



Romancero
Tradicional
Soriano.

Luis Díaz Viana.

PUBLICACIONES DE LA EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SORIA.

COLECCION TEMAS SORIANOS. Núm. 7

ROMANCERO TRADICIONAL SORIANO

Por LUIS DIAZ VIANA

FOLKLORE DE LA PROVINCIA DE SORIA

VOLUMEN I

Transcripción musical: JESUS ANGEL LEON
Supervisión general: JOAQUIN DIAZ

ROMANCERO TRADICIONAL SORIANO (I)

© Diputación Provincial de Soria y Luis Díaz Viana

Edita: Diputación Provincial de Soria, Departamento de Cultura

Colección: Temas Sorianos, n.º 7

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, y del *Libro de las Profesiones*

I.S.B.N. n.º 84-500-9254-X

Dep. Legal: SO-494/83

Precio: 1.250 pesetas.

Digitalización: Enrique García Garcés (2022)

PROLOGO

La Etnomusicología y los trabajos de campo han sufrido una considerable transformación desde los tiempos heroicos del padre Amiot en China. La evolución ha sido paulatina y diversa según el grado de cultura y progreso de cada país. Nuestros esforzados recopiladores en las dos primeras décadas de este siglo desconocían, por ejemplo, que J. W. Fewkes ya había utilizado, muchos años atrás, un aparato de registro de sonido para recoger material en el medio rural. Pero todos esos sacrificios e incomprendimientos sufridos por personas que, pese a estar movidas por múltiples y variados intereses, nos dejaron como herencia sus trabajos y publicaciones, no han sido en vano. Cada paso, cada esfuerzo ha tenido un resultado concreto, y así vemos cómo en la actualidad Instituciones y Organismos se ocupan, a nivel local sobre todo, de la publicación de Cancioneros y Romanceros; el trabajo de campo se organiza creando grupos en los que diferentes individualidades cubren, con sus conocimientos específicos, las carencias de otras épocas; se realizan estudios interdisciplinarios con las consiguientes experiencias que cada ciencia puede aportar a un trabajo en común; se considera al habitante del medio rural no como una especie rara, digna de observación, sino como un individuo cuya cultura ancestral, que extiende su área de expansión a través de los siglos y las personas, le va formando poco a poco, añadiendo un conocimiento aquí y una costumbre allá hasta crear una sabiduría con base colectiva.

Pero si algo ha cambiado en la apreciación de los investigadores hacia el medio rural, también ha habido transformaciones en el propio ámbito, objeto de tales observaciones. La antigua dualidad aldea-corte, campo-ciudad, toma en nuestros días características dramáticas por la desproporción en los medios de difusión de ambos tipos de vida o

modelos de sociedad. Así, la influencia de una cultura supranacional, de marcado tinte urbano, ha obligado al hombre de la sociedad rural a replegar sus conocimientos hacia unos límites cada vez más estrechos mientras intentaba asimilar la avalancha de acontecimientos que se le venía encima. Es muy difícil saber discernir, entre esas novedades que a gran velocidad se suceden, qué parte puede incidir en el desarrollo y progreso material del ser humano —y por tanto beneficiarle—, y qué parte le produce menoscabo en su propia esencia. En ese aspecto las últimas recopilaciones tienen un valor trascendental; y no tanto por los datos —al fin y al cabo son sólo datos— que pudieran acrecentar el fondo de materiales compilados, cuanto por la necesidad que el campesino tiene en estos momentos de reafirmar su cultura. Tradición es entrega (tradere) y las últimas generaciones se han inhibido, por distintas causas, de realizar esa transmisión. Cualquier esfuerzo por devolver su antigua dignidad a los ancianos —de los que, usualmente, se recogían la experiencia y sabiduría colectivas— o cualquier gesto en el recopilador que indique interés por una forma de vida menospreciada o ridiculizada en ocasiones, serán válidos y comprensibles para las nuevas generaciones; un toque de atención, una posibilidad de reflexionar para elegir solamente las alternativas que enriquezcan y desestimar aquellas opciones que vayan en favor de intereses espurios.

El trabajo de un recopilador consiste, pues, en algo más que en el simple acopio de datos. Debe convencer, con su interés y su presencia, acerca de la validez de un modo de existir perfeccionable, como todos, pero en modo alguno defectuoso o despreciable.

En lo que respecta a la segunda parte de su labor, el investigador debe publicar lo encuestado con el mayor número de datos tendentes a completar o mejorar el conocimiento del individuo que informa o del ámbito o zona geográfica en que se desenvuelve. Tales referencias serán valiosísimas para futuros estudios comparativos que permitan conocer hasta qué punto las creencias, leyendas y tradiciones de una colectividad le pertenecen, o son, más bien, patrimonio de la Humanidad que las varía según determinadas condiciones y circunstancias geográficas o sociológicas.

En este sentido, aún faltan muchos datos —pese a la labor realizada en los últimos setenta años— que permitan afrontar un estudio profundo sobre las características musicales de la canción en Castilla o, más concretamente, en Soria. Sí se aprecia, a simple vista, una paulatina desaparición de temas con ritmo libre (representado en anteriores recopilaciones por cantos de trabajo, generalmente) y de temas cuya estructura melódica esté basada en modos antiguos. Hay una tendencia habi-

tual en algunas zonas —se diría que en algunas personas— a incluir melismas, sobre todo en las cadencias, como producto del influjo que algunos géneros o estilos recientes han ejercido sobre el medio rural. Se observa también la repercusión lógica que las posibilidades de instrumentos (artesanales e imperfectos con frecuencia) o determinadas formas musicales han ido teniendo sobre la evolución de la música tradicional. Se ve en suma que, todos esos conocimientos transmitidos no constituyen un todo compacto o inamovible, sino algo inaprensible y fluctuante cuyos elementos, sometidos a diferentes condicionantes, pasan por períodos de ocultación o de pública aceptación sufriendo alteraciones en mayor o menor grado. Es interesante observar que son las épocas en que la tradición se ve amenazada las que ofrecen más proliferación de estudiosos decididos a salvarla; no parece sino que una imaginaria ley de compensación universal velara por conservar las conquistas espirituales del hombre.

Confiamos en que la recopilación efectuada, que completa y perfecciona las anteriormente realizadas en Soria, se vea pronto acrecentada con nuevo material y nuevos trabajos que enriquezcan el ya valioso patrimonio cultural y artístico de la provincia.

JOAQUIN DIAZ

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 Excma. 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.

Quiero agradecer, por último, su inestimable colaboración a todos los informantes de este romancero y a quienes como José María Latorre, Isaac Catalina, Jaime Lafuente, o José María Martínez Laseca — todos ellos sorianos que laboran por su tradición— me ayudaron en mis pesquisas.

Gracias también a Jesús Angel León autor de las transcripciones musicales, a mi hermano Joaquín por su colaboración en la distancia, y a todos los que de una u otra manera me prestaron su apoyo.

Deseo expresar, por último mi reconocimiento a los artífices materiales del libro, a los impresores de la Imprenta Provincial que con gran cuidado y el asesoramiento minucioso de Manuel Lafuente Caloto han resuelto los innumerables problemas que presenta una obra como ésta.

Soria, 29 de junio de 1983.

LUIS DIAZ VIANA

INTRODUCCION

I. EL ROMANCERO EN LA TRADICION ORAL CASTELLANA

Desde hace siglos, el romancero ha despertado el interés de artistas o estudiosos de dentro y fuera de España. Es tanta su importancia en nuestra literatura que hay quien, como J. M.^a Valverde, considera a los romances «columna vertebral de la historia de la poesía española» (1). No creo que tal denominación sea muy desproporcionada si tenemos en cuenta que el romancero ha mantenido su vigencia a lo largo de diversas épocas, enriqueciendo, igualmente, los acervos culto y popular. Se le compara, a causa de su extensa vida y de la variedad de sus manifestaciones, con un árbol de numerosas ramas que tomaran su alimento de una misma savia ancestral e inagotable.

Surgen los romances en estrecho parentesco con la epopeya castellana que era, según palabras de Menéndez Pidal, «una de tantas costumbres germánicas que, repudiada y relegada a la obscuridad en la época visigoda, revive con fuerza en Castilla al par de otras instituciones...» (2); no podemos precisar, con exactitud, cuando tiene su origen el romancero si bien ya desde el siglo pasado los eruditos se dividieron en dos grupos fundamentales de opinión respecto a este tema: Los que, como Wolf (3), defendían la mayor antigüedad de los romances frente a los cantares de gesta y quienes, como Milá y Fontanals (4), pensaban que, por el contrario, el romancero procedía de la fragmentación de nuestra epopeya.

La segunda de tales tesis, apoyada por Menéndez Pelayo iba a ser la llamada a prevalecer, a pesar de que lúcidos estudiosos

como Pío Rajna hubieran manifestado sus dudas en relación con el fenómeno —según él no comprobado en ningún otro país de la Romanía— de que las gestas pasaran a convertirse en cantos épico-líricos (5). Menéndez Pelayo negó, enérgicamente, «la anticuada hipótesis de las cantinelas épicas o cantos breves que sirviesen como de núcleo a los poemas largos», transcribió los romances en versos de dieciséis sílabas —y no en tiradas de ocho, como Wolf había hecho— y afirmó la originalidad y pura prosapia de nuestra epopeya frente a las interpretaciones extranjerizantes de la misma (6).

Hoy sigue siendo generalmente aceptada la explicación que Menéndez Pidal, desarrollando y completando las teorías de su maestro, dió para el nacimiento del romancero: «El extraño y distinto hecho acaecido en España, la tan íntima semejanza entre tantos de sus romances y gestas, no pudo producirse porque a un poeta aquí y otro allá se les ocurriera tratar asuntos épicos; es que ese gusto romancístico por los temas heroicos es el mismo que sostuvo la vida de las gestas desde el siglo X al XV...» (7).

Menéndez Pidal interpretaba ese proceso de transformación de la epopeya en canto épico-lírico aplicando los métodos de estilización que son utilizados en la transmisión y que él, sagaz recopilador de romances, había podido conocer directamente: «Al reflejar la situación escogida de la gesta, o el asunto de un romance amplio, el poeta popular prefiere, más que narrar los hechos, actualizarlos, expresando la emoción afectiva o la impresión sensual recibida ante la acción que imagina como presente a los ojos... Además, aparta gustoso el interés de lo que los personajes obran materialmente para concentrarlo en lo que sienten y piensan; las palabras que cada persona dice manifiestan su acción como en el drama, de modo que ni siquiera es preciso anunciar quien es el interlocutor. Romances hay que suprimen toda acción para quedar reducidos a un mero diálogo dramático» (8).

