con constancia de más de medio siglo*. 4 Vols. Santander. Aldus, 1948.
- CPV:** AZKUE, RESURRECCION MARIA: *Cancionero popular vasco*. Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1968.
- CR:** NUCIO, MARTIN: *Cancionero de romances*. Amberes, 1550. Reedición de Rodríguez Moñino en Castalia.
- CS:** LEDESMA, DAMASO: *Cancionero salmantino*. Diputación Provincial de Salamanca, 1971.
- CSG:** MARAZUELA, AGAPITO: *Cancionero segoviano*. Jefatura Provincial del Movimiento, Segovia, 1964.
- CT:** HESSE, JOSE: *Cancionero tradicional*.

- CTI:** DIAZ, JOAQUIN: *Cien temas infantiles*. Centro Castellano de Estudios Folklóricos. Valladolid, 1981.
- DCL:** DOMINGUEZ BERRUETA, MARIANO: *Del Cancionero leonés*. Imprenta Provincial. León, 1971.
- DQ:** CERVANTES, MIGUEL de: *Don Quijote de La Mancha*.
- FC:** AMADES, JOAN: *Folklore de Catalunya. Cançoner (Cançons-refranys-endivalles)*. Barcelona. Editorial Selecta, 1951.
- FCE:** TORNER, EDUARDO (M)ARTINEZ: «La canción tradicional española musicalmente considerada». *Folklore y costumbres de España*. Madrid, 1931-1934.
- FEE:** TORNER, EDUARDO (M)ARTINEZ: *El folklore en la escuela*. 3.^a Ed. Buenos Aires. Losada, 1946.
- FL:** FERNANDEZ NUÑEZ, MANUEL: *Folk-lore leonés*. Madrid, 1931.
- FM:** CATALAN, DIEGO. *La flor de la Marañuela*. Madrid. Gredos, 1969.
- FMP:** SCHINDLER, KURT: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York. Hispanic Institute, 1941.
- FNRV:** MENENDEZ PIDAL, RAMON: *Flor nueva de romances viejos*. Revista de Archivos, 1933.
- FYE:** LARREA PALACIN, ARCADIO de: «El folklore y la Escuela». C.S.I.C., 1958.
- LH:** TORNER, EDUARDO (M)ARTINEZ: *Lirica Hispánica*. Madrid. Castalia, 1966.
- MA:** CABAL, CONSTANTINO: *Mitología asturiana*. Oviedo, 1972.
- MPG:** ARAGONES SUBERO, ANTONIO: *Danzas, rondas y música popular de Guadalajara*. Diputación de Guadalajara, 1973.
- MPS:** MORO, ANDRES: *Música popular saldañesa*. Institución Tello Téllez.
- OCLV:** MENENDEZ PELAYO, MARCELINO: *Obras completas de Lope de Vega*. Vol. III. C.S.I.C., 1945.
- PCR:** CATALAN, DIEGO: *Por campos del Romancero*. Madrid. Gredos, número 142, 1970.

- PP:** MENENDEZ PIDAL, JUAN: «Penitencia del Rey Don Rodrigo». *Poesía popular*, 1885.
- RA:** MENENDEZ PIDAL, RAMON: *Romances de América*. Austral, 1939.
- RAM:** ARMISTEAD, SAMUEL G. and SILVERMAN, JOSEPH, H.: «Romancero antiguo y moderno (dos notas preliminares)». *Annali de'II Istituto Universitario Orientale*, número 16. Napoli, 1974.
- RCC:** DIAZ, JOAQUIN: *Romances, canciones y cuentos de Castilla*. Nueva Castilla. Valladolid, 1982.
- RE:** MENENDEZ PIDAL, GONZALO: *Romancero español*. Clásicos Jackson. Edit. Exito, 1968.
- RF:** *Revista de Folklore*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid.
- RG:** DURAN, AGUSTIN: *Romancero general*. Madrid Biblioteca de Autores Españoles, X y XVI, 1931.
- RH:** MENENDEZ PIDAL, RAMON: *Romancero hispánico*. Madrid. Espasa-Calpe. 2 Vols., 1953.
- RJE:** ARMISTEAD, SAMUEL G.: «The Judeo-Spanish Ballad Archive of Ramón Menéndez Pidal». *Year Book of American Philosophical Society*. Philadelphia, 1972.
- RJEM:** BENICHOU, PAUL: *Romancero judeo-español de Marruecos*. Madrid. Castalia, 1968.
- RO:** VARIOS AUTORES: *El Romancero oral*. Seminario Menéndez Pidal, 1971.
- RPC:** ALONSO CORTES, NARCISO: *Romances populares de Castilla*. Valladolid, 1906.
- RPM:** COSSIO, JOSE MARIA de y MAZA SOLANO, TOMAS: *Romancero popular de la Montaña*. Santander, 1931.
- RT:** MENENDEZ PIDAL, RAMON: *Romancero tradicional*. Madrid. (8 Vols.). Gredos, 1971-1977.
- RTCL:** DIAZ VIANA, LUIS y DIAZ, JOAQUIN: *Romances tradicionales de Castilla y León*. Madison, 1982.
- RTP:** ALVAR, MANUEL: *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*. Barcelona. Editorial Planeta, 1971.

TOC: DIAZ VIANA, LUIS: *La tradición oral castellana*. Excmo. Ayuntamiento Valladolid, 1981.

Otras siglas empleadas frecuentemente en la Bibliografía:

C.S.I.C.—Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

C.S.M.P.—Cátedra Seminario de Menéndez Pidal.

B.A.E.—Biblioteca de Autores Españoles.

BIBLIOGRAFIA

I. RECOPIACIONES ROMANCISTICAS Y PLIEGOS

- AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Romancero popular del siglo XVIII*. Cuadernos Bibliográficos. C.S.I.C., Madrid.
- AGUILO Y FUSTER, Marián: *Romancer popular de la terra catalana: Cançons feudals cavalleriesques*. Alvar Verdager. Barcelona, 1983.
- ALMEIDA GARRET, Joâ Baptista de: *Romanceiro*. 5.ª ed. 3 Vols. Lisboa: Empreza de Historia da Portugal, 1900-1901.
- ALONSO CORTES, Narciso: *Romances populares de Castilla*. Valladolid, 1906.
- ALVAR, Manuel: *Romancero judeo-español de Marruecos*. Universidad Internacional de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria, 1966.
- ALVAR, Manuel: *Romances en pliegos de cordel (siglo XVIII)*. Málaga. Delegación de Cultura, Excmo. Ayuntamiento de Málaga, 1974.
- AMADOR DE LOS RIOS, José: «*Poesía popular de España: Romances tradicionales de Asturias*». *Revista Ibérica*, núm. 1. Madrid, 1861.
- ARMISTEAD, Samuel G. y SILVERMAN, Joseph H.: *Tres calas en el romancero sefardí*. Madrid. Editorial Castalia, 1979.
- ARMISTEAD, Samuel G. y SILVERMAN, Joseph H.: *Romances judeo-español de Tánger*. Recogidos por Zarita Nahón. Madrid: Cátedra Seminario de Menéndez Pidal, 1977.
- BAYO, Ciro: *Romancerillo del Plata*. Madrid, 1913.

- BENICHOU, Paúl: *Romancero judeo-español de Marruecos*. Madrid. Castalia, 1968.
- BERGUA, J.: *Romancero español. (Colección de romances selectos desde el siglo XIV hasta nuestros días)*. Ediciones Ibéricas, 1955.
- BOUDET, Theodore Joseph: (*Le Compte de Puymaigre*). *Romanceiro: Choix de vieux chants portugais*. Paris. Ernest Leroux, 1881.
- BRAGA, Theofilo: *Romanceiro geral colligido de tradiçao*. Coimbra. Universidade, 1867.
- BRAGA, Theofilo: «Ampliaçoes ao Romanceiro das Ilhas dos Açores». *Revista Lusitana, núm. 1*. Porto, Lisboa, 1887-1889.
- BRAGA, Theofilo: *Romanceiro geral português*. 2.^a Ed. Lisboa. J.A. Rodrigues & Ca., 1909.
- BULBENA Y TOSSEL, A. (Alias Ali-Ben-Noab-Tun): *Romancer popular catalá*. Barcelona. Jaume Puigrentós, 1900.
- CARO BAROJA, Julio: *Romances de Ciego. (Antología)*. Madrid. Taurus, 1966.
- CARO BAROJA, Julio: *Pliegos de cordel*. (Edición a su cargo) 1969.
- CATALAN, Diego: *La flor de la Marañuela*. Madrid. Gredos, 1969.
- COSSIO, José María de: «Romances recogidos de la tradición oral en la Montaña». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander*. 1 y 2.
- COSSIO, José María de y MAZA SOLANO, Tomás: *Romancero popular de la Montaña*. Santander, 1931.
- DIAZ, Luis: *El romancero oral en la provincia de Valladolid (Recopilación y estudios)* Tesis Doctoral. Univ. de Valladolid.
- DIAZ, Joaquín; VAL, José Delfín y DIAZ VIANA, Luis: *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Romances Tradicionales*. 2 Vols. Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1978.
- DIAZ VIANA, Luis y DIAZ, Joaquín: *Romances Tradicionales de Castilla y León*. Madison, 1982.
- DIAZ, Joaquín: *Temas del Romancero en Castilla y León*. Valladolid. Ayuntamiento de Valladolid, 1980.