La feliz frase con la que Menéndez Pidal resumió sus tesis sobre el origen del romancero resulta bien diáfana: «...todas las gestas se hicieron romances: ...la epopeya se hizo romancero» (9). Pero tal expresión no es, en lo conceptual tan translúcida y evidente como parece. La deuda de los romances heroicos más antiguos que conocemos respecto a los cantares de gesta está, hoy, fuera de duda. Si hablamos del romancero, histórica y documentalente conocido, deberemos aceptar, pues, su dependencia de la epopeya; más la propia definición de «romance» todavía

se nos presenta como asunto cuestionable —de ello hablaremos más adelante— y también el motivo por el que esa transformación de la épica en cantos más breves llegó a producirse. Recordemos que la teoría más admitida entre los estudiosos de la tradición era que las composiciones cortas precedían a las largas y el mismo Menéndez Pidal —como vimos— consideraba que el caso español constituía una excepción.

¿No pudo existir, desde tiempo remoto, la costumbre de que junto a las extensas gestas se fueran transmitiendo cantos de más breve duración y especiales recursos —sería probablemente muy atrevido darles el nombre de «romances»— que trataran sobre los mismos temas y héroes? ¿Se puede afirmar de modo absoluto que siempre ese proceso evolutivo —primero el poema extenso, luego su fragmentación— fue el que tuvo lugar en nuestra tradición oral? ¿por qué pensar, además, que tal proceso es irreversible? ¿No pudieron, quizá, coexistir los antecedentes más directos —aunque ignotos— del romancero al lado de los cantares de gesta propiamente dichos?

El origen de la épica y de los romances se pierde en las nebulosas tierras de la literatura transmitida oralmente y ésta proporciona, como bien se ha demostrado en nuestra historia literaria, sorpresas inagotables. De otra parte, la fecha que, en oposición a las teorías románticas de Wolf, Milá y Fontanals fijara para el nacimiento del romancero se ha ido retrasando paulatinamente. En nuestros días es criterio aceptado que ya en el siglo XIV se cantaban ciertos romances; ¿tendremos que retroceder aún más para datar el momento de su aparición en nuestra literatura?

La irregularidad métrica que, frecuentemente, encontramos, todavía, en los romances conservados dentro de la tradición oral actual hace pensar en que ésta fuera una vetusta constante del género y en que el más antiguo romancero tendería, sí, a un cierto octosilabismo pero sin ajustarse por completo a él (10). Los romances regularizarán su metro —como veremos— en la época de mayor difusión y prestigio, estando su verso, como Menéndez Pidal explica, «constituído por dos hemistiquios octosilábicos y la prueba está en que jamás el sentido se detiene de manera completa después del octosílabo primero; la indivisibilidad del verso largo es regla absoluta» (11).

El gran romancista ha vertido, en ese mar inmenso —y no siempre bien conocido por quienes siguieron sus teorías— de comentarios y estudios sobre el romancero, opiniones que juzgo

interesantísimas si las interpretamos en sus últimas consecuencias. Veamos lo que dice respecto a la métrica de tendencia octosilábica:

«... aún debemos añadir la probabilidad de que en el siglo XIV perdurasen gestas que, arcaizando más que las conocidas, mantuvieran un mayor octosilabismo propio de una época anterior al influjo francés de fines del siglo XI» (12).

A pesar de la claridad con que Menéndez Pidal expresa su tesis de los orígenes del romancero, comprobamos que aquí —y gracias, precisamente, a la amplitud y riqueza de sus consideraciones acerca del tema— se permite imaginar una épica con marcada tendencia octosilábica y de antiquísima progenie (es de suponer que de raíz germánica conociendo las ideas de nuestro ilustre erudito a este respecto). Una épica que, según sus palabras, quizá perduró hasta el siglo XIV. ¿Cuál sería su carácter? ¿Cuáles sus recursos, semejantes a los del romancero que conocemos? ¿Es posible que los romances constituyan la más directa descendencia de esa hipotética epopeya?

Hemos de conformarnos con volver los ojos a la historia más o menos documentada del género romancístico. Este tipo de composiciones empiezan a divulgarse —como hemos dicho— dentro de ese conjunto de poemas que se transmiten, fundamentalmente, por tradición oral durante la Edad Media. Fué Menéndez Pidal quien aseguró, en contra de Milá que «las Crónicas Generales de España no fueron fuente de inspiración para los romancistas viejos de temas nacionales; la fuente de un viejo romance de los ciclos heroicos hay que buscarla en la más vieja tradición épica»; y llega a afirmar: «Gestas y romances forman un solo cuerpo tradicional» (13).

La inestabilidad y fluctuación métricas del romancero, así como la difusión del mismo entre las masas populares, fueron reflejados por el Marqués de Santillana en su «Proemio», cuando de forma algo peyorativa habla de «... aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento, facen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran». Vemos en estas palabras que, como nuestros poemas épicos, los romances no se caracterizaban, precisamente, por su metro regular; como aquellos eran transmitidos por medio del canto, siendo recitados a veces, pero casi siempre, cuando ello se producía, al «modo musical», es decir, desgranando el verso al son de una obsesionante monodia. Lo mismo harían los ciegos, con sus coplas de crímenes

o de extraños sucesos hasta bien entrado nuestro siglo.

A finales de la Edad Media el romancero acusa el influjo de la canción lírica, predominante en Europa, lo que ocasionará importantes innovaciones en sus temas y en su forma; la serranilla, la pastorela, la canción de mayo dejarán en los romances su huella de sentimentalismo, su cálido latido. Es en este momento cuando se produce el acortamiento de ciertas composiciones, cuando se fragmentan los amplios relatos, cuando ese cuerpo —aún no del todo bien definido— en el que se entremezclan asuntos heroicos, novelescos y sentimentales, adquiere su definitivo carácter «épico-lírico».

Entonces, el romancero desarrolla sus peculiares estructuras, esos recursos mediante los cuales conjugará, en acertada síntesis dramática, la narración y el mundo subjetivo; cuando ya son famosos entre la gente llana, los romances cruzarán, finalmente, las puertas de palacio. Al hacerse cortesanos abandonan la libertad métrica con que habían circulado en boca de los juglares y del pueblo y se pliegan a una medida fija; todavía hay poemas romancísticos de metro hexasilábico pero la mayoría se regularizan dentro del octosilabismo. A la par, se les recoge por escrito en versos de ocho sílabas y el romancero entra en la historia de la literatura culta.

Junto a la creciente difusión de pliegos que contienen los textos de los romances más estimados se suceden, en el siglo XVI, las ediciones de «Cancioneros de romances», desencadenándose una verdadera moda entorno al romancero. Moda literaria que, frente a los viejos modelos heredados del pasado, elaborará nuevos géneros y estilos, dando origen al conjunto de creaciones que conocemos con el nombre de «romancero nuevo». Será entonces cuando los romances fronterizos, surgidos al filo de una guerra muchas veces encarnizada contra los árabes invasores, se tornarán caprichosa novela de caballerías, artística invención morisca. Los grandes poetas de nuestros siglos dorados rendirán, gustosos, su tributo de ingenio al romancero; Lope de Vega, Góngora, compondrán inolvidables romances tejidos con audaces figuras retóricas. Pero también los místicos se valdrán de lo romancístico, «volviendo a lo divino» antiguos temas de amor profano.

Después del siglo XVII decae, entre los escritores cultos, el interés por el romancero, aunque habrá autores que con un revestimiento melifluido y falsamente pastoril harán poemas en metro de

romance. Circularán aún pliegos con composiciones de escasa calidad, serán vulgarizadas obras líricas y dramáticas de poetas famosos. Vuelve el romancero, pues, a los vetustos cauces de la transmisión oral apenas ayudada por apresuradas copias malamente escritas.

De nuevo el pueblo llano va ser quien guarde memoria de los romances más arcaicos y quien mantenga con vida género tan singular. Deja, así, el romancero el mundo de la literatura libresca en el que fuera festejado por creadores y público, y regresa a las zonas rurales, fuera de las veleidosas modas que la ciudad impone. A los juglares de antaño les sucederán los ciegos copleros con sus relatos a menudo alucinantes. Nuevos temas van engrosando el ya abundante caudal romancístico: Asuntos religiosos, ingenuas estampas que cobran vida literaria; tristes hazañas de célebres bandidos; sencillas historias campesinas de amores, muertes y desapariciones...

Pero el romancero volverá a suscitar el interés de los más cultos. Tras la importantísima recopilación de romances de Agustín Durán se sucederán, durante el siglo XIX, las colecciones de Wolf, de Milá, de Juan Menéndez Pidal, de Almeida Garret... Y, paralelamente, los poetas románticos, muy atraídos por la poesía de tipo popular, emplearán el metro romancístico y se inspirarán en legendarios veneros de nuestra tradición. Luego, importantes autores de la «generación del 98», como Machado, o de la del «27», como Lorca, ensayarán su particular recreación del romancero.

De otra parte, y como se desprende de esta biografía del romance que, densamente, acabo de resumir, jamás ha dejado el romancero de ser cantado por el pueblo, por la gente del campo, fiel como ninguna a sus tradiciones. Esta vertiente oral dentro de la cual el romance siempre se ha conservado vivo, reúne en sí vestigios de casi todas las frases de su evolución, desde su remoto origen hasta hoy. Fué Menéndez Pelayo el primero en llamar la atención sobre el hecho, fundamental en nuestra cultura, de que los romances llamados «viejos» pudieran ser recogidos aún de la tradición oral moderna (14). Hasta él, y como ha dicho Manuel Alvar, los criterios de los esporádicos recopiladores habían sido, sobre todo, de tipo estético (15). El gran erudito intuyó la importancia de esa poesía que, según palabras de Menéndez Pidal, «vive en variantes» y preconizó su recolección. Hoy, y tal como Pidal señalara «los romances se recogen con un propósito, a la vez que artístico, científico y se acumulan versiones y variantes» (16).

«Versiones» llamamos a los diversos modos en que en romance se presenta, conforme a zonas y lugares, y «variantes» a cada uno de los pormenores, de las particularidades que diferencian una versión de otra. Se han venido realizando, durante este siglo, recopilaciones romancísticas en diversas zonas; un buen ejemplo de ellas serían las de Cossío y Maza Solano en tierras santanderinas o las promovidas por Diego Catalán en las Islas Canarias. Casi siempre recopilación y estudio han ido por distintas partes; rara vez coincidieron la encuesta de campo y el análisis «en caliente» del material recogido que sería, en mi opinión, la fórmula ideal. De otro lado, el romancero —de remotísimo origen como hemos expuesto— y de ascendencia castellana, no ha sido demasiado buscado en su tierra de nacimiento; bien por la abulia que en los últimos tiempos el hombre de Castilla parecía manifestar frente a su propia cultura, bien por la falsa creencia de que Castilla es «una tierra muy pobre en lo folklórico» y de que «ya no se cantan romances en sus confines, pues la corriente romancística se dispersó a partir del centro hacia la periferia, en donde ahora se conserva con superior pujanza». Pero aunque sea, en líneas generales, cierto ese impulso difusor del romancero hacia las orillas geográficas y se haya conservado, a veces, en ellas más fresca memoria de algunos temas, eso no quiere decir que el romancero desapareciera de Castilla.

El romance, que comparte el «germanismo y carácter autóctono de la epopeya castellana» tal como Alvar manifiesta siguiendo a Menéndez Pelayo y a Menéndez Pidal (17), constituye un capítulo fundamental de nuestra cultura tradicional. Todavía nos hallamos, en lo que se refiere a las tierras castellanas, en una fase de penuria recopiladora; por poner un ejemplo, provincias como Valladolid se encontraban hasta hace cinco años casi totalmente inexploradas desde el punto de vista romancístico. Los cien temas recogidos por Joaquín Díaz, J. Delfín Val y yo demostraron que el romancero poseía aún allí mayor vigencia de la que en un principio cabía esperar (18). Lo lamentable es que si aguardamos demasiado tiempo, grandes tesoros tradicionales pueden desaparecer para siempre, tal como vienen profetizando muchos folkloristas (19). Sé que, desde el siglo pasado, se han escuchado voces de alarma, trágicos anuncios en este sentido y, con todo, todavía ahora, rebuscando adecuadamente, surgen romances en los más insospechados rincones de Castilla. Pero no nos confíemos en exceso; mucho de nuestro patrimonio romancístico de tipo

oral ha desaparecido ya y lo que resta se irá perdiendo inevitablemente cuando mueran las personas, cada vez más escasas, que hoy lo recuerdan.

Por ello, será conveniente —y así lo han aconsejado prestigiosos romancistas como Diego Catalán— explorar con urgencia las áreas peor conocidas de nuestra tradición (20), pero también efectuar nuevas encuestas en zonas muy esporádicamente sondeadas o en las que se realizaron encuestas hace ya mucho tiempo. Estamos, por desgracia, aún lejos de poder configurar un mapa orientativo de los temas que se cantan, en la tradición actual en Castilla y de la riqueza proporcional de sus distintas provincias.

-
- (1) JOSE MARIA VALVERDE. *Breve historia de la literatura española*. Madrid. Guadarrama. 1969. pág. 51.
 - (2) R. MENENDEZ PIDAL. *Castilla, la tradición, el idioma*. Madrid. Espasa-Calpe. «Col. Austral». Núm. 501. 4.ª edición. 1966. pág. 23.
 - (3) F. WOLF. *Ueber die Romanzen-poesie der Spanier*. Viena. 1846-47.
 - (4) M. MILA y FONTANALS. *De la poesía heroico-popular*. 1895.
 - (5) P. RAJNA, «Osservazioni e dubbi concernenti la storia delle romance spagnuole», *Romanic Review*. 1915.
 - (6) M. MENENDEZ PELAYO. *Antología de poetas líricos castellanos*. Madrid. CSIC. 1945. págs. 37-40. tomo XXII.
 - (7) R. MENENDEZ PIDAL. *Romancero hispánico*. Madrid. Espasa-Calpe. 1953. tomo I. capítulo VI.
 - (8) R. MENENDEZ PIDAL. «Poesía popular y romancero». *Revista de Filología Española*. III. Madrid. 1916. pág. 385.
 - (9) R. MENENDEZ PIDAL. *Romancero hispánico*. Madrid. Espasa-Calpe. 1953. tomo I. capítulo VI.
 - (10) En *Romances tradicionales*. tomo II del «Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid». L. DIAZ VIANA: J. DIAZ y J. D. VAL. Valladolid. 1979. págs. 78-83. comentario más ampliamente este fenómeno.
 - (11) R. MENENDEZ PIDAL. *Romancero hispánico*. Madrid. Espasa-Calpe. 1953. capítulo IV. págs. 107-108.
 - (12) *Ibidem*. pág. 108.
 - (13) *Ibidem*. págs. 188 y ss.
 - (14) M. MENENDEZ PELAYO. op. cit., t. XXII. pág. 114.
 - (15) M. ALVAR. *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*. Barcelona. Planeta. 1970. pág. 35.
 - (16) R. MENENDEZ PIDAL. «Sobre Geografía folklórica (Ensayo de un método)». *Revista de Filología Española*. VII. 1920. pág. 332.
 - (17) M. ALVAR. op. cit., pág. 50.
 - (18) Dichos romances sirvieron de base de trabajo a mi tesis doctoral sobre *El romancero oral en la provincia de Valladolid*. luego editada parcialmente en los dos tomos de *Romances tradicionales*. L. DIAZ VIANA y OTROS. Valladolid. 1978-79.
 - (19) Más adelante transcribo opiniones a este respecto.
 - (20) D. CATALÁN. *El romancero oral*. Madrid. 1971. introducción.



II. LA RECOPIACION DE ROMANCES EN LA PROVINCIA DE SORIA

El romancero con frecuencia ha sido pretexto de conferencia pretendidamente brillante, palestra propicia para el lucimiento vacuo; en muchísimos casos los romances han dado pie a la hueca floritura literaria o han sido anécdota en voz de profesores grandilocuentes. De otro lado, el romancero, mezclado indiscriminadamente con cantos de todo tipo, ha servido para engrosar el tamaño de los cancioneros populares, se ha perdido en las abigarradas filas de un material apenas catalogado. en manos de recopiladores musicales su rango literario ha sido ignorado o mal entendido; en manos de filólogos, a menudo ha sido aislado de las peculiaridades folklóricas que hay en su entorno. Pero esto era inevitable ya que el romance tradicional constituye materia fundamentalmente folklórica y recordemos que durante largo tiempo el folklore ha sido una pseudo-ciencia, un «comodín» de otras disciplinas, sin metodología clara ni rigor analítico.

Como bien ha señalado Julio Caro Baroja en España «han solido pecar los folkloristas de atender más a lo que se llama recogida de materiales que a estudios sistemáticos» (21). Y, a veces, el material fue recogido sin cubrir los indispensables datos que se precisan para que, posteriormente, pudiera ser utilizado en forma científica. Se echan, además, en falta trabajos orientativos que nos sirvan de guía para las encuestas y para su posterior aprovechamiento. En lo que atañe al romancero, basta con ojear las recopilaciones que hasta ahora se han hecho para comprobar que cada romancista siguió particulares criterios de catalogación,

nomenclatura, e incluso, de transcripción métrica. Hay quienes numeran por versiones, quienes numeran por «temas» y dentro de ellos subdividen los textos en versiones distintas; hay quienes consideran romances a determinadas composiciones mientras que para otros no lo son. La clasificación de lo recopilado también es susceptible de tratamientos varios: Algunos investigadores ordenan el material siguiendo la relación alfabética de los lugares donde realizaron sus encuestas; otros intentan aplicar una clasificación que tenga en cuenta factores temáticos o factores estilísticos. Desde mi punto de vista los criterios clasificatorios que se vienen utilizando para los romances tradicionales no resultan satisfactorios porque mezclan aspectos de diversa índole. Por una parte se habla de romances noticieros, históricos, caballerescos, moriscos, atendiendo tanto al asunto que se desarrolla en ellos como a una cierta cronología pues estos tipos de romance responde, según vimos ya, a diversas fases de la extensa y rica biografía de nuestro romancero; por otro lado se habla de romances juglarescos, literarios, vulgares, infantiles, religiosos, religioso-tardíos, refiriéndose sobre todo a su forma de transmisión, o a ésta y al tema tratado. Ello crea una gran confusión y, como más adelante explicaré, pienso que deberíamos unificar criterios y, respecto al romance de tradición oral, sopesar, fundamentalmente, razones folklóricas como lo son las vertientes de difusión empleadas.

Aunque la bibliografía sobre el romancero no es, precisamente, escasa, puede decirse que entre ella resultan, por desgracia, rarísimos los textos que nos guíen en una búsqueda concreta de romances. Hay ensayos muy estimables como el de María Goyri de Menéndez Pidal (22), intuiciones aisladas aquí o allá, pequeñas aportaciones... Cuando, tras mis experiencias como recolector romancístico —en Valladolid y Palencia principalmente— me propuse llevar a cabo una recopilación de la tradición oral soriana, tuve en cuenta todo aquello que, a costa de errores, había podido aprender con anterioridad. Después de algunos sondeos iniciales decidí centrarme en la exploración del romancero oral si bien ello no tenía por qué hacerme despreciar otras composiciones que pudieran surgir en mis encuestas. Centrarme en el romancero suponía únicamente planear mis búsquedas de una determinada forma, induciendo a mis informantes en relación con lo romancístico. Comprobé así dos hipótesis de trabajo: Que, en lo referente a romances propiamente «tradiciona-

les» (23) los temas que aún se transmiten en Soria coinciden, por lo general, con los que yo había ya encontrado en otras tierras castellanas; parece existir, pues, en esta zona una cierta homogeneidad respecto a la evolución que la tradición oral del romancero ha seguido (24). Que el grado de conservación del tesoro romancístico constituye un dato muy orientativo en lo que afecta al tipo de cultura tradicional —y a su estado— dentro de un área concreta (25).

Menéndez Pidal señaló las fases de transmisión que se producen en la difusión de un canto; primeramente «es recibido por el público como moda reciente», luego «el canto es considerado como patrimonio común», es decir, se convierte en «tradicional». Y Menéndez Pidal explica: «Sin duda antes se introdujo como moda nueva, pero olvidada rápidamente la novedad, el canto sigue estimado como antiguo; precisamente su mérito es la antigüedad, el ser canto de los padres y los abuelos» (26). Pero se ha profundizado poco en los diversos pasos que tienen cabida dentro de la transmisión tradicional de un tema; ésta puede tener lugar en distintos «ámbitos», a través de cantores más o menos profesionalizados, dentro de una esfera pública, colectiva, o mediante transmisores no profesionales dentro de un cerrado círculo familiar. De otra parte, tal y como señaló Sergio Baldi la «tradicción» no es únicamente «transmisión» sino verdadero «desarrollo en común». En este sentido la tradición de un área determinada evoluciona de una especial forma y va cambiando a medida que pasa el tiempo. Por ello, resulta poco riguroso mezclar material recogido en épocas muy distantes y pretender que ese confuso conjunto es el fiel exponente de la tradición de una colectividad. Si para estudiar la tradición oral de hoy en España utilizo recopilaciones realizadas hace más de treinta años estoy haciendo algo semejante a lo que llevaría a cabo un crítico que intentara estudiar la poesía última de nuestros días sobre textos de poetas románticos (27).