- DOUGHERTY, Frank. J.: «Romances tradicionales de Santander». *The-saurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotá, 1977.
- DURAN, Agustín: *Romancero general*. Madrid. Biblioteca de Autores Es- pañoles, X y XVI, 1931.
- ESPINOSA, Aurelio: *El Romancero español*. Madrid, 1931.
- ESPINOSA, Aurelio: «Romances tradicionales de Canarias». *La Rosa de los Vientos*, núm. 1. Madrid. CSMP-Gredos, 1969.
- ESPINOSA, Aurelio: «Traditional Ballads from Andalucía». *Flügel Memo- rial Volume*. Stanford. California. Stanford Univ., 1916.
- ESPINOSA, Aurelio: «Romances en Puerto Rico». *Revue Hispanique, nú- mero 43*. París, 1918.
- FEITO, José Manuel: «Romances de la tierra somedana». *Boletín del Ins- tituto de Estudios Asturianos separatas 34 y 36*. Oviedo, 1958-1959.
- GALMES, Alvaro: *Romancero asturiano*. Asturias. Ayalga Ediciones (Sa- linas), 1976.
- GARCIA SOLALINDE, Antonio: *Cien romances escogidos*. Austral. Bue- nos Aires. México D. F. 1946.
- GARRET, Almeida: *Romanceiro*. Lisboa, 1851-53.
- GELIA ITURRIAGA, José: *Romancero aragonés: Quinientos romances históricos; histórico-legendarios; líricos, novelescos y religiosos*. «El Noticiero». Zaragoza, 1972.
- GIL GARCIA, Bonifacio: *Romances populares de Extremadura*. Bada- joz, 1944.
- GIL, Rodolfo: *Romancero judeo-español*. Madrid. Imprenta Alemana, 1911.
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro: «Romances en América». *Cuba Contempo- ránea*. La Habana, 1913.
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro y WOLFE, Bertram D.: «Romances tradicio- nales en México». *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*. Vol. II. Ma- drid. Hernando, 1925.
- HERNANDEZ RIVADULLA, V.: *Romancero gallego*. El Español, 1945.
- JOSE. Antonio: *Colección de cantos populares burgaleses*. Madrid, Unión Musical Española, 1980.

- LAPESA, Rafael; CATALAN, Diego; GALMES, Alvaro y CASO, José: *Romanceros del Rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*. Madrid. CSMP Gredos, 1957.
- LARREA PALACIN, Arcadio de: *Romances de Tetuán*. 2 Vols. Madrid. C.S.I.C., 1952.
- LARREA PALACIN, Arcadio de: «Romances Hispánicos del Medievo». *Mundo Hispánico*, 5. 1952.
- LAVAL, Ramón A.: «Nuevas variantes de romances populares». *Archivos de Folklore Cubano*, La Habana, 1928.
- LECUONA, Manuel de: «Del Folklore riojano: Dos romances de Calahorra». *Berceo*, 4. Logroño, 1949.
- LEITE DE VASCONCELLOS, José: *Romanceiro português*, 2 Vols. Coimbra Univ., 1958.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa: «Una colección de romances judeo-españoles». *Davar*, 10, 1947.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de: *Romanceiro*. Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, 1959.
- LIMA, Joaquín Alberto Pires de: «Cuatro romances populares». *Boletín Cultural*, 6. Porto, 1943.
- MARIN, Pedro: «Contribución al Romancero español (Cinco versiones aragonesas)». *Archivo de Filología Aragonesa*, 1950.
- MARTINEZ RUIZ, Juan: «Romancero de Güejar Sierra (Granada)». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Madrid, 1956.
- MEJIA SANCHEZ, Ernesto: *Romances y corridos nicaragüenses*, 2.^a edición. Fondo de Promoción Cultural, Banco de América, Managua, 1976.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino: «Romances castellanos tradicionales entre los judíos de Levante». *Antología de poetas líricos castellanos*. C.S.I.C., Santander, 1945.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino: «Apéndices y suplemento a la Primavera y flor de romances de Wolf y Hoffmann». *Antología de poetas líricos castellanos*. Santander. C.S.I.C., 1945.
- MENENDEZ PIDAL, Gonzalo: *Romancero español*. Clásicos Jackson. Edit. Exito, 1968.

- MENENDEZ PIDAL, Gonzalo: *Romancero*. Madrid. Instituto-Escuela, Junta de Ampliación de Estudios, 1936.
- MENENDEZ PIDAL, Juan: *Colección de viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima esfoyazas y filandones* Madrid. Hijos de J. A. García, 1888.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: *Flor nueva de romances viejos*. Revista de Archivos, 1933.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: *Romancero tradicional*. Madrid (8 Vols.). Gredos, 1971-1977.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: *Romances de América*. Austral, 1939.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón y GOYRI DE MENENDEZ PIDAL, María: *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (Español-portugués-catalá-sefardi)*. 11Vols. Madrid, CSMP, 1978.
- MILA Y FONTANALS, Manuel: *Romancerillo catalán: Canciones tradicionales*. 2.ª ed. Barcelona. Alvaro Verdaguer, 1882.
- MOLIST POL, Esteban: *Romancero castellano*. Barcelona. Iberia, 1968.
- MUÑOZ CORTES, Manuel: «Versiones extremeñas de romances tradicionales». *Revista de Estudios Extremeños*. Núm. 13. Badajoz, 1939.
- NASCIMIENTO, Braulio do: «Romanceiro Folklorico do Brasil de Rossini Tavares de Lima». *Revista Brasileira do Folklore*, núm. 12. Brasilia, 1972.
- NASCIMIENTO, Braulio do: *Romanceiro Tradicional*. Río de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1974.
- NUCIO, Martín: *Cancionero de romances*. Amberes, 1550. Reedición de Rodríguez Moñino en Castalia.
- ONIS, José de: «Romances de ronda (Ronda Garcihernández)». *Hispanic Review*, 28. Philadelphia, 1960.
- PEREZ VIDAL, José: «Romances vulgares: el Marinero chasqueado». *Revista de Historia*, 90-91, 1950.
- PEREZ VIDAL, José: «Romancero tradicional canario (Isla de la Palma)». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 5. Madrid, 1949.
- PETIT CARO, Carlos: *Quince romances andaluces*. Sevilla. Librería Hispalense, 1946.

- RODRIGUEZ, Lucas: *Romancero historiado* 1582. Reeditado en Castalia, 1967.
- RODRIGUEZ MOÑINO, Antonio: *Manual de cancioneros y romanceros del siglo XVI*. Castalia, 1973.
- RODRIGUEZ MOÑINO, Antonio: *Diccionario de pliegos sueltos poéticos del siglo XVI*. Castalia, 1970.
- RODRIGUEZ MOÑINO, Antonio: *Romances populares, 1*. Colección de pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional de Madrid (R-18956).
Romances populares, 2. Colección de pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional de Madrid (R-18957).
Romances. Colección de pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional de Madrid, (U-9497).
- SANCHA, J.: *Romancero y Cancionero sagrados*. BAE, Vol. XXXV.
- SANCHEZ ROMERALO, Antonio: Con la colaboración de Ana Valencia-no, Teresa Lee, Anna Marie Taylor, Soledad Martínez Pinillos, Alicia Bora de Benito, Paloma Montero y Antonio Carreira. *Romancero rústico*. Madrid. CSMP-Gredos, 1978.
- SANTULLANO, Luis: *Romancero español*. 5.^a ed. Madrid. Aguilar, 1946.
- SEPULVEDA, Lorenzo de: *Cancionero de romances*. Sevilla, 1584. Reeditado por Rodríguez Moñino.
- SOLALINDE, A. G.: *Cien romances escogidos*. Madrid. Austral, 1919.
- TORTAJADA, Damián López de: *Floresta de varios romances*. Reeditado por Castalia, 1970.
- THOMAS, H: *Trece romances españoles impresos en Burgos existentes en el British Museum*. Barcelona, 1931.
- TRAPERO, Maximiano: *Romances Tradicionales*. (Antología de romances recogidos en la tradición oral moderna). Instituto Canario de Ethnografía y Folklore. Las Palmas, 1982.
- VALDIVIESO: *Romancero espiritual*. Madrid, 1880.
- VARIOS AUTORES: «Canciones y cuentos de Niños» (recopilaciones inéditas). *Revista de Folklore*. Núms. 1, 2, 3, 4, 6, 10, 12, 13 y 14. Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular de Valladolid.
- WOLF, Fernando José y HOFMANN, Conrado: *Primavera y flor de roman-*

ces o *Colección de los más viejos y más populares romances castellanos*. 2 Vols. Berlín. A. Ashr & Co., 1856.

II. CANCIONEROS Y OBRAS MUSICALES

ALCAZAR, Ignacio: *Colección de cantos populares*. Madrid, Antonio Aleu, 1910.

ALVAR, Manuel: *Cantos de boda judeo-español*. Madrid, C.S.I.C., 1971.