En ese proceso de «transmisión tradicional», además, no sólo se seleccionan temas —desapareciendo de la tradición algunos asuntos— sino que se transforman los poemas que perviven e incluso se crean nuevas composiciones. Como Sánchez Romeralo ya apuntara éstas creaciones nacen dentro de un molde preestablecido, sobre un andamiaje estilístico basado en fórmulas, estructuras y giros acuñados tradicionalmente (28). Poesía oral fue el romancero desde su nacimiento y todavía en la actualidad se cantan y transmiten, oralmente, muchos de sus romances de

siempre. El privilegio creador —ha escrito Paul Benichou— no pertenece exclusivamente a la edad de oro del romancero. Los transmisores hasta hoy conservaron el secreto inconsciente de los procedimientos creadores propios de la poesía oral y los supieron usar con felicidad en más de un caso (29).

Al emprender la investigación folklórica en la provincia de Soria tuve en cuenta, en primer lugar, los trabajos realizados con anterioridad por estudiosos españoles y extranjeros. El material por ellos recopilado, sus comentarios acerca del folklore soriano, me han servido de orientación importantísima. Sus aportaciones, tal como he explicado ya, sólo podría utilizarlas en el plano de la comparación y el contraste, como guía para mis encuestas de campo, como punto de referencia y capital fuente de consulta. Pero ese cúmulo de informaciones nos pone en contacto con los diversos pasos evolutivos de un acervo tradicional concreto, con el «desarrollo en común» de una cultura no escrita.

Mi objetivo principal era comprobar que dicha cultura continúa viva y averiguar cuál es el estado de la tradición oral, hoy, en Soria. Aunque varias personas —algunas del medio rural— me aseguraron que en nuestros días no encontraría canciones ni romances por estas tierras, yo sabía, a partir de mis experiencias en otras provincias, que tales augurios son, casi siempre, infundados. Además, en el caso de la tradición soriana, contaba con datos que hacía suponer lo contrario de esas afirmaciones; en fechas pasadas musicólogos de prestigio habían recopilado, con excelentes resultados, cantos de todo tipo en Soria. Sondeos recientes parecían atestiguar una importante pervivencia de la poesía y música tradicionales en esta zona de Castilla. En provincias como Valladolid la ausencia de encuestas hasta ahora, la carencia casi total de testimonios folklóricos, resultaban, en principio, desalentadoras; sin embargo ya comenté cómo de forma sorprendente la recopilación llevada a cabo allí produjo abundantes frutos.

Revisemos algunas de las obras que tratan del folklore soriano: El libro de Gervasio Manrique sobre Soria (30) recoge, junto a noticias curiosas de toda clase, algunas leyendas y costumbres, pero apenas nada de la tradición oral, propiamente dicha. El mismo autor en un trabajo sobre «Castilla: sus danzas y canciones» ofrece información de primera mano sobre la cultura tradicional soriana, pues, a pesar del título —que sugiere cierto regionalismo— este breve informe del que hablamos se ocupa, fundamentalmente, de aspectos folklóricos de pueblos de So-

ria (31). Recuerda Manrique la desdichada «invención» de Machado sobre los

«atónitos palurdos sin danzas ni canciones»

y rebate, algo tímidamente, esa atroz descripción del poeta. Los resultados obtenidos por Schindler, a quien Manrique había acompañado en sus encuestas por tierras sorianas le permitían ya refutar por completo aquel disparate poético. Luego el autor reproduce otras desafortunadas expresiones de uno de los líderes de la Generación del 98, Unamuno, a propósito del «mal oído» de los castellanos. En definitiva podría decirse que Machado y Unamuno amaron y exaltaron Castilla pero no comprendieron —ni casi conocieron— su folklore. Después hace referencia Manrique a las danzas castellanas mostrando cierto complejo frente a las de otras regiones (32). Habla de «la rueda, los monitos, el triscado, las palomas chiclaneras y la jota». Describe, también, el baile de «los danzantes» y la misteriosa costumbre del «zarragón» —llamado «zamarrón» en algunos lugares— personaje «vestido de modo grotesco» que encarna fuerzas mágicas e irracionales (33).

Las danzas de «paloteo», es decir, aquellas en las cuales los danzantes cruzan unos palitroques a modo de arma poseen un remotísimo origen y, en Soria, presentan músicas y textos muy interesantes. Manrique transcribe los versos de la que interpretaron, en su presencia, los lugareños de San Leonardo. Algunas estrofas coinciden con los cantares de las danzas de Valdeavellano recogidos por Kurt Schindler (34) e, independientemente a él, por Rafael Caffarena Robles (35). Así la siguiente cuarteta asonantada:

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

Pero ésta y otras cuantas tiradas de versos más son parecidísimas a las que todavía se recuerdan en Sotillo del Rincón y yo he podido recoger:

Tengo una viña en Cantalapiedra,
tégola mala, tégola buena,
para podar,
«pellicar» y andar.
Cantaba Leonor
al señor «san» Gil,
la iglesia es pequeña,
alza la retañil;
Leonor,
cómo redobláis, redobláis
el amor.
Santa Marta en «Fuenbellida»
en «Castroverde» San Juan,
la Trinidad en Villafuente
y en ¿El Burgo? San Millán (36)

El sentido de los textos se ha perdido en muchos casos pero resultan reconocibles en la poesía de tales danzas antiguos cantarcillos del siglo XV y fragmentos de romances casi desaparecidos por completo de la tradición oral de nuestra península (37). Una estrofa de la danza de Valdeavellano que no he encontrado en las distintas versiones que poseo de los cantares de San Leonardo, sí aparece, sin embargo, entre los versos de Sotillo del Rincón recopilados por mí, por lo que me inclino a pensar que, en lo referente a sus textos, todas ellas quizá respondan a un modelo común que se ha ido deteriorando con el tiempo y ampliándose, también, con nuevas aportaciones. Dice la parte a la que hago mención:

¿Quién te cortó, naranjuela?
¿Quién te cortó de la rama?
Mal le venga, mal le vaya
quien te cortó de la rama (38)

Manrique, en el trabajo que comento, habla luego de las «albadas», cantos epitalámicos que, según he podido comprobar, tienen aún cierta vigencia en algunos lugares de la provincia de Soria o la han tenido hasta época bien reciente. He recogido varias, de la comarca de San Esteban de Gormaz, de Velamazán, de Alconaba, de Almarail... Solo una de ellas comienza como la que describe Manrique:

Buenas noches a la una... (39)

Estas largas composiciones siguen un esquema similar: Presentación de los cantores, solicitud de licencia para cantar, descripción de los distintos pasos de la boda, interpretaciones a los novios y padrinos, despedida a veces jocosa. A continuación reproduzco un final propio de las «albadas» que se cantan en la zona de San Esteban:

El padrino de esta boda
es un poco fanfarrón,
que eche la mano al bolsillo
y nos alargue un doblón.
Como relumbra una espada
recién sacada del filo,
así relumbra esa dama
al lado de su marido.
Como relumbra una espada
acabada de afilar,
así relumbra esa dama
al lado de su galán.
Y allá va la despedida
de las buenas la mejor:
Jesucristo con su mano
nos eche la bendición.
Y allá va la despedida,
la que echamos en Pedraja:
Dios quiera que vaya bien
la llave con la cerraja (40).

Las «albadas», llamadas así porque se cantaban con el alba, antiguamente al día siguiente de la boda —aunque esta costumbre se fue modificando— no pueden ser consideradas «romances», si bien, por su extensión, a veces han sido catalogadas como tales. Están compuestas en cuartetos y no narran un hecho, sino una situación, no existiendo en ellas ninguna trama argumental. En realidad, la «albada» constituye una forma especial de «ronda» y así era tenida por quienes la interpretaban.

Manrique habla, también, de canciones de trabajo —cita una propia de esquiladores— y, basándose en la obra de Federico Olmeda atestigua la vigencia en Castilla de «canciones de ronda, de cuna, de siega...» (41). Yo he recogido interesantes muestras de

canciones de ronda, de «quintos», y jotas de todo tipo. Muy características del género son las siguientes coplas para rondar:

Quando voy a la casa
de mi María
se me hace cuesta abajo
la cuesta arriba.

La cuesta arriba, niña,
y cuando salgo,
seme hace cuesta arriba
la cuesta abajo.

Estos versos me fueron cantados en El Burgo de Osma; un informante de Almaluez me comunicó algunas coplas de ronda con su «réplica» consiguiente. La versión amable dice:

En la calle en la que estamos
tiran agua y salen rosas:
y por eso la llamamos
la calle de las hermosas

Y la hiriente:

En la calle en la que estamos
tiran agua y salen ranas;
y por eso la llamamos
la calle de las marranas.

Abundantísimos son los cantares religiosos que las gentes recuerdan y de ellos Manrique hace leve mención (42); tengo recopiladas muestras de Almaluez, Sotillo del Rincón, Olvega, Agreda, San Esteban, Carbonera de Frentes, Torrubia, Valdealvillo... Estrofas para Navidad, Semana Santa y Pascua. Temas petitorios o de estremecida devoción. Versos dedicados a cada uno de los momentos de la llamada «procesión del encuentro»:

Bandéense las campanas,
bandéense con primor,
que sale la dolorosa
en busca del Redentor (43).

Versos «eclesiales», de cierto resabio culto, y versos sinceramente populares. Algunos de estos cantos estaban ligados a costumbres como la de «las mozas del Santísimo» o «cristeras» y el vistosísimo rito de los «ramos», armazones revestidos de ropas y flores que eran subastados públicamente. Por supuesto que los galanes pujaban por la muchacha que lo había hecho y no por el ramo en sí (44).

Muy difundidos parecen haber estado, también, los cantares de romería que todavía pueden oírse al pie de varias ermitas sorianas y las «rogativas», pidiendo la ayuda de Cristos y Vírgenes contra la sequía. En tales composiciones, como en los cantos de procesión ya comentados, he podido observar cierta coincidencia entre las cuartetos de unos y otros lugares; las procesionales, especialmente, dan la impresión de responder a un determinado modelo con más o menos variantes. La conservación de dichas creaciones religiosas se ha visto condicionada por la diversa actitud de los párrocos; algunos han fomentado y renovado las viejas tradiciones, otros han colaborado en su extinción (45).

Existen Cristos y Vírgenes míticos en la provincia, estatuas veneradísimas. La Virgen de Barcebal, la del Espino, la de Olmacedo:

¿Qué es aquello que reluce
por aquella cuesta blanca?
Es la Virgen de Olmacedo
que la llevan a su casa (46)

Pero junto a la devoción surge la sátira; no de la religión, sí, en ocasiones, del clero:

Virgen santa de Olmacedo,
bueno es dormir y no tanto,
que entre los curas y frailes
se te están llevando el manto (47).

En lo que atañe al romancero, Manrique hace referencia a ciertos poemas religiosos: «La Virgen y el ciego» y «Madre, a la puerta hay un niño». Menciona asimismo, el «clásico» romance de «La loba parda». De todos ellos he obtenido varias versiones (48).

Pero la gran recolección de temas folklóricos llevada a cabo en la provincia de Soria fue obra de un extranjero; el ilustre musicólogo Kurt Schindler. Aunque Federico Olmeda, como apéndice de su «Folklore de Burgos», reuniera algunos cantos sorianos recopilados por él, puede decirse que a Schindler se debe que podamos conocer la riqueza de la tradición oral de Soria de hace más de cuarenta años. Schindler, nacido en Berlín en 1882 y muerto en New York en 1935 vino a España en 1928, primero y, luego, en 1932, para recoger el folklore musical de la península. José Tudela ha contado en un interesante trabajo sobre la recopilación de Schindler, cómo éste, por influencia de Angel del Río, que también era profesor en New York, y soriano, alteró los planes de su encuesta y decidió explorar la tradición oral de la provincia de Soria (49).

Entusiásticamente, Tudela describe el apoyo que el musicólogo alemán recibió de las «autoridades» e instituciones sorianas, apoyo que, hoy, no nos parece extraordinario y sí bastante pintoresco: «...la Sociedad Económica Numantina de Amigos del País, después de consultar el caso con el Presidente, ofreció pagar, por cuenta de esta Sociedad, el gasto de gasolina para los viajes y el Gobernador Civil, que era entonces D. Luis Posada, espíritu generoso y cultivado, publicó una vibrante circular en el «Boletín Oficial» de Soria, dirigida a todas las autoridades locales» (50). Afortunadamente hubo quienes, como el propio Tudela, prestaron a Schindler una ayuda inestimable, poniéndole en contacto, a través de «relaciones amistosas» y «aún familiares» (51), con posibles informantes. Se realizaron dos amplias recopilaciones, una en 1930 y otra en 1931. Tudela nos refiere las características de cada una: «En su primer viaje, mientras él tomaba taquigráficamente la música, con una estenografía musical, cualquiera de nosotros recogía la letra... En el segundo viaje trajo un gramófono con discos especiales, metálicos, para impresionar directamente las canciones... En este viaje le acompañó el gran folklorista español Eduardo M. Torner; y con él y algunos amigos de Soria exploraron el Sur de nuestra provincia y el Norte de la de Guadalajara» (52).

Schindler moriría cuatro años después y sus proyectos quedarían inconclusos. Los materiales folklóricos recopilados por él en España y Portugal serían publicados en 1941 (53), de forma algo precipitada. De las 985 composiciones incluidas en esta edición, 361 fueron recojidas en la provincia de Soria, lo que constituye un porcentaje elocuente en sí mismo. Los temas que aparecen en esta publicación no están distribuidos por la afinidad de sus con-

tenidos o por su función folklórica, sino siguiendo el orden alfabético de los lugares encuestados. No constan, tampoco, los nombres y datos de los informantes; por último, la manera de nominar los cantos resulta, frecuentemente, inadecuada y no responde, por ejemplo, en el caso de los romances, a la titulación más generalizada. Por fortuna, Tudela y sus amigos habían tenido una prudente iniciativa: «...ante el temor de que esta gran colección de poemas y canciones sorianas pudieran perderse o quedara olvidada en algún archivo musical de los Estados Unidos, acordamos con Schindler el siguiente convenio: Que nos dejara copia de la música y de la letra de esta colección; y que, si en plazo de seis años, él no la publicaba, quedábamos nosotros en libertad de hacerlo, ...y por este convenio existe en la Caja de Ahorros y Préstamos de Soria, hija y protectora, a la vez, de su entidad matriz, la Económica Numantina, un ejemplar manuscrito de este Cancionero» (54).

Gracias a esta copia, encuadrada en pergamino, que no mantiene ningún tipo de orden, ni siquiera el geográfico, en la distribución del material que contiene, podemos conocer los importantísimos datos relativos a los informantes que no han de faltar en ninguna recopilación hecha con un mínimo de rigor científico. Tudela facilita tal información en su trabajo ya comentado (55). José Subira señaló cómo hay temas en el tomo manuscrito que no están en la edición realizada en New York y comentó la existencia de variaciones entre ambas fuentes en ciertas composiciones (56). La recolección folklórica de Schindler representa un monumento del saber popular, un puntal básico para el estudio de nuestro folklore y, con todo, su difusión ha sido nula en estas tierras, en contra de lo que el propio musicólogo esperaba: «El primer resultado tangible —dice Schindler en una carta que edita Federico de Onís y transcribe Tudela— es una vasta colección de cantos populares castellanos y, desde luego de poesía popular, hecha en la altiplanicie de Castilla la Vieja, en un amplio territorio formado por las provincias de Soria, Logroño y parte de Burgos, donde ningún músico había recogido antes música popular. El resultado es sorprendente y bello: más de setecientos poemas, más de trescientas melodías, muchas de las cuales son de gran belleza. Esta colección se publicará en España por la Diputación de la provincia de Soria y algunos de sus ricos aristócratas...» (57).

Pero, como ya dije, sólo conocemos los 361 temas que fueron publicados en la edición norteamericana; 361 temas que constitu-

y en una muestra abundante del folklore soriano pero no tan exagerada como podría pensarse. La recopilación —juntando las dos visitas— comprendió cuatro meses y —tal como afirma Subira— pone de manifiesto «la minuciosidad con que se procedió a dicha tarea, adentrándose en lugares muy apartados» si tenemos en cuenta la situación geográfica de algunos de los pueblos encuestados (58); 62, en total, que, seguidamente, enumero: Agreda, Alcubilla de Avellaneda, Aldeaseñor, Almajano, Almarza, Almazán, Arbujuelo, Ausejo, Bocigas de Perales, Calatañazor, Cameros, Casarejos, Castilfrío de la Sierra, Cenegro, Cidones, La Cuenca, La Cuesta, Cueva de Agreda, Diustes, Duruelo, Las Fraguas, Fuencaiente, Fuentearmegil, Fuentecambrón, Fuentepinilla, Fuentetoba, Hinojosa, Jubera, Laina, Langa de Duero, Medina-celi, Montenegro de Cameros, Morón, Ocenilla, Olvega, Ortigosa de Cameros, Peñalcázar, Pobar, La Póveda, San Andrés de Soria, San Esteban de Gormaz, San Leonardo, San Pedro Manrique, Santa Cruz de Yanguas, Santa María de Huerta, Santervás del Burgo, Sarnago, Serón de Nágima, Sierra de Soria, Somaén, Soria, Sotillo del Rincón, Torrearevalo, Torreblanca, Vadillo, Valdeavellano, Valonsadero, La Vega de Yanguas, Ventosa de San Pedro, Vozmediano, Yanguas y Zayas de Bascones.

Las localidades encuestadas, así como las personas que sirvieron de informantes a Schindler constituyen una importante fuente de información que no debe ser desdeñada por ningún recopilador posterior a él. En este sentido Samuel G. Armistead e Israel J. Katz utilizaron la experiencia del musicólogo alemán y buscaron, incluso, a las mismas personas que le habían interpretado los diversos cantos de su colección. Pero la encuesta de Armistead y Katz fué llevada a cabo ya, en 1972 y los dos investigadores sólo en tres ocasiones dieron con gentes que habían estado presentes en las recopilaciones de Schindler o le habían cantado temas tradicionales (59). Dicen Armistead y Katz haber recogido —siguiendo los pasos de aquél— «175 textos y fragmentos de romances tradicionales (igual a 52 tipos narrativos distintos), 25 romances vulgares, de ciego o de pliego suelto, 85 canciones líricas de diversos tipos (incluyendo cantares de boda) y 80 villancicos y otras clases de canciones religiosas, así como varios cuentos tradicionales» (60). En el mismo trabajo del que he transcrito las palabras precedentes se publican cinco romances de los 52 distintos que Armistead y Katz mencionan. Estos estudiosos advierten al respecto: «la publicación de semejantes versiones

plenas pueden ofrecer una visión deformada y demasiado optimista de la tradición actual. En nuestras cintas magnetofónicas predominan los fragmentos y versiones incompletas frente a un número bastante limitado de versiones cabales» (61).

Por los datos que se desprenden de los trabajos de Tudela y de Subira, ya comentados, puede decirse que, cuando Schindler realizó sus exploraciones en Soria la riqueza folklórica de esta provincia era, probablemente, deslumbrante. Hoy, y tal como afirman Armistead y Katz, el momento es difícil; «los próximos años han de ser una época crítica» (62). Schindler —según testimonio de Tudela— recogió cantos tradicionales de gentes de toda clase social (63). Pero recordemos la despoblación creciente de las tierras sorianas en las últimas décadas y el modo decisivo en que este hecho ha afectado a la vida rural de la provincia. En contra de lo que, a veces, los mismos folkloristas piensan, el que una determinada zona quede casi al margen del progreso y de la evolución general de un país no asegura la pervivencia en ella de las tradiciones más viejas; por el contrario, resulta fácilmente comprobable que tras el «milagro» que supone la conservación arcaica de un determinado acervo tradicional, con frecuencia sobreviene la desaparición total del mismo. Del arcaísmo a la nada media un corto paso y tal es el fenómeno que ha tenido lugar en algunas aldeas sorianas; con su declive, la vida tradicional se ha debilitado, llegando en ocasiones a extinguirse por completo.

Mas en donde todavía hay vida, forzosamente tiene que restar memoria de un pasado tan rico en lo folklórico y así sucede, según he podido constatar. Para mí, el éxito logrado por Schindler en los pueblos por él encuestados demuestra algo más que la abundancia folklórica de aquellos; revela también la vigencia de la tradición en toda la zona, de suerte que, aunque la lista de lugares explorados por Schindler pueda ser orientadora para cualquier recopilador actual, creo que tampoco indica demasiado. Pone de manifiesto, precisamente, que por su habilidad en las encuestas —y, sobre todo— por lo propicia que era el área investigada, Schindler hubiera encontrado, de igual modo, temas en otros puntos de la provincia de Soria.

Tudela llama la atención sobre un aspecto de la recopilación del musicólogo alemán muy útil para cualquiera que vaya a realizar encuestas en la tradición oral: «...gran parte de los que cantaron eran personas mayores y en su mayor parte, mujeres» (64). Por su parte, Armistead y Katz declaran acerca del trabajo de campo

que efectuaron: «aunque algunos de nuestros mejores informantes fueron relativamente jóvenes, también es verdad que los ancianos e individuos de mediana edad constituían la mayoría de los que aún sabían cantar romances para nosotros y en una proporción mucho mayor que la de los jóvenes» (65). En términos generales, los dos rasgos son válidos en nuestros días; las mujeres —y, preferiblemente las de mediana o avanzada edad— se nos descubren como las mejores informantes folklóricas.