ALVAR, Manuel: *Endechas judeo-españolas*. C. S.I.C., Madrid, 1965.

ALVAR, Manuel: *Poesía tradicional de los judíos españoles*. México D.F. Porrúa, 1966.

AMADES, Joan: *Follore de Catalunya. Cançoner (Cançons-refranys-entdivinalls)*. Barcelona. Editorial Selecta, 1951.

AMADES, Joan: *Las danzas de moros y cristianos*. Valencia, 1966.

ANONIMO: *Cancionero de la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S* Autografía musical, Enrique Prevosti. Madrid. Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes, 1943.

ARAGONES SUBERO, Antonio: *Danzas, rondas y música popular de Guadalajara*. Diputación de Guadalajara, 1973.

ASENJO BARBIERI, F.: *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI*.

AZKUE, Resurrección María: *Cancionero popular vasco*. Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1968.

BRAGA, Theofilo: «Cantos populares gallegos» *Parnaso portugués*. Lisboa, 1877.

BRAGA, Theofilo: *Cantos populares do Archipiélago açoriano*. Porto, Livraria Nacional, 1869.

BRAGA, Theofilo: *Cancionero popular portugués*. 2.^a ed. Lisboa. J.A. Rodrigues y Co., 1911.

CALLEJA, Ramón: *Canciones populares de la provincia de Santander*.

CAPDEVIELLE, Angela: *Cancionero de Cáceres y su provincia*. Madrid. Diputación Provincial de Cáceres, 1969.

- CAPDEVIELLE, Jesús: «Cancionero popular. Les cançons de collir olives». *Ilerda*, núm. 13. 1955.
- CAPMANY, Aurelio: *Cançoner popular*. Barcelona. La Renaixensa, La Catalana, J. Horta y «L'Avenc». 1901-1903.
- CARNEIRO, Alexandre Lima: «Canções populares: Condessa (Variante)». *Duoro Litoral*. Núm. 3. Porto, 1950.
- CARNEIRO, Alexandre Lima: *Cancionero de Monte Córdiva*. Porto. Cámara Municipal de Santo Tirso, 1958.
- CARRIL, Angel: *Canciones y romances de Salamanca*. Librería Cervantes. Salamanca, 1982.
- CARRIL, Angel: *Suerte varia de coplas y tonadas recogidas y cantadas en la provincia de Salamanca*. Salamanca, 1982.
- CARRIZO, Juan Alfonso: *Antiguos cantos populares argentinos*. (Cancionero de Catamarca). Buenos Aires. Silla Hermanos, 1926.
- CARRIZO, Juan Alfonso: *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires. A Baicoo Hermanos, 1933.
- CARRIZO, Juan Alfonso: *Cancionero popular de la Rioja*. 3 Vols. Buenos Aires-México, D.F. Espasa-Calpe, 1942.
- CEA, Antonio: *La canción en Llanes*. Salamanca, 1978.
- CHEVALIER, Maxime: *Cuentecillos tradicionales de la España del siglo de Oro*. Madrid. Gredos.
- CHILD, Francis James: *The English and Scottish popular ballad*. 5 volúmenes. Dover Publication. New York, 1965.
- CORDOVA Y OÑA, Sixto: *Cancionero popular de la provincia de Santander, recogido en todos los pueblos, con constancia de más de medio siglo*. 4 Vols. Santander. Aldus, 1948.
- CORTES VAZQUEZ, Luis: *Cuentos populares de la Ribera del Duero*. Centro de Estudios Salmantinos, 1953.
- DIAZ CUTILLAS, Fernando y otros: *Canarias, Cantos de las islas*. Instituto Canario de Etnografía y Folklore, 1981.
- DIAZ, Joaquín: *Cancionero del Norte de Palencia*. Instituto Tello Téllez. Valladolid, 1982.

- DIAZ, Joaquín: *Cien temas infantiles*. Centro Castellano de Estudios Folklóricos. Valladolid, 1981.
- DIAZ, Joaquín: *Romances cancioneros y cuentos de Castilla y León*. Colección Nueva Castilla. Valladolid, 1982.
- DIAZ PLAJA, Guillermo: *Aportación al cancionero judeo-español del Mediterráneo oriental*. 1934.
- DIEGUEZ AYERBE, Amador y FERNANDEZ LUAÑA, Federico: *Cancionero Berciano*. Instituto de Estudios Bercianos. Ponferrada. León, 1977.
- DOMINGUEZ BERRUETA, Mariano: *Del Cancionero leonés*. Imprenta Provincial. León, 1971.
- ECHIVARRIA BRAVO, Pedro: *Cancionero musical manchego*. Madrid. C.S.I.C., 1951.
- ENCINA, J. del: *Poesía lírica y Cancionero musical*. Edición de R. O. Jones y Carolyn R. Lee. Madrid. Castalia, 1975.
- ESPINOSA, Aurelio: *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*. Madrid. C.S.I.C., 1949.
- ESPINOSA, Aurelio: *Cantos populares de España*. Madrid. Espasa-Calpe 3.ª ed., 1965.
- FERNANDEZ NUÑEZ, Manuel: *Folklore leonés*. Madrid, 1931.
- FERNANDEZ Y FERNANDEZ NUÑEZ: «Folklore bañezano». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, núm. 30, 1914.
- FERNANDO BENITO, José y ROBLEDO, Emilio: *Cancionero popular serrano*. Instituto Marqués de Santillana. Guadalajara, 1980.
- FRENK ALATORRE, Margit y OTROS: *Cancionero Folklórico de México*. El Colegio de México, 1975.
- GARCIA MATOS, Manuel: *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. C.S.I.C., 1951.
- GIL GARCIA, Bonifacio: *El libro de las canciones*. Siler. Madrid, 1958.
- GIL GARCIA, Bonifacio: *Cancionero infantil*. Madrid. Taurus, 1964.
- GIL GARCIA, Bonifacio: *Cancionero popular de Extremadura*. (1.ª ed.). Valls. E. Castells, 1931.

- «Folklore musical extremeño». *Revista de Estudios Extremeños*. número 10. Badajoz, 1936.
- GIL GARCIA, Bonifacio: «Hallazgo de veintiocho canciones populares de Extremadura, recogidas en los años 1884-85». *Revista de Estudios Extremeños*, núm. 2, 1946.
- GIL GARCIA, Bonifacio: *La Fama de Madrid según la tradición popular*. Madrid. Acies, 1958.
- GIL GARCIA, Bonifacio: «Panorama de la música popular murciana». *Primera Semana de Estudios Murcianos*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia, 1961.
- GIL GARCIA, Bonifacio: *Cancionero del Campo. Antología*. Madrid, Taurus, 1966.
- GONZALEZ BARROSO, Emilio: *Cancionero popular extremeño*. Biblioteca Básica Extremeña. Badajoz, 1980.
- HERGUETA, Domingo: *Folklore burgalés*. Burgos. Diputación Provincial, 1934.
- HESSE, José: *Cancionero Tradicional*.
- HIDALGO MONTOYA, Juan: *Cancionero de las dos Castillas*. Madrid. A. Carmona, 1971.
- HIDALGO MONTOYA, Juan: *Cancionero popular infantil español*. Madrid. A. Carmona, 1972.
- HURTADO, José: *Ciencantos populares asturianos*. Unión Musical Española. Madrid, 1956.
- IBAÑEZ, María del Carmen: *Cancionero de la provincia de Albacete*. Albacete, 1967.
- LAFUENTE ALCANTARA, Emilio: *Cancionero popular*. 2 Vols. Madrid. Bailly-Bailliere, 1865.
- LARREA, Arcadio de: *Cancionero judío del Norte de Marruecos*. Madrid, 1952.
- LARREA, Arcadio de: *La música hispano-árabe*. Ateneo Madrid, 1957.
- LEDESMA, Damaso: *Cancionero Salmantino*. Diputación Provincial de Salamanca, 1971.
- LLANO, Aurelio de: *Esfoyaza de cantares asturianos*. Biblioteca Popular Asturiana. Oviedo, 1977.

- LLORCA, Fernando: *Lo que cantan los niños*. Madrid. Llorca y Cia, 1914.
- MARAZUELA, Agapito: *Cancionero segoviano*. Jefatura Provincial del Movimiento. Segovia, 1964.
- MARTINEZ HERNANDEZ, A: *Antología musical de cantos populares españoles y un suplemento de cantos populares portugueses*. Barcelona. Isart Durán, 1930.
- MARTANEZ, Antonio: *Canciones de España*. (2.^a ed.), Madrid. Studium, 1962.
- MENA, Vicente; MONTERO, Mercedes y VARIOS: «Cancionero Ecuatoriano (Investigaciones de Campo)». *Carvalho-Neto, Paulo de. Folklore poético*. Quito. Ed. Universitaria, 1966.
- MINGOTE, Angel: *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*. Diputación Provincial de Zaragoza, 1967.
- MOLHO, Michael: «Cinq élégies en judeo-español». *Bulletin Hispanique*, núm. 42. Bordeaux, 1940.
- MORAN BARDON, César: *Poesía popular salmantina (Folklore)*. Salamanca, 1924.
- MORO, Andrés: *Música popular Saldañesa*. Instituto Tello Téllez.
- NIGRA, Constantino: *Canti popolari del Piemonte*. Torino. Ermanno-Loescher, 1888.
- NODA GOMEZ, Talio: *La música tradicional canaria, hoy*. Las Palmas, 1978.
- NUEVO ZARRACINA, Daniel G.: «Cancionero popular asturiano». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, núm. 2. Madrid, 1946.
- OLMEDA, Federico: *Folklore de castilla o Cancionero popular de Burgos*. Sevilla. María Auxiliadora, 1903.
- ONIS, Federico de y TORRE, Emilio de: *Canciones españolas (Spanish Folk Songs): Selecciones 3 y 4*. New York. Hispanic Institute, 1954.
- ONIS, Federico de y TORRE, Emilio de: *Canciones españolas (Spanish Folk Songs): Selección 1*. New York. Hispanic Institute, 1931.
- OTAÑO, Nemesio: *El canto popular montañés*. Santander, 1915.
- PEREZ BALLESTEROS, José: *Cancionero popular gallego*. Madrid. Akal Editorial, 1979.