José Subira intentó, tras mencionar los escasos «picoteos» llevados a cabo en Soria por ciertos investigadores (66), ordenar por materias lo recolectado por Schindler. Nos advierte antes de cómo «melodías y poesías coinciden en casos no infrecuentes con las de otras regiones limítrofes», cosa nada sorprendente pues en folklore lo que cuentan son las «zonas naturales» y no las arbitrarias líneas de separación entre provincias marcadas en otros tiempos por políticos o cabildos. Comenta luego las jotas de segadores, de esquiladores, de ronda, que Schindler recogió (67). También lo que en la colección de éste aparece como «estribillos» —en realidad, canciones independientes— y los cantos bailables «a lo llano y a lo agudo» (68). Después enumera canciones de boda —las características «albadas» sorianas, de las que ya hablé— cantadas en Almajano, Almarza, Somaén, Pobar, La Vega de Yanguas... Junto a ellas, en variopinto grupo, se refiere a algunas composiciones que se interpretan dentro de la vertiente de transmisión infantil; entre éstas nombra algunos romances que se cantan en corros y juegos como el de «Santa Catalina», «El señor don gato», «Papá si me dejas ir» (denominado también «Las hijas de Merino»), «Estaba la pájara pinta», «Me casó mi madre»... (69).

En un amplio apartado de «Canciones de asunto religioso» —y siguiendo los criterios de Olmeda en su Cancionero— (70) agrupa lo recogido por Schindler en temas que «afectan a la Divinidad», en temas del «Ciclo de Semana Santa», temas sobre la Virgen, canciones «de santos» ... Entre todo este material se encuentran ciertos romances de temática piadosa; así «Madre a la puerta hay un niño» que —aunque Subira no lo señala— coincide con «El niño perdido» en el motivo y en algunas estrofas de determinadas versiones; «La Virgen y San José iban a pasar un río» que prosigue con el relato de «La Virgen y el ciego»; «La baraja de los naipes», canción seriada que suele catalogarse como romance y a veces adopta la forma de cuento romancístico; «Divino Antonio precioso», romance vulgar difundidísimo; «Jesucristo y el incrédulo»,

curiosísimo poema que casi siempre se recita más que se canta (71).

Aunque Subira los haga derivar de géneros litúrgicos no tienen que ver con ellos, en realidad, romances geográficos, a veces obscenos como el de la «Epístola de la badana» (72). Dentro de la sección de «Canciones profanas de carácter vario» hallamos el romance de «Los peregrinos» (73) y ya en el apartado que Subira pone bajo el título de «Canciones de romances» cantos como el de «La cristiana cautiva» que es el romance de «Don Bueso», el de «Doña Arbonia» o «La mala suegra», «La loba parda», «La esposa infiel», «El convidado de piedra», «Las tres cautivas», «Silvana», «La boda estorbada» o «Conde Flor»... (74).

Por último comenta Subira algunas danzas: El «Triscao», el «Pindajo», el «Vilano», todos ellos bailes presumiblemente antiguos, las «ruedas», todavía con vigencia en algunas zonas como la del Burgo de Osma, y los «danzantes», bailes sin letra y con ella como los cantados en Ocenilla, San Leonardo y Sotillo, y recogidos por Schindler (75). La clasificación temática ensayada por Subira sobre el material recopilado por el musicólogo alemán presenta deficiencia en su nomenclatura y en la propia división de las composiciones pero con todo es un intento loable que orienta al estudioso que pretenda profundizar en el trabajo de Schindler. Trabajo que, tras una ordenación conveniente, para la cual podría servir de base la que Subira expone, habría de ser publicado con todos los honores que merece, en nuestro país.

Aunque sea muy brevemente quiero mencionar algunas referencias hechas a mitos, ritos y creencias de Soria, a leyendas y costumbres, por distintos autores. Gervasio Manrique, por ejemplo, describe la «Fiesta de gallos» en Calatañazor, llevada a cabo por muchachos, y que termina con la muerte del animal, con su decapitación ritual. De un informante de Almaluez he podido recoger material abundante sobre la misma costumbre en aquella zona; en tierras de Almaluez, como en otros lugares de Castilla parece ser que eran las mujeres quienes ejecutaban tan ancestral rito (76). Noticias hay de misas sacrílegas como la de Cabrejas, de antiquísimas fiestas como la de la «Barrosa» en Abejar en la que el vino brota a manera de sangre del armazón del animal totémico; de danzas y cantos dentro de la iglesia, como sucede en Trévago, pero quizá entre todos el «Paso del fuego» en San Pedro Manrique siga siendo el rito más estremecedor por su misma sencillez y misterio (77).

- (21) J. CARO BAROJA. *Ensayos sobre la cultura popular española*. Madrid. Dosbe. pag 19
- (22) M. GOYRI DE MENENDEZ PIDAL. «Romances que deben buscarse en la tradición oral». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. año X. 1906. págs. 374-385 y 1907 págs. 24-36
- (23) Considero «tradicionales» a aquellos temas que no solamente se transmiten en la tradición oral de un determinado lugar sino que son también conocidos en otras zonas y poseen una probada antigüedad. su «tradicionalidad» es incuestionable
- (24) En *La tradición oral castellana*. Valladolid. Centro Castellano de Estudios Folkloricos. 1981. trato este tema. págs. 9-29
- 25 El grado de vigencia del romancero, así como la vertiente de transmisión dentro de la cual se ha conservado con rasgos muy significativos que contribuyen a caracterizar la clase de tradición oral con la que nos vamos a encontrar.
- (26) R. MENENDEZ PIDAL. *Romancero Hispanico*. Madr. 1953. t. I. pag. 44
- (27) La teoría de S. BALDI. «Sull concetto di poesia popolare». *Leonardo*. 1946. no es contraria, en absoluto, a las tesis de MENENDEZ PIDAL. Precisamente éste había señalado la «evolución de escuelas» en la tradición. *Poesía tradicional el Romancero hispano-portugués*. Lisboa. 1943. p. II y había afirmado que «el pueblo, la colectividad, poetiza realmente». *Estudios sobre el Romancero*. Madrid. Espasa-Calpe. 1973. pag. 396
- (28) A. SANCHEZ ROMERALO. *El villancico*. Madrid. Gredos. 1969. pag. 102
- (29) P. BENICHOU. *Creación poética en el Romancero tradicional*. Madrid. Gredos. 1968. pag. 13
- (30) G. MANRIQUE. *Soria. La ciudad del alto Duero. Leyendas y tradiciones de su provincia*. Madrid. 1926
- (31) G. MANRIQUE. «Castilla: sus danzas y canciones». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. t. V. 1949. pag. 295-308.
- (32) *Ibidem*. pag. 296
- (33) Este zarrañón que muere «simbólicamente», dejando sin maestro de ceremonias a los danzantes, puede ser relacionado con el «birrio», «murrio», «diablo» o «cachidiablo» de otras tierras castellanas. El «murrio» de Tordehumos tiene la licencia, entre varias locuras, de levantar las faldas a las mozas, como parte de su danzar.
- (34) K. SCHINDLER. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York. Hispanic Institute. 1941. textos y músicas señalados con los números 869 y 870.
- (35) R. CAFFARENA ROBLES. *Poesía de nueve lustros*. Madrid. 1967. págs. 37-42.
- (36) Este texto presenta variantes respecto al que ofrece Manrique. En el suyo se dice «tengo una mala». «Policarpo andar... don Gil... «hágola retañir...», y en la última cuarteta «Santa Marta en Fuentesilla/la de Amusco. San Millán./... y en Castroviejo San Juan».
- (37) Con el número 49 de la colección de romances que he recopilado catalogado un fragmento de la Danza de Sotillo perteneciente al rarísimo romancillo de «Fray Pedro».
- (38) R. CAFFARENA. op. cit. pag. 38
- (39) G. MANRIQUE. op. cit. pag. 299
- (40) En próximos trabajos editaré las «albas» que he recopilado
- (41) *Ibidem*. pag. 305
- (42) *Ibidem*. págs. 302-304.
- (43) Texto recogido en Almaral.
- (44) En Olvega se me habló, con añoranza, de esta costumbre.
- (45) Estos cantos religiosos eran difundidos por escrito.
- (46) Texto recopilado en Agreda.
- (47) Esta cuarteta sobre una supuesta rapiña de los clérigos la oí cantar en Olvega y alude a la riqueza del antiguo manto de la Virgen y a las transformaciones que la estatua sufrió, al ser restaurada.
- (48) Temas que yo he catalogado con los números 22, 23 y 1 en mi colección.
- (49) J. TUDELA. «Como se hizo el Cancionero soriano». *Celtiberia*. número 7. 1954. págs. 107-108
- (50) y (51) *Ibidem*. págs. 107-108.
- (52) *Ibidem*. pag. 108.
- (53) Op. cit., anteriormente.
- (54) Op. cit., págs. 108-109.
- (55) *Ibidem*. págs. 109-110.
- (56) J. SUBIRA. «Un Cancionero musical soriano y las tares folklóricas de Kurt Schindler». *Celtiberia*. número 7. 1954. págs. 21-46.
- (57) Op. cit., pag. 111
- (58) Op. cit., pag. 24.
- (59) S. G. ARMESTEAD e I. J. KATZ. *El romancero tradicional en la provincia de Soria*. Soria. 1979. (Publicado en *Celtiberia*. Número 58).
- (60) *Ibidem*. pag. 164.
- (61) *Ibidem*. pag. 165.
- (62) *Ibidem*. pag. 165.
- (63) J. TUDELA. op. cit., pag. 109

- (64) *Ibidem* pág. 109.
- (65) ARMISTEAD y KATZ. *op. cit.* pág. 165.
- (66) J. SUBIRA. *op. cit.*: habla de las composiciones recopiladas en Soria y publicadas por J. Inzenga o F. Pedrell. páginas 21-23.
- (67) *Ibidem*. págs. 26-27.
- (68) *Ibidem*. págs. 27-28.
- (69) En la obra de Schindler con los números 692, 695, 711 y 809, 744 y 801. las tres primeras composiciones figuran en mi colección con los números 19, 18, 17. Una variación religiosa de «La pájara pinta» en Schindler número 744 la he catalogado con el número 26 con el asunto de «Me casó mi madre» pero en un tipo de romance más insólito y antiguo he recogido «La malcasada del pastor». número 2.
- (70) F. OLMEDA, *Folklore de Burgos*, Sevilla, 1902.
- (71) y (72) En la obra de Schindler numerados como 598, 785, 709, 776, 57 y 647 en mi colección con los números 23, 22, 33, 28 y 30.
- (73) y (74) Dentro de la obra de Schindler con los números 398, 597, 638, 828, 844, el romance de los peregrinos, y los otros con los 561, 653, 783 y 796 «La loba parda», 596 y 797 «La esposa infiel», 713, 759, 763, 787 y 803 «Conde Flor». En mi colección con los números 12, 5, 13, 1; de «La esposa infiel» sólo he recogido fragmentos hasta el momento; «El convidado de piedra» está catalogado con el número 11 en mi recopilación de Valladolid ya citada y es romance rarísimo: los restantes romances citados se corresponden con los números 3 «Las tres cautivas» y 4 «La boda estorbada», de «Silvana» no he encontrado ni siquiera fragmentos, si alguna mención.
- (75) J. SUBIRA. *op. cit.* págs. 39-42.
- (76) G. MANRIQUE. *op. cit.* *Soria. La ciudad del alto Duero* págs. 286-288.
- (77) En lo que se refiere a una posible mitología soriana, A. RUIZ VEGA ha publicado un interesante trabajo que, desde una vertiente mágica, recoge datos sobre ciertos lugares y su leyenda. *La sierra de los siete infantes*. «Mundo desconocido», número 53, 5.º año, Barcelona, 1980, págs. 33-47. De otro lado en libros como el de *Galerías de estampas y costumbres por los pueblos sorianos* de M. Moreno se halla abundante material sobre el folklore costumbrista de Soria.



III. PROBLEMAS QUE PLANTEA UNA RECOPIACION ACTUAL

Los trabajos, ya comentados, de anteriores recopiladores y, muy en concreto, las experiencias de Schindler y luego de Armistead y Katz, casi me garantizaban que no me vería defraudado en mi búsqueda romancística dentro de la provincia de Soria. Los romances, que son para mí fiel reflejo del pueblo castellano, de nuestro inconsciente colectivo y folklórico, se siguen cantando, milagrosamente, en nuestras aldeas como entretenimiento para niños, como fondo de juegos y reuniones, como acompañamiento en los trabajos del campo, e incluso como letra que sirve de motivo para música y danza. En muchos casos solo queda la memoria de todo ello, su eco último, pero el romancero, todavía, pervive. Una de las mayores satisfacciones del recolector es, justamente, servir de estímulo para que las gentes más viejas recuerden los cantos que aprendieron en su infancia y juventud; y, también devolver a estas personas la confianza en su cultura, que no la olviden, que no les produzca vergüenza, sino que, por el contrario, les causen merecido orgullo.

Los 100 temas recogidos en Valladolid por mis compañeros y yo me hacían confiar en una buena cosecha romancística en tierras sorianas y, en efecto, he recopilado ya, en no más de un año, lo que allí nos llevó casi tres recoger: más de 300 composiciones de toda clase y, entre ellas, 60 romances de los que aún se cantan en la tradición oral.

El material reunido por mí ocupa, aproximadamente, unas 28 horas de cinta magnetofónica (tradiciones, cuentos, canciones y

romances) de la que he espigado los 60 poemas romancísticos que, en esta primera muestra, doy a conocer.

¿Qué pasos he seguido en mi encuesta? Tras la lectura de diversos textos sobre folklore soriano, algunos de los cuales he comentado anteriormente, me dispuse a trazar un mapa inicial de sondeos sobre la provincia. Con la intención de tantear las diversas zonas de la misma y comprobar en ellas la influencia de las áreas limítrofes elaboré el siguiente plan de encuesta: San Esteban de Gormaz, Pedraja de San Esteban, Langa de Duero, Berlanga de Duero, Matalebreras, Arguijo, Medinaceli, Santa María de Huerta, Calatañazor, Valdealvillo, Valderrueda, Aguilar, Almajano, Olvega, Almaluez, Sotillo del Rincón, Vinuesa, Covaleda, San Pedro Manrique...

Todos estos eran puntos orientativos, aconsejados por su situación, generalmente por figurar ya en recopilaciones de otros investigadores, y —aspecto importantísimo— por ser lugares en donde yo podía encontrar contactos que favorecieran mi intromisión en las casas de sus gentes. Tampoco desdeñé la posibilidad de visitar asilos comarcales donde me sería fácil hallar a personas de distintas aldeas. En este sentido, resultó vital la colaboración de algunos amigos que, haciendo de cuña, me ayudaron a penetrar en el ámbito de sus propias familias o de familias conocidas.

En una encuesta romancística creo que es factor fundamental, porque nos hace gastar menos tiempo y «aburrir» menos al informante, tener una cierta idea de lo que andamos buscando, o, dicho de otra manera, de lo que podremos encontrar. No se trata de «dirigir» a la persona entrevistada hasta aniquilar su libertad expositiva sino, por el contrario, inducirle a recordar, prestarle apoyo sugiriéndole temas, despertando sus recuerdos. Es, juzgo yo, la labor más difícil, la clave de toda recopilación; lo que salva un momento de angustioso e irreparable silencio, lo que estimula al informante receloso y le mueve a comunicarse. Si vamos demandando «canciones viejas» solamente, en gran número de casos no encontraremos respuesta favorable de nuestros encuestados; estos mismos reaccionarán de forma diferente si somos nosotros quienes empezamos a recordarles esos cantos, quienes, en definitiva, «abrimos fuego».

Consciente de la importancia de tal aspecto confeccioné una guía de temas romancísticos sobre los que preguntar, hecha en razón de mis experiencias en otros lugares de Castilla —donde había hallado que ciertos asuntos se repetían constantemente— y

de lo que Schindler y demás investigadores habían recopilado en Soria. Mi guía o manual de romances incluía: «La boda estorbada», «La maia suegra», «La loba parda», «La doncella guerrera», «Madre a la puerta hay un niño», «Don Bueso y su hermana cautiva», «Santa Catalina», «Don gato», «El Conde Olinos», «El quintado y la aparición», «Delgadina», «Las doce palabras», «Los mandamientos y sacramentos de amor», «La baraja de los naipes», «El arado», «El incrédulo», «La Virgen y el ciego», «Amnón y Tamar»; de todos ellos obtuve versiones, a veces dos o tres del mismo relato. Pero también estaban en mi lista romances de los que recogí composiciones hermanas, más interesantes que la que yo buscaba como es el caso de «Me casó mi madre», canto del que apenas he encontrado versiones completas, mas me topé con un fragmento de «La malcasada del pastor». De «Silvana», «La samaritana» o «El convidado de piedra» no he obtenido ejemplos aún. Aparecieron otros poemas que yo no había introducido en mi catálogo —aunque me fueran conocidos— y, en abundancia «romances de ciego» sobre truculentas historias, muchos tratando de crímenes locales. Asuntos difundidísimos como el de «Los milagros de San Antonio» afloran sin necesidad de preguntar por ellos.

Un hecho que he podido comprobar es que «no por más andar» la recopilación produce mejores frutos. Puesto que resulta imposible llevar a cabo una encuesta total no ya de una zona, sino, incluso, de un pueblo determinado, pues nunca entrevistaremos a todos los posibles informantes ni haremos surgir todo lo que cada uno aprendió, a lo que habremos de tender será a elegir los puntos que van a ser objeto de nuestra búsqueda con habilidad y coherencia. Deberemos sondear con tiento, no arbitrariamente. Claro está que es aconsejable visitar un máximo de sitios en nuestra indagación pero ello no ha de ocasionarnos una prisa inútil y cegadora que, en ocasiones, nos pueda impedir encontrar lo que se halla a nuestro alcance, por precipitación y falta de constancia. El romancero frecuentemente constituye un tesoro escondido que quizá se oculta en las personas más próximas. A menudo aquellas personas que me acompañaban en mi encuesta o que me iban a servir de «contacto» con otras gentes se convirtieron, ellas mismas, en informantes, ya que sabían romances pero apenas eran conscientes de saberlos. A menudo, sin casi salir de Soria, o sin desplazarnos de nuestro «cuartel» en los trabajos de campo nos tropezábamos con mejores resultados que recorriendo kilómetros y kilómetros. Pero las dos cosas son necesarias: La constancia, el

profundizar lo más que se pueda en los conocimientos del informante, y el afán andariego, el viajar sin tregua, buscando a los últimos transmisores del romancero.

La discreción, el procurar no ser inoportuno, el verse introducido por alguien que haga de «enlace» entre informante y recopilador son, también, aspectos básicos. Hoy en día los pequeños magnetofones nos permiten grabar con claridad sin tener que interrumpir a quien nos informa para copiar textos o melodías y sin coaccionarle con cables, micrófonos y aparatos extraños que pueden provocar recelo en las personas más mayores. Todo lo que rodea a la encuesta es útil para el investigador y, de manera muy especial, los datos personales del informante. No sólo su edad y lugar de nacimiento; también su cultura, su modo de vida, lugares que ha visitado, de quién aprendió los cantos interpretados, etc...

Entre las personas encuestadas por mí, con resultados satisfactorios hasta ahora, en la provincia, casi el 100 por 100 son mujeres. Los hombres, en algunos casos, decían conocer los cantos pero preferían oír a las mujeres cantarlos que interpretarlos ellos mismos. Quizá sea así porque el hombre casi siempre se comporta de forma menos comunicativa que la mujer. Mas hay otra causa: La abuela, la madre, han sido durante siglos en el medio rural las verdaderas maestras de los más jóvenes y, como nadie, sirvieron de transmisoras del saber tradicional. De otro lado, mis encuestados, salvo dos individuos muy longevas, fueron, por lo común, personas de 70 a 80 años de edad. Aunque, generalmente, se trataba de personas que vivían en el campo y habían desarrollado su quehacer en el agro, también me informaron gentes que, desde hace tiempo, trabajan en la ciudad, dotadas por así decirlo de una «cultura urbana».

Respecto a las encuestas no cabe duda de que, según las áreas, existen ciertas diferencias en la actitud de los entrevistados. Pero, además, cuentan en su postura ante el recopilador otros factores: El momento, la situación, el grado de confianza que el recolector le inspire... En Soria he conocido —junto a mis amigos y compañeros de exploración romancística— tardes lluviosas de recelo y retraimiento por parte de los encuestados. De otra parte, recuerdo días y lugares en que la acogida de las gentes fue espontánea y cordial. Improvisadas tertulias y «reuniones» en Sotillo del Rincón, en Valdeavillo; mansos y enriquecedores instantes en Burgo de Osma junto a las ancianas que detentan un saber y un arte tan antiguos como auténticos... Reuniones de más

de veinte personas que, poco a poco se fueron acercando al investigador y verdaderas competiciones de romancistas pugnando por recordar éste o aquél fragmento, tal o cual romance.

He podido observar, en lo que se refiere a las características de la tradición oral en Soria, que aquí la vida rural se encuentra marcada por rasgos bien distintos de los que posee en otras zonas, como Valladolid. Mientras que en los pueblos vallisoletanos es muy frecuente que sus habitantes se muevan entre el campo y la ciudad más próxima, trabajando por igual en ambos medios, en Soria abundan los pueblos recónditos cuyas gentes apenas se desplazan de su reducido terruño; y si lo hacen es para abandonarlo definitivamente en muchos casos. En Valladolid, esa circunstancia de que gran cantidad de lugareños laboren su tierra pero, al tiempo, acudan a diario al núcleo urbano que les es cercano ha configurado un determinado tipo de tradición. Esta no nos reserva, quizá, arcaicas bellezas, ocultas joyas, pero se mantiene, con sorpresa para muchos en un nivel de vigencia muy aceptable.