- PEDRELL, Felipe: *Cancionero musical popular español*. Ed. Boileau, 1958.
- PELAY BRIZ, Francesch: *Cançons de la terra: Cants populars catalans*. Vol. IV. Barcelona-París. Alvar Verdaguer-Maisonneuve, 1874.
- PERCY, Thomas: *Reliquies of ancient English Poetry*. London, 1794.
- QUINTANAL, Inmaculada: *Asturias Canciones*. Oviedo, 1980.
- RODRIGUEZ MARIN, Francisco: *Cantos populares españoles*. Sevilla, 1882.
- RIEZU, Jorge de: *Nafarroa-ko Euskal-kantu Zaharrak*. Archivo Padre Donostia. Navarra, 1973.
- RITSON, Joseph: *A Selected Collection of English Songs*. London, 1813.
- ROBB, John Donald: *Hispanic Folk Songs of New México with Selected Sogs Collected, Transcribed and Arranged for Voice and Piano*. Alburquerque. Univ. of New México Press, 1954.
- ROMERO, Silvio: *Cantos populares do Brasil, acompanhados de introdução e notas comparativas por Theofilo Braga*. 2 Vols. Lisboa. Nova Livraria Internacional, 1883.
- SALINAS, Francisco de: *De Musica*. 7 Vols., 1577.
- SALLABERRY, J. D. J.: *Chants populaires du Pays Basque*. Bayonne, 1870.
- SANCHEZ FRAILE, Aníbal: *Nuevo cancionero salmantino*. Salamanca. Imprenta Provincial, 1943.
- SCHINDLER, Kurt: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York. Hispanic Institute, 1941.
- SEGUI, Salvador: *Cancionero musical de la provincia de Alicante*. Alicante. Excma. Diputación Provincial, 1973.
- SEGUI, Salvador: *Cancionero alicantino*. Alicante. Diputación Provincial Alicante, 1978.
- TALAVERA, Diego: *Canarias, Folklore y Canción*. Biblioteca Popular Canaria. Madrid, 1978.
- TORNER, Eduardo (M)ARTINEZ: *Cuarenta canciones españolas armonizadas*. Madrid. La Residencia de Estudiantes, 1924.

- TORNER, Eduardo (M)ARTINEZ: *El folklore en la escuela*. 3.ª Ed. Buenos Aires. Losada, 1946.
- TORNER, Eduardo (M)ARTINEZ: *Cancionero musical español*. London. Bradford & Dickens, Drayton House, 1947.
- TORNER, Eduardo (M)ARTINEZ: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. 2.ª Ed. Oviedo, 1971.
- TORNER, Eduardo (M)ARTINEZ y BAL E GAY, Xesus: «Folklore Musical». *Terra de Mérida*. Santiago de Compostela. Seminario de Estudos Galegos, 1933.
- TORRES, María de los Dolores de: *Cancionero popular de Jaén*. Instituto de Estudios Gienenses, 1972.
- VERGARA Y MARTIN, Gabriel María: *Cantares populares recogidos en diferentes regiones de Castilla la Vieja y particularmente en Segovia y su tierra*. Madrid. Fortanet, 1912.
- VERGARA Y MARTIN, Gabriel María: *Coplas y romances que cantan los mozos en algunos pueblos de Castilla la Vieja con motivo de bodas, de la Cuaresma, de las fiestas de Pascua y de otras festividades*. Madrid, 1934.

III. OTRAS OBRAS Y ESTUDIOS CONSULTADOS

- ALVAR, Manuel: *El romancero viejo y tradicional*. México. Porrúa, 1971.
- ALVAR, Manuel: *Romances en pliego de cordel (siglo XVIII)*. Delegación de Cultura. Excmo. Ayuntamiento de Málaga, 1974.
- ALVAR, Manuel: *El romancero. Tradicional y pervivencia*. Barcelona. Edit. Planeta, 1971.
- ALVAR, Manuel: *Atlas lingüístico y etnográfico de Andalucía*. Granada, 1970.
- ARMISTEAD, Samuel G.: «Un último eco del Romancero sefardí de Bucarest». *Centro de lingüística hispánica*. México, 1972.
- ARMISTEAD, Samuel G.: «The Judeo-Spanish Ballads Archive of Ramón Menéndez Pidal» *Year Book of American Philosophical Society*. Philadelphia, 1972.
- ARMISTEAD, Samuel G.: «The Catalog of Menéndez Pidal Collection of Judeo-Spanish Romances». *La Crónica*, núm.5. 1976.

- ARMISTEAD, Samuel G.: «Judeo-Spanish and Pan-European Balladry». *Jahrbuch für Volksliedforschung*, núm. 24. Freiburg im Breisgan, 1979.
- ARMISTEAD, Samuel G.: «El Romancero tradicional de la provincia de Soria». *Celtiberia*, núm. 58. Soria, 1979.
- ARMISTEAD, Samuel G. and SILVERMAN, Joseph H.: «El romancero hispánico entre los sefardíes estadounidenses». *Davar*, núm. 102. 1964.
- ARMISTEAD, Samuel G. and SILVERMAN, Joseph H.: «Romancero antiguo y moderno (dos notas documentales)». *Annali de'II Istituto Universitario Orientale*, núm. 16. Napoli, 1974.
- ARMISTEAD, Samuel G. and SILVERMAN, Joseph H.: «Coplas nuevas: Un romancero desconocido de Yacob A Yoná». *Sefard*, XXXII, 1972.
- ARMISTEAD, Samuel G. and SILVERMAN, Joseph H.: «El romance de Celinos. Un testimonio del siglo XVI». *University of California*. Santa Cruz, 1976.
- ARMISTEAD, Samuel G. and SILVERMAN, Joseph H.: «El romancero judeo-español de Marruecos». *Poesía*. Manuel Alvar. Málaga, 1974.
- ARMISTEAD, Samuel G. and KATZ, Israel J.: «Tres cuentos tradicionales de la provincia de Soria». *Celtiberia*, 1974.
- ASENSIO, Eugenio: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid. Gredos, núm. 34, 1974.
- BALDI, Sergio: «Sull Concetto di poesia popolare». *Leonardo*, 1946.
- BAYO, Ciro: «La poesía popular en la América del Sur». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, núm. 6. 1902.
- BAYO, Ciro: «Cantos populares americanos. El romance en América». *Revue Hispanique, Paris*, núm. 15. 1906.
- BENICHO, Paúl: *Creación poética en el Romancero tradicional*. Madrid. Gredos. 1968.
- BENICHO, Paúl: «El romance castellano y los judíos españoles». *Tribuna Israelita*, núm. 88. México D.F., 1952.
- BENICHO, Paúl: «Variantes modernas en el romancero tradicional:

- Sobre «La muerte del Príncipe D. Juan». *Romance Philology*, número 17. Berkeley, 1963-1964.
- BRAGA, Theofilo: *Historia da poesia popular portuguesa*. Porto. Typographia Lusitana, 1867.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen: *Antología de la literatura infantil española*. 3 Vols. Edición Escuela Española, 1979.
- CABAL, Constantino: *Las costumbres asturianas, su significación y sus orígenes: El individuo*. Madrid. Ayuntamiento de Oviedo, 1925.
- CABAL, Constantino: *Las costumbres asturianas, su significado y sus orígenes. La familia: la vivienda, los oficios primitivos*. Madrid. Talleres Voluntad, 1931.
- CABAL, Constantino: *Mitología Asturiana*. Oviedo, 1972.
- CAFFARENA ROBLES, Rafael: *Poesía de nueve lustros*. Madrid. Imprenta Aguirre, 1967.
- CAMON AZNAR, José: *Sobre la muerte del Príncipe Don Juan*. Discurso del Académico electo... leído en el acto de su recepción pública el día 24 de marzo de 1963. Madrid. Real Academia Española, 1963.
- CANO, Juan: *El complejo de Edipo y cuatro romances*. Santander. Hermanos Bedia, 1965.
- CARO BAROJA, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid. Revista de Occidente, 1969.
- CARO BAROJA, Julio: «La Serrana de la Vera, o un pueblo analizado en conceptos y símbolos inactuales» *Ritos y mitos equivocados*. Madrid. Istmo, 1974.
- CARPENA, Elías: «Dos nuevas versiones del romance de Delgadina» *Boletín de la academia Argentina de Letras*, núm. 14. Buenos Aires, 1945.
- CARRE (ALVARELLOS), Leandro: «Del Romancero». *Boletín de la Real Academia Gallega*, núm. 25. La Coruña, 1951.
- CARRIZO, Juan Alfonso: *La poesía tradicional argentina: Introducción a su estudio*. La Plata, Argentina. Anales del Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires, 1951.
- CARVALHO-NETO, Paulo de: «El romance. Contribución a su planteamiento didáctico». *Archivos Venezolanos de Folklore*, núms. 4 y 5. Caracas, 1957-1958.

- CARVALHO-NETO, Paulo de: «Guía de folklore comparado. (1.^a entrega) Cuarenta y cuatro hechos folklóricos comparados». *Anales*, número 94: 349, 1965.
- CARVALHO-NETO, Paulo de: *Folklore poético*. Quito. Editorial Universitaria, 1966.
- CARVALHO-NETO, Paulo de: «La influencia del folklore en Antonio Machado». *Cuadernos Hispano Americanos*, núms. 304-307, 1975-76.
- CARVALHO-NETO, Paulo de: *Folklore y psicoanálisis*. México. Editorial Mortiz, 1953.
- CASO GONZALEZ, José: «Ensayo de reconstrucción del romance ¡Ay! un galán de esta villa». *Archivum*, núm. 4. Oviedo, 1954.
- CASO GONZALEZ, José: «Tradicionalidad e individualismo en la estructura del romance». *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, 1969.
- CASTELLANOS, Carlos A.: «El tema de Delgadina en el folklore de Santiago de Cuba». *Journal of American Folklore*, núm. 33. Philadelphia, Washington D. C., 1920.
- CASTRO, Américo: «Romance de la mujer que fue a la guerra». *Lengua, enseñanza y literatura (Esbozos)*. Madrid. Victoriano Suárez, 1924.
- CATALAN, Diego: *Siete siglos del Romancero*. Madrid. Gredos, n.º 134.
- CATALAN, Diego: *Por campos del Romancero*. Madrid. Gredos, número 142, 1970.
- CATALAN, Diego: «Análisis electrónico de la creación poética oral». *University of California*. S.D. y C.S.M.P. de la Universidad de Madrid.
- CATALAN, Diego: «A caza de romances raros en la tradición portuguesa» *III Coloquio Internacional de Estudios Luso-Brasileiros*. Lisboa. Imprensa de Coimbra, 1959.
- CATALAN, Diego: «El motivo y la variación en la transmisión tradicional del Romancero». *Bulletin Hispanique*, número 61. Bordeaux, 1959.
- CATALAN, Diego: «Un nuevo romancero fronterizo». *Iberida*, número 1, 1959.
- CATALAN, Diego: «Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto: El modelo Romancero». *Revista de la Universidad Complutense*, 1976.

- CATALAN, Diego: «Los modos de producción y reproducción del texto literario y la noción de apertura». *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid. Centro de Investigación Sociológicas, 1978.
- CATALAN, Diego: «El romancero de tradición oral en el último cuarto del siglo XX. *El Romancero hoy*. Madrid. CSMP-Univ. of California-Gredos, 1979.
- CATALAN, Diego: «Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo «Romancero». *El Romancero hoy*. Madrid. CSMP-Univ. of California Gredos, 1979.
- CATALAN, Diego: «El Archivo Menéndez Pidal y la exploración del romancero castellano, catalán y gallego». *El Romancero en la tradición oral moderna*. Madrid. CSMP-Univ. de Madrid, 1972.
- CATALAN, Diego: «Memoria e invención en el Romancero de tradición oral». *Romance Philology Berkeley*, 1970-1971.
- CATALAN, Diego y GALMES DE FUENTES, Alvaro: «La vida de un romance en el espacio y en el tiempo». *Cómo vive un romance. Dos ensayos de tradición*. Revista de Filología Española. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- CATALAN, Diego con la colaboración de CATARELLA, Teresa: «El romance tradicional, un sistema abierto». *El Romancero en la tradición oral moderna*. Madrid. CSMP-Univ. de Madrid, 1972.
- CATALAN, Diego; ARMISTEAD, Samuel G. y SANCHEZ ROMERALO, Antonio: *El Romancero en la tradición oral moderna. Primer Coloquio Internacional*. Madrid. CSMP-Univ. de Madrid, 1972.
- CATALAN, Diego con la colaboración de María Soledad de ANDRES, Francisco BUSTOS, María Josefa CANELLADA, José CASO, Paloma MONTERO y Ana VELENCIANO: *Romances de tema odiseico*. Madrid. CSMP-Gredos, 1969.
- CATALAN, Diego: «El nuevo programa de la Cátedra- Seminario Menéndez Pidal». *El Romancero en la tradición oral moderna*. Madrid. CSMP-Univ. de Madrid, 1972.
- CRIVILLE I BARGALLO, Josep: «El sistema de organización melódica en algunas canciones de trilla de Tarragona, Castellón y Mallorca», en *Anuario Musical*, 30, 1977.
- CORTAZAR, Augusto Raúl: *Folklore y literatura*. Buenos Aires. Euba, 1964.

- CORTES VAZQUEZ, Luis L.: *Leyendas, cuentos y romances de Sanabria. Textos leoneses y gallegos*. Salamanca. Gráficas Cervantes, 1976.
- CORTES VAZQUEZ, Luis L.: *Cuentos populares de la Ribera del Duero*. Centro de Estudios Salmantino, 1953.
- COSSIO, José María de: «Una flor oriental en nuestro romancero tradicional (La devota del rosario)». *Correo Erudito, número 2:5*.
- COSSIO, José María de: «Notas al Romancero: Caracteres populares de la feminidad en «La doncella que va a la guerra»». *Escorial, número 6*, 1942.
- COSSIO, José María de: *Romances de tradición oral*. Colección Austral, número 762. Buenos Aires-México, D.F.: Espasa-Calpe, 1947.
- DEBAX, Michelle: *Romancero*. Clásico Alhambra. Madrid, 1982.
- DEVOTO, Daniel: «Sobre el estudio folklórico del romancero español; proposiciones para un método de estudio de la transmisión tradicional». *Bulletin Hispanique, número 57*. Bordeaux, 1955.
- DIAZ, Luis: «Evolución tradicional de un romance carolingio. El Conde Claros». *Cuadernos de Investigación Filológica. Tomo IV*. Logroño, 1979.
- DI STEFANO, Giuseppe: «Il pliego suelto cinquecentesco e il Romancero». *Studi di Filologia Romanza*. Padua, 1971.
- DI STEFANO, Giuseppe: *Sincronía e diacronía en el Romancero*. Instituto de Letteratura Spagnola e Ispano-Americana, número 15. Pisa. Univ. di Pisa, 1967.
- DI STEFANO, Giuseppe: «Tradición antigua y tradición moderna: Apuntes sobre poética e historia del Romancero». *El Romancero en la tradición oral moderna. Primer Coloquio Internacional*. Madrid. CSMP-Univ. de Madrid, 1972.
- DI STEFANO, Giuseppe: «Un exordio de romances». *El Romancero hoy*. Madrid. CSMP-Univ. of California-Gredos, 1979.
- DIAZ, Joaquín: «La danza de los Lobeznos». *Revista de Folklore, número 1*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1981.
- DIAZ, Joaquín: «El Oriente». *Revista de Folklore, núm. 4*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1981.
- DIAZ, Joaquín: «San Juan en el Romancero». *Revista de Folklore núm. 6*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1981.

- DIAZ MAS, Paloma. «Romance del Hermano Infame». *Revista de Folklore número 16*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1982.
- DIAZ ROIG, Mercedes: *El romancero y la lírica popular moderna*. México, D.F. El Colegio de México, 1976.
- DIAZ VIANA, Luis: *En torno al origen legendario de «El convidado de piedra»*. Ayuntamiento de Valladolid, 1980.
- DIAZ VIANA, Luis: «Las doce palabras». *Revista de Folklore*, número 0. Caja de Ahorros de Valladolid, 1980.
- DIAZ VIANA, Luis: «Encuesta romancística en Palencia». *Revista de Folklore, número 1*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1981.
- DIAZ VIANA, Luis: «Juan del Encina». *Revista de Folklore número 8*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1981.
- DIAZ VIANA, Luis: «Amnon y Tamar». *Revista de Folklore, número 10*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1981.
- DIAZ VIANA, Luis: «Romances de Soria». *Revista de Folklore, número 14*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1982.
- ENTWISLE, William J.: «La Dama de Aragón». *Hispanique Revue, número 6*. Philadelphia, 1938.
- ENTWISLE, William J.: «La Odisea, fuente del romance del Conde Claros». *Estudios dedicados a Menéndez Pidal. Vol. I*. Madrid. C.S.I.C., 1959.
- ENTWISLE, William J.: «El Conde Olinos». *Revista de Filología Española, número 35*. Madrid, 1951.
- ESPINOSA, Aurelio: *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*. Madrid. C.S.I.C., 1949.
- FRAILE GIL, J. Manuel: «El Arado». *Revista de Folklore, número 9*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1981.
- GALMES DE FUENTES, Alvaro: «La vitalidad de la tradición». *El Romancero en la tradición oral moderna: Primer Coloquio Internacional*. Madrid, CSMP-Univ. de Madrid, 1972.
- GALMES DE FUENTES, Alvaro y CATALAN, Diego: «El tema de la boda estorbada: Proceso de tradicionalización de un romance juglaresco». *Vox Románica, número, 13*. Bern, 1953.

- GARCIA BLANCO, Manuel. *El Romancero*. Historia General de las Literaturas Hispánicas. Edit. Vergara, 1968.
- GARCIA BLANCO, Manuel: «Unos romances del siglo XVIII prohibidos por la Inquisición». *Revista de Filología Española*. XXVIII. Madrid, 1944.
- GARCIA DE DIEGO, Pilar: «El testamento del gato». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, número 4. Madrid, 1948.
- GARCIA DE ENTERRIA, María Cruz. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid. Taurus, 1973.
- GARCIA MATOS, Manuel: «Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical» en *Anuario Musical*, 15 y 16, 1960-1961.
- GIL GARCIA, Bonifacio: *La Fama de Madrid según la tradición popular*. Madrid. Acies, 1958.
- GONZALEZ DE OSSUNA, Luis: «Cinco romances canarios». *Tradiciones populares: I Palabras y cosas. Colección de ensayos y notas de folklore canario*. La Laguna de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 1944.
- GOYRI DE MENENDEZ PIDAL, María: «Romances que deben buscarse en la tradición oral». Madrid. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, número 10, Madrid, 1906.
- GRANDA, Germán de: «Romances de tradición oral conservados entre los negros del occidente de Colombia». *Thesaurus*, número 31. Bogotá, 1976.
- GUTIERREZ ESTEVE, Manuel: «Sobre el sentido de cuatro romances de incesto». *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid. Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978.
- HERNANEZ TOBIAS, Luis: «Más notas para el romancero religioso de la Rioja». Berceo. Logroño, 1950.
- HERNAEZ TOBIAS, Luis: «Romancero caballeresco en la Rioja». Berceo. Logroño, 1951.
- KATZ, Israel J.: «Kurt Schindler's Musicological Field Work in Soria, Spain». *The American Philosophical Society: Year Book 1973*. Philadelphia, 1974.

- KATZ, Israel J.: «Manuel Manrique de Lara and the Tunes of the Moroccan Sephardic Ballad Tradition». *Romancero hoy: Nuevas Fronteras segundo Coloquio Internacional*. Madrid. CSMP- Univ. of California-Gredos, 1979.
- LARREA PALACIN, Arcadio de: «El folklore y la escuela». C.S.I.C., 1958.
- LECUONA, Manuel de: *Literatura oral vasca*. San Sebastián. Auñamendi, 1964.
- LEDESMA, Alonso de: *Juegos de Noches Buenas, 1605*. Editado por Justo de Sancha. *Romancero Sagrado*. BAE, XXXY.
- LLANO, Aurelio de: *Folklore asturiano*. Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1972.
- LORENZO VELEZ, Antonio: «Los evangelios apócrifos en el romancero y cancionero tradicional». *Revista de Folklore, número 7*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1981.
- LORENZO VELEZ, Antonio: «La Literatura de cordel». *Revista de Folklore, número 17*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1982.
- LORENZO VELEZ, Antonio: «Un caso de popularización en el Romance-ro nuevo». *Revista de Folklore, número 18*. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1982.
- LOPE DE TOLEDO, José María: «La Rioja y el Honrado Concejo de la Mesta: Un pleito en la villa de Torre de lo Cameros». *Berceo*. Logroño, 1951.
- LUCERO DE PADRON, Dolly: «En torno al romancero de «La bella mal maridada». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo Santander, número 43*. Santander, 1967.
- MACHADO Y ALVAREZ, Antonio. (Demófilo): *El folklore andaluz (Organo de la sociedad de este nombre)* Sevilla. Francisco Alvarez y Cía., 1882-1883.
- MACHADO Y ALVAREZ, Antonio (Demófilo): *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*. 11 Vols. Sevilla, 1883-1886.
- MAGAÑA, José: «Notas para un romancero religioso de la Rioja». *Berceo*, Logroño, 1947.
- MAGIS, Carlos: *La lírica popular contemporánea*. El Colegio de México, 1969.

- MANRIQUE, Gervasio: «Castilla: Sus danzas y canciones». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Tomo V, 1949.
- MANRIQUE, Gervasio: *Soria la ciudad del Alto Duero*. Madrid. Imprenta Martín, 1926.
- MANRIQUE, Gervasio: «Datos para la historia de San Pedro Manrique». *Celtiberia*, número 39. Soria 1970.
- MARCO, Joaquín: *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX. (Una aproximación a los pliegos de cordel)*. 2 Vols. Madrid. Taurus, 1972.
- MARCOS MARIN, Francisco: «Una encuesta romancística en zona astur-leonesa». *Estudios y Trabajos del Seminario de Llingua Asturiana*. Vol. II. Univ. d'Unieú, Servicio de Publicaciones, 1980.
- MARCOS MARIN, Francisco: «Historia y poesía en el folclor argentino». *Revista de Folklore*, número 4. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1981.
- MARISCAL DE RHETT, Beatriz: «The Modern European Ballad and the Myth: A Semiotic Approach». *El Romancero hoy*. Madrid. CSMP- Univ. of California-Gredos, 1979.
- MARTINEZ GARCIA, Gabriel: «El 7, número mágico en el romancero asturiano». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. Oviedo, 1976.
- MARTINEZ RUIZ, Juan: «Poesía sefardí de carácter tradicional (Alcazarquivir)». *Archivum*, número 13. Oviedo, 1963.
- MARTINEZ TORNER, Eduardo: *Lirica Hispánica*. Madrid. Castalia, 1966.
- MARTINEZ TORNER, Eduardo: *El folklore en la escuela*. Buenos Aires. Losada, 1965.
- MARTINEZ TORNER, Eduardo: «Ensayo de clasificación de las melodías de romances», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Vol. II, 1925.
- MARTINEZ TORNER, Eduardo: «La rítmica en la música tradicional española», en *Revista Música I*, Barcelona, 1938.
- MARTINEZ YANES, Francisco: *El romance de «La Blancaniña»: Estudio comparativo de sus variantes*. Ph. D. Diss. Univ. of Pennsylvania, Philadelphia, 1967.
- MARTINEZ YANES, Francisco: «Los desenlaces en el romance de la

- Blancaniña: Tradición y originalidad». *El Romancero hoy*. Madrid. CSMP-Univ. of California-Gredos, 1979.
- MASSOT I MUNTANER, José: «El Romancero tradicional español en Mallorca». *revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, número 17. Madrid, 1961.
- MASSOT I MUNTANER, José: «Sobre la poesía tradicional catalana». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, número 18. Madrid, 1962.
- MASSOT I MUNTANER, José: «Aportació a l'estudi del romancer balear». *Estudis Romanics*, número 7. Barcelona, 1959-1960.
- MEIRELES, Cecilia: «Una antepasada de Donzela Guerreira». *Revista Brasileira do Folklore*. Brasilia, 1964.
- MENDOZA DIAZ-MAROTO, Francisco: «Para el romancero albacetense, 1: Gerineldo y La condesita». *Al-Basit: Revista de Estudios Albacetenses*, número 6. Albacete, 1979.
- MENDOZA, Vicente T.: «La canción del gato en México». *Folklore: Boletín del Departamento de Folklore del Instituto de Cooperación Universitaria de los Cursos de Cultura Católica*, Buenos Aires, número 5. 1942.
- MENDOZA, Vicente T.: El Romance Tradicional de Delgadina en México». *Universidad de México*, 1952.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino: *Obras completas de Lope de Vega*. Volúmenes 3. C.S.I.C., 1945.
- MENENDEZ PIDAL, Juan: «Penitencia del Rey Don Rodrigo». *Poesía Popular*, 1885.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: «Los romances tradicionales de América». *Cultura Española*. Madrid, número 1, 1906.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: *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.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: «Poesía popular y Romancero». *Revista de Filología Española*, Madrid, número 1, 1914; número 2, 1915; número 3, 1916.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: «Sobre geografía folklórica: Ensayo de un método». *Revista de Filología Española*, número 7, 1920.

- MENENDEZ PIDAL, Ramón: «Romances y baladas». *Bulletin of Modern Humanities Research Association*, London, 1927.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: *El Romancero. Teorías e investigaciones*. Biblioteca de Ensayos, número 3. Madrid. Páez, 1928.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: «Supervivencia del poema de Kudrun». *Revista de Filología Española*. Madrid, Vol. XX, 1933.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: «Las primeras noticias de romances tradicionales América y especialmente en Colombia». *Revista Cubana, La Habana*. Vol. I, 1938.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: «Poesía tradicional en el romancero hispano-portugués». *Boletín da Academia das Ciências de Lisboa*, Vol. 15, Lisboa, 1943.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: «Los romances de Don Bueso». *Bulletin Hispanique*, núm. 50, Bordeaux, 1948.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: *Romancero hispánico*. Madrid. Espasa-Calpe, 2 Vols., 1953.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: *Estudios sobre el Romancero*. Madrid. Espasa-Calpe, 2 Vols., 1973.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: *De primitiva lírica y antigua épica*. Austral, núm. 1.051.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española». *Los romances de América y otros estudios*. 5.^a Ed., Buenos Aires-México, D.F. Espasa-Calpe, Austral, 1948.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: «El Romancero y los sefardíes». *Tribuna Israelita*, México, 1949.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: «El romance tradicional en las Islas Canarias». *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas. Vol. I, 1955.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón; CATALAN, Diego y GALMES, Alvaro: *Como vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*. Revista de Filología Española, Anejo LX. Madrid, C.S.I.C. 1954.
- MICHAELIS DE VASCONCELLOS, Carolina: «Estudos sobre o romanceiro peninsular: Romances velhos em Portugal». *Revista Lusitana, Porto, Lisboa*, núm. 2, 1890-1892.

- MILA Y FONTANALS, M.: *De la poesía heróico-popular castellana*, 1874.
- MILLER, Royce W.: «¿Vive la Odisea en el Romancero?». *México en la Cultura*, núm. 1.145.
- MIZRAHI MORTON, Marguerite: «Tamar». *El romancer hy*. Madrid. CSMP-Univ. of California-Gredos, 1979.
- MOLL, Francisco de B.: «Una versión menorquina de las hermanas reina y cautiva». *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino (19-X-1970)*. Madrid. Castalia, 1975.
- MORENO, Miguel: *Galería de estampas y costumbres (por los pueblos sorianos)*. Soria, 1975.
- MORENO, Miguel: *Fiestas, usos y costumbres*. Soria. Gráficas Sorianas, 1968.
- MORLEY, S. Griswold: «El romance del Palmero». *Revista de Filología Española*, núm. 9. Madrid, 1922.
- NASCIMIENTO, Braulio de: «Procesos de variação do romance». *Revista Brasileira o Folklore*, núm. 4. Río de Janeiro, 1964.
- NASCIMIENTO, Braulio de: «As seqüências temáticas no romance tradicional». *Revista Brasileira do Folklore*, núm. 6. Río de Janeiro, 1966.
- NASCIMIENTO, Braulio de: «Pesquisa do Romanceiro Tradicional no Brasil» *El romancero en la tradición oral moderna*. CSMP.-Univ. de Madrid, 1972.
- NASCIMIENTO, Braulio de: «Eufemismo e crição poético no romanceiro tradicional». *El Romancero en la tradición oral moderna*. CSMP-Univ. de Madrid, 1972.
- ONIS, Federico: «Lorca Folklorista». *Federico García Lorca (1899-1936): Vida y obra-bibliografía-antología-obras inéditas-música popular*. New York. Hispanic Institute, 1941.
- PARIS, Gaston: *Histoire poetique de Charlemagne*, 1855.
- PEREZ DE CASTRO, José Luis: «El testamento del gato y una canción de corro en Figueras (Asturias)». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, núm. 9. Madrid, 1953.
- PETERSEN, Suzanne (H): «Cambios estructurales en el Romancero tradicional». *Romancero en la tradición oral moderna*. CSMP-Univ. de Madrid, 1972.

- PETERSEN, Suzanne (H): «A computer-Aided Analysis of the Mechanism of Orally Transmitted Poetry». *Ballads and Ballad Research*. Univ. of Washington, 1978.
- PINON, Roger: *El cuento folklórico*. Buenos Aires. EUBA, 1965.
- PONCET Y DE CARDENAS, Carolina: «Romances de Pasión». *Archivos de Folklore Cubano*, núm. 5. La habana, 1930.
- PONCET Y DE CARDENAS, Carolina: «Romances de Pasión». *Archivos de Folklore Cubano*, núm. 5. La habana, 1930.
- PURCELL, Joanne B.: «Ballad Collecting Procedures in the Hispanic World». *El Romancero hoy*. CSMP-Univ. of California-Gredos, 1979.
- RAJNA, Pío: «Osservazioni e dubbi concernenti la storia delle romance spagnuole». *Romanic Review*, núm. 6. New York, 1915.
- RAMOS, Arthur: *Estudios de folklore*, 1952.
- RECHNITZ, Florette M., y KATZ, Israel J.: «Tres romances de Tángen», and «On the Music of the three Romances from Tangier». *Estudios sefardíes*, núm. 1. Madrid, 1978.
- RIO, Justo del: *Danzas típicas burgalesas*. Burgos, 1975.
- ROGERS, Edith: «El conde Olinos». Metempsychosis or Miracle». *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 50. Liverpool, 1973.
- SALAZAR, Flor y VALENCIANO, Ana: «El Romancero aún vive». *El Romancero hoy*. CSMP-Univ. of California-Gredos, 1979.
- SALCEDO, Emilio: «Notas a la Coreerada». *Revista de Folklore*, núm. 0. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1980.
- SANCHEZ ROMERALO, Antonio.: *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid. Gredos, núm. 131. 1971.
- SANCHEZ ROMERALO, Antonio.: «Hacia una poética de la tradición oral». Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo». *El Romancero en la tradición oral moderna*. CSMP-Univ. de Madrid, 1972.
- SANCHEZ ROMERALO, Antonio.: «El romancero oral ayer y hoy: Breve historia de la recolección moderna (1782-1970)». *El Romancero hoy*. CSMP-Univ. of California-Gredos, 1979.
- SORIANO LAZARO, Eugenio: «El romance de la malasuegra en Mezquita de Locos». *Kalathos-1*, Teruel, 1981.

- SUBIRA, José: «Un Cancionero musical soriano y las tareas folklóricas de Kurt Schindler». *Celtiberia*, núm. 7. 1954.
- TARACENA, Blas: «Para el folklore de la provincia de Soria» en *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria, Tomo II*, 1923.
- TARACENA, Blas: «Notas folklóricas de la divisoria entre Duero y Ebro». *Berceo*, núm. 1. 1946.
- THOMPSON, Stith: *El cuento folklórico*. Caracas. Universidad Central de Venezuela, ediciones de la Biblioteca, 1972.
- TORNER, Eduardo M(ARTINEZ): «Ensayo de clasificación de las melodías de romance». *Homenaje a Menéndez Pidal*. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos. Vol. II. Madrid. Hernando, 1925.
- TORNER, Eduardo M(ARTINEZ): «La canción tradicional española musicalmente considerada» *Folklore y costumbres de España*. Madrid, 1931-1934.
- TRAPERO, Maximiano: «El romancero y su música». *Revista de Folklore*, número 15. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1982.
- TUDELA, José: «Cómo se hizo el Cancionero Soriano». *Celtiberia*, número 7. 1954.
- TUDELA, José: «Canciones sorianas». *La Voz de Soria*. 4-XII-1923.
- VANSINA, Jan: *La tradición oral*. Editorial Labor, 1967.
- VARIOS AUTORES: *El Romancero oral*. Seminario Menéndez Pidal, 1971.
- VARIOS AUTORES: *El folklore español*. Instituto Español de Antropología Aplicada, 1968.
- VARIOS AUTORES: *Standard Dictionary of Folklore*. New York.
- VIANNA, Hildegardes: «A mulher vestida de homem. Versões baianas». *Revista Brasileira*, núm. 3. Brasília, 1963.
- WILSON, E. M.: «Some aspects of Spanish Literary History». *The Taylorian Lecture*. Delivered 18 may, 1966.
- GARCIA MATOS, Manuel: *Lirica popular de la Alta Extremadura*, Madrid, U.M.E., 1944.

INDICE DE INFORMANTES

BACHILLER, Jorja: N. en Cortos y r. en Aldehuela de Periana. 75 años. Números 57 y 59.

BOILLOS, Asunción: N. y r. en Valdealvillo. 52 años. Números 2, 5, 15d, 16c, 19c, 23d y 34.

CALONGE, Mercedes: N. en Sotillo del Rincón, ha vivido en Sevilla y r. en Sotillo temporalmente. 43 años. 8b y 22a.

FRIAS, Flor: N. en El Burgo de Osma y ha vivido en otros lugares pero r. en El Burgo de Osma actualmente. 80 años. 4a, 8c, 14, 15c, 16b, 19a, 23b, 26, 28a, 29a, 35b, 37, 38, 40, 42a, y 44.

GARCIA, Antonia: N. en Arancón y r. en Soria. 45 años. Número 56.

GIL, Antonia: N. y r. en Sotillo del Rincón. 56 años. 15b.

LOPEZ, Purificación: N. y r. en Sotillo del Rincón. 82 años. 10, 23a.

MACARRON, Emilia: N. en Pedraja de San Esteban, vive en Langa de Duero y en Soria pero r. en Pedraja actualmente. 64 años. 3a, 6, 7, 8a, 9, 15a, 16a, 17a, y 45a.

MEDINA, Eugenia: N. y r. en Sotillo del Rincón. 76 años. 8b, 22a, 23c, 28b, 35a, y 49.

MORENO, AMELIA: N. en Sotillo del Rincón, vive en Soria y, temporalmente, en Sotillo. 56 años. 1b, 8b, 15b, 22a, 23c, 28b y 47.

MUÑOZ, Lucía: N. en Valdenarros pero vive en Valdealvillo actualmente. 93 años. 21, 22c, 23d, 27b, 30b, 36b y 42b.

PASCUAL, Bienvenida: N. y r. en Barcebaejo. 74 años. Número 60.

REVUELTO, Manuela: N. en Sotillo del Rincón, ha vivido en Sevilla y r. en Sotillo actualmente. 82 años. 1a, 13 y 23c.

SANZ, María: N. y r. en Valdealvillo. 63 años. 23d y 31.

SANZ, María Angeles: N. en Olvega y r. en Soria. 27 años. 18 y 32.

SOLANO, Inés: N. y r. en Almajano en 1909. 14, 47b, 50b, 51 y 53.

TELLO, Lamberta: N. en Olvega y r. en Soria. 59 años. 3b, 4b, 11, 12, 17b, 18, 19b, 20, 22d, 27a, 30a, 45b, 48 y 50.

VESPERINAS, Blasa: N. en Aguilera. Muerta el 12 de enero de 1981 a los 100 años. 28c, 29b, 39, 41 y 46.

VILLAR, Eugenio: N. y r. en Olvega. 81 años. 22b.

NOTA: N. y r. hacen referencia a «nacida» y «residente» en las localidades que se mencionan. Luego se consigna la edad de la informante, por último el número de los temas interpretados. Dos de las informantes, Blasa Vesperinas y Lucía Muñoz han fallecido. Las edades corresponden a la que cada informante tenía cuando fue realizada la encuesta (meses de VI-81 a VI-82) si bien exceptuando el caso ya mencionado de Blasa Vesperinas.

Los números 24, 25, 31 y 33 me fueron facilitados por Félix Herrero; a él le habían entregado los textos: Julia Mínguez que recogió los números 24 y 25 en rejas de San Esteba, María del Pilar Escalada que recopiló 31 y 33 en Valderrueda y Sor Angeles Puche el 25a. El número 43 que circuló, por lo que he podido comprobar, en distintas versiones escritas me ha sido proporcionado por María Peña García, y los números 54 y 55 por María Luisa Hernando y L. Chicote. En los comentarios a cada tema he transcrito muestras que me comunicaron José María Martínez Laseca, Lucía Megino y María Consuelo Rodríguez —más las que yo mismo luego recogí— recopiladas de los siguientes informantes:

GIL, Cipriana: N. en Soria. 53 años. Cantó la versión número 5. (Recolectó el romance Lourdes Chicote). Y recitó otras.

PASCUAL, Bienvenida: N. en Barcebalejo en 1908. Números 16 y 23.

HERNANDO, Segunda: N. en Barcebalejo en 1918. Números 22 y 23.

SANZ, Blasa: N. en Tarancueña y r. en Soria. 60 años. Número 5.

SOLANO, Inés: N. y r. en Almajano. Número 14.

RIOJA MIGUEL, Susana: N. y r. en Covaleda. 87 años. Número 54.

MARTIN MORENO, F.: Me facilitó una grabación hecha en Duruelo en el año 1979 de la que traje, el número 58, y

CABEZA, S.: Grabó los números 56, 57 y 59.

I N D I C E

	<u>Páginas</u>
Prólogo	V
Presentación	1
Introducción	3
Localidades encuestadas	17
Romances recopilados	21
26. Cantaban las codornices	23
27. San Lázaro	27
28. Milagros de San Antonio	31
29. Milagro de la Virgen del Pilar	41
30. El incrédulo	47
31. El arado	55
32. Las doce palabras	61
33. La baraja	75
34. Los Mandamientos	83
35. Los Mandamientos de amor	87
36. Los Sacramentos de amor	93
37. Crimen de Tarragona	99
38. Crimen de Almendralejo	105
39. Crimen de Badajoz	111
40. Parodia de romance de ciego	117
41. Crimen de San Román	123
42. Crimen de Valdenarros	131
43. El robo de Beratón	137
44. El hijo criminal	143
45. Rosina Encarnada	147
46. El día cuatro de junio	151
47. Lux aeterna (La pobre Adela)	155
48. Atropellado por el tren	165
49. Fray Pedro	171
50. El cura y la criada	175

51. El tahonero y el cura	181
52. Las tres comadres	187
53. La molinera y el corregidor	195
54. Crimen de Duruelo	205
55. Crimen de Carbonera	209
56. Crimen de Burgos	213
57. Crimen de Albacete	219
58. ¡Dale, dale maquinista!	225
59. Blancaflor y Filomena	231
60. La Gallarda	239
Otros datos de la recopilación	247
Abreviaturas	249
Bibliografía	255
Indice de informantes	283
Indice	285
Relación de los Romances contenidos en las grabaciones	287

Relación de los romances y versiones contenidos en las grabaciones magnetofónicas con la indicación de los pueblos donde fueron recogidos.

VOLUMEN II

26. CANTABAN LAS CODORNICES
Cantada en Burgo de Osma.

27. SAN LAZARO
27.a Recitada en Olvega.
27.b Recitada en Valdealvillo.

28. MILAGROS DE SAN ANTONIO
28.a Cantada en Burgo de Osma.
28.b Cantada y recitada en Sotillo del Rincón.
28.c Cantada y recitada en Aguilera.

29. MILAGROS DE LA VIRGEN DEL PILAR
29.a Cantada en Burgo de Osma.
29.b Recitada en Aguilera.

30. EL INCREDULO
30.a Recitada en Olvega.
30.b Recitada en Valdealvillo.

31. EL ARADO
Cantada en Valdealvillo.

32. LAS DOCE PALABRAS
Recitada en Olvega.

34. LOS MANDAMIENTOS
Recitada en Valdealvillo.

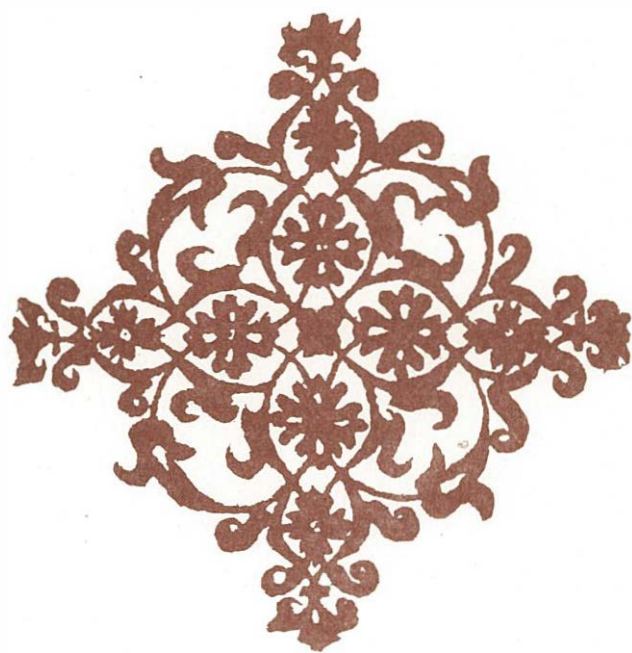
35. MANDAMIENTOS DE AMOR
35.a Recitada en Sotillo del Rincón.
35.b Cantada en Burgo de Osma.

36. SACRAMENTOS DE AMOR
36.a Recitada en Sotillo del Rincón.
36.b Recitada en Valdealvillo.

37. EL CRIMEN DE TARRAGONA
Cantada en Burgo de Osma.

39. CRIMEN DE BADAJOZ
Cantada en Aguilera
41. CRIMEN DE SAN ROMAN
Cantada en Aguilera.
42. CRIMEN DE VALDENARROS
42.b Recitada en Valdealvillo.
44. EL HIJO CRIMINAL
Cantada en Burgo de Osma.
45. ROSINA ENCARNADA
45.b Cantada en Olvega.
47. LUX AETERNA (LA POBRE ADELA)
47.a Cantada en Sotillo del Rincón.
48. ATROPELLADO POR EL TREN
Cantada en Olvega.
49. FRAY PEDRO
Cantada en Sotillo del Rincón.
50. EL CURA Y SU CRIADA
50.a Cantada en Olvega.
50.b Cantada en Almajano.
51. EL TAHONERO Y EL CURA
51.a Cantada en Almajano.
53. LA MOLINERA Y EL CORREGIDOR
Cantada en Almajano.
56. CRIMEN DE BURGOS
Cantada en Soria.
57. CRIMEN DE ALBACETE
Cantada en Aldehuela de Periañez.
58. DALE, DALE MAQUINISTA
Cantada en Duruelo.
59. BLANCAFLOR Y FILOMENA
Cantada en Aldehuela de Periañez.
60. LA GALLARDA
Cantada en Barcebalejo.

(No se hallan reproducidas aquellas versiones recogidas por escrito u otras que presentaban dificultades para su audición).





Este libro se terminó de imprimir en la
imprensa Provincial de Soria, el día
28 de diciembre del año 1983,
festividad de los Santos
Inocentes