En Soria se han conservado de modo más inalterable muchas tradiciones; algunas apenas han sufrido transformaciones por el celo con que se han seguido realizando y ese carácter de aislamiento que tienen ciertas zonas de la provincia. El folklore soriano produce inesperados hallazgos, reserva tesoros purísimos porque no ha padecido la incidencia de modas como otros; en lo romancístico, las versiones que hallamos de los temas tradicionales son arcaicas y fieles a los modelos más antiguos. Pero este folklore está desapareciendo rápidamente; muere porque no ha evolucionado como no lo ha hecho tampoco la vida rural de Soria cada vez más languideciente a causa de una despoblación que no cesa. Hombres y mujeres se van y la cultura tradicional se trunca, se extingue sin remedio.

En lo que atañe a la edición del material recopilado utilicé el método que ya ensayamos para la recolección efectuada en Valladolid: Además de la transcripción de textos y melodías se adjunta la reproducción en cinta de las grabaciones originales, con muestra sonora de cada una de las versiones. Esta modalidad ha sido comentada favorablemente por Diego Catalán y otros ilustres romancistas (78). Para la transcripción de los textos he pretendido seguir un criterio de máxima fidelidad, atendiendo a las posibles dudas cuando la grabación no resulta clara y hay más de una probable interpretación.

He empleado la tirada larga de versos de dieciséis sílabas que

viene siendo la más usada en la edición de romances tradicionales; pero no lo he hecho por ello sino por mi convicción de que el verso del romance es un verso largo, una sola secuencia poética partida en hemistiquios que «tienden» al octosilabismo, tal como nos demuestra las versiones recogidas en la tradición oral. No sucede esto en los llamados «romances de ciego» pero, por la unidad de la obra, he mantenido el mismo tipo de transcripción para ellos, a pesar de las dificultades que el hacerlo plantea en ocasiones.

He agrupado las versiones por temas, arrojando el riesgo de catalogación que tal medida supone, pues me parece el sistema más orientativo y menos engañoso. Contar tantos romances como versiones, criterio adoptado por muchos recopiladores, da una impresión inexacta del contenido de la encuesta y crea confusiones en el lector que debe preguntarse, a veces, si se halla o no frente al mismo romance. El orden en que he colocado las diversas muestras de igual tema, sus distintas versiones, no está regido por la calidad de una u otra —siempre discutible— sino por la cronología de las encuestas.

La denominación de los temas es la misma que empleamos para el trabajo de Valladolid cuando se trata de romances también recogidos allí; he utilizado la titulación que fuera más común entre los romancistas cuando me he topado con composiciones nuevas que no habíamos catalogado anteriormente. Clasificar los romances es uno de los grandes problemas que se le plantean al recopilador; y más cuando la recolección, como sucede en este caso, sigue abierta y nuevo material se unirá a la muestra de 60 temas que, a modo de primera entrega ahora ofrezco.

El criterio de clasificación que se viene utilizando generalmente, compendio desordenado de la biografía que Menéndez Pidal trazó del romancero, resulta tan confuso, enmarañado y misceláneo que cualquier otro, que atendiera a un solo aspecto, sería mejor. En varios trabajos he trazado este aspecto señalando, entre otras muchas, dos formas de clasificación (79): Una que contemplara la «ejemplaridad» y lo «arquetípico» como principios de selección y otra que se refiriera a las diversas vías de transmisión empleadas. La primera se enfoca más hacia los factores temáticos, la segunda hacia factores de comunicación y funcionalidad folklóricas.

Apunté en el primer plano los asuntos «familiares», «amoroso-sexuales» y de «ejemplaridad social» (en el plano natu-

ral y sobrenatural) como motivaciones constantes; en el segundo distinguí las vertientes literaria (estado «posible» del romancero), la juglaresca (donde entrarían los romances de ciego también), la de popularización infantil (que confiere especiales características de estilización a lo transmitido), y la familiar o íntima (a veces unida a la anterior).

Teniendo en cuenta estos ensayos he procedido a una ordenación del material recopilado en la provincia de Soria más que a una clasificación propiamente dicha. Su finalidad es orientar al lector y facilitar su labor al estudioso. Como se podrá ver he considerado «romance» a toda composición de carácter épico-lírico, octosilábica o no, y también a las canciones seriadas que frecuentemente van unidas a leyendas o cuentos. El orden del presente romancero responde al esquema siguiente: Un primer grupo de romances que, muy especialmente, merecen el título de «tradicionales»; su vía de transmisión más usual es la familiar —también la infantil en algunos casos—; muchos de ellos son romances «viejos», los hay que como el «Dónde vas Alfonso XII» o el contestatario «Romance de García y Galán» son casi contemporáneos pero a imitación de un viejo modelo, «El quintado y la aparición». Van del número 1 al 16 y aglutinan diversas temáticas: Pastoril (1-2), de tipo arábigo o fronterizo (3 y 5), sobre el asunto del encuentro o «anagnórisis» (3-5), motivos de amor y misterio (7-8), conectado con estos últimos en su atmósfera mágica está «La penitencia del Rey Don Rodrigo» (6); sobre asuntos que afectan a la estructura familiar y social y muy relacionados con la temática sexual (13-16); próximo a ellos está el tema de «Los peregrinos» (12).

Un segundo grupo de romances transmitidos dentro de la vertiente infantil (17-19); un tercero de vertiente y temática religiosas que se inicia ya en el romance de «Santa Catalina» (19-30); en esta misma línea hay un subgrupo de canciones seriadas, algunas puramente religiosas, pero las hay también de fondo amoroso que utilizan la religiosidad como pretexto (30-36). Una amplia sección está constituida por los romances de vertiente juglaresca, en su sentido moderno, «romances de ciego» o de «pliego de cordel» en su mayoría, muchos abordando crímenes locales, además de las desgracias y homicidios cantados por toda la península para delicia de las gentes lacrimógenas. En este sentido, la provincia de Soria parece haber gozado de una tradición juglaresca especialmente interesante (37-48). He añadido como subgrupo o apéndice

tres temas muy curiosos (49-51) que ejemplifican otra característica muy particular de los cantos sorianos; el «anticlericalismo» que con cierta frecuencia aflora en ellos. «Las tres comadres» (52) es un fragmento extraído de la «Danza de Sotillo del Rincón», vestigio de un antiguo romancillo, al que acompañan vetustos textos burlescos y casi irreverentes.

Prosiguen luego, tras el intermedio anticlerical, composiciones de pliego que ya han pasado a ser tradicionales, como «La molinera y el corregidor» (53) y romances de crímenes locales y foráneos (54-57); cierra esta antología de «literatura de cordel» un singular ejemplo de mezcla entre lo «vulgar» y lo «tradicional» (58). Y para terminar la colección, dos casos de historia truculentas y sanguinarias en el romancero de siempre: «Blancaflor y Filomena» y «La Gallarda» (59 y 60); este último tema resulta interesantísimo por su rareza dentro de la tradición oral de nuestros días.

(78) Pareciéndome excesiva la transcripción de tipo fonológico que, para muchos, dificultaría la comprensión de los textos he seguido un criterio semejante al de Armistead y Katz y otros recopiladores actuales, intentando aproximarme lo más posible al lenguaje hablado y reflejando sus peculiaridades.

(79) Me refiero a las consideraciones contenidas en el tomo II del *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*, ya citado, en págs. 28-57 y en *La tradición oral castellana*, en págs. 19-28.

ROMANCES RECOPIRADOS

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) (á-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.

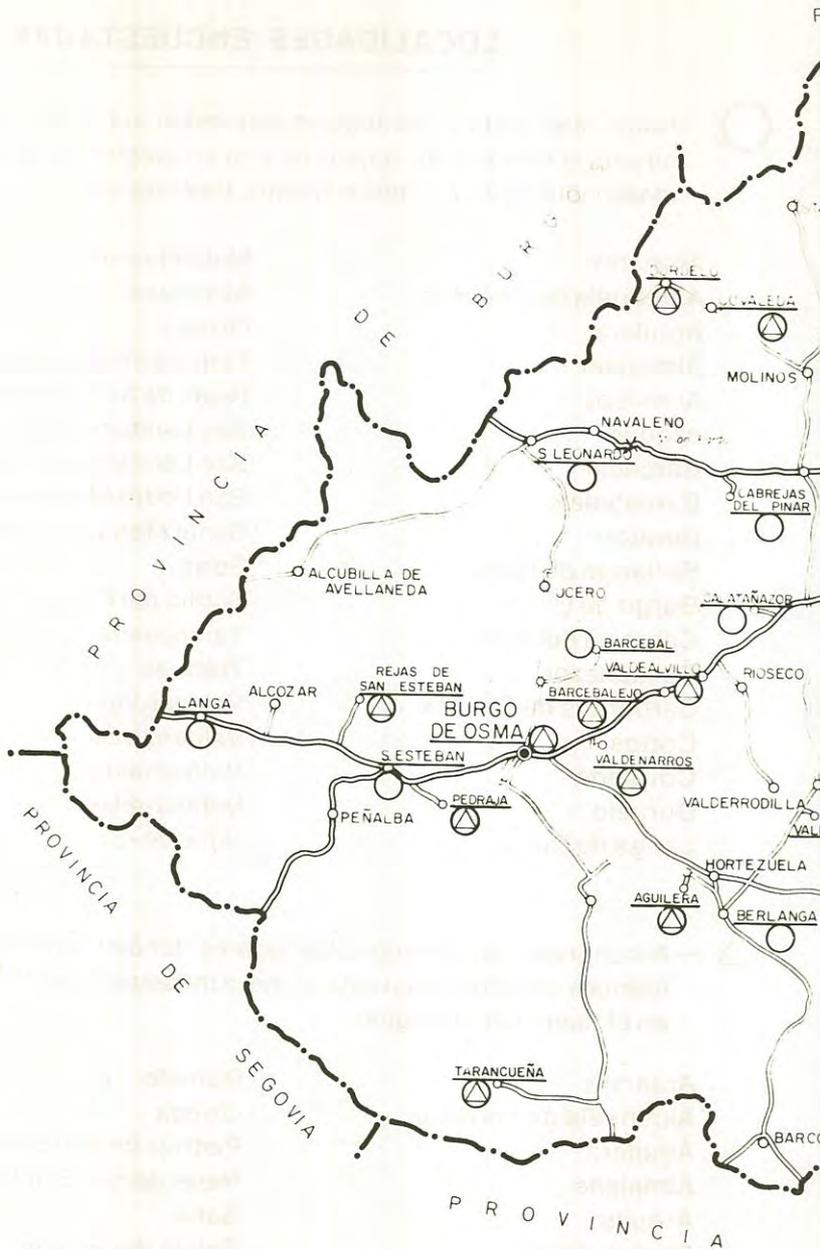
LOCALIDADES ENCUESTADAS

○ —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
Covalada	Valderrueda
Duruelo	Valdeavellano
Langa de Duero	Villaciervos

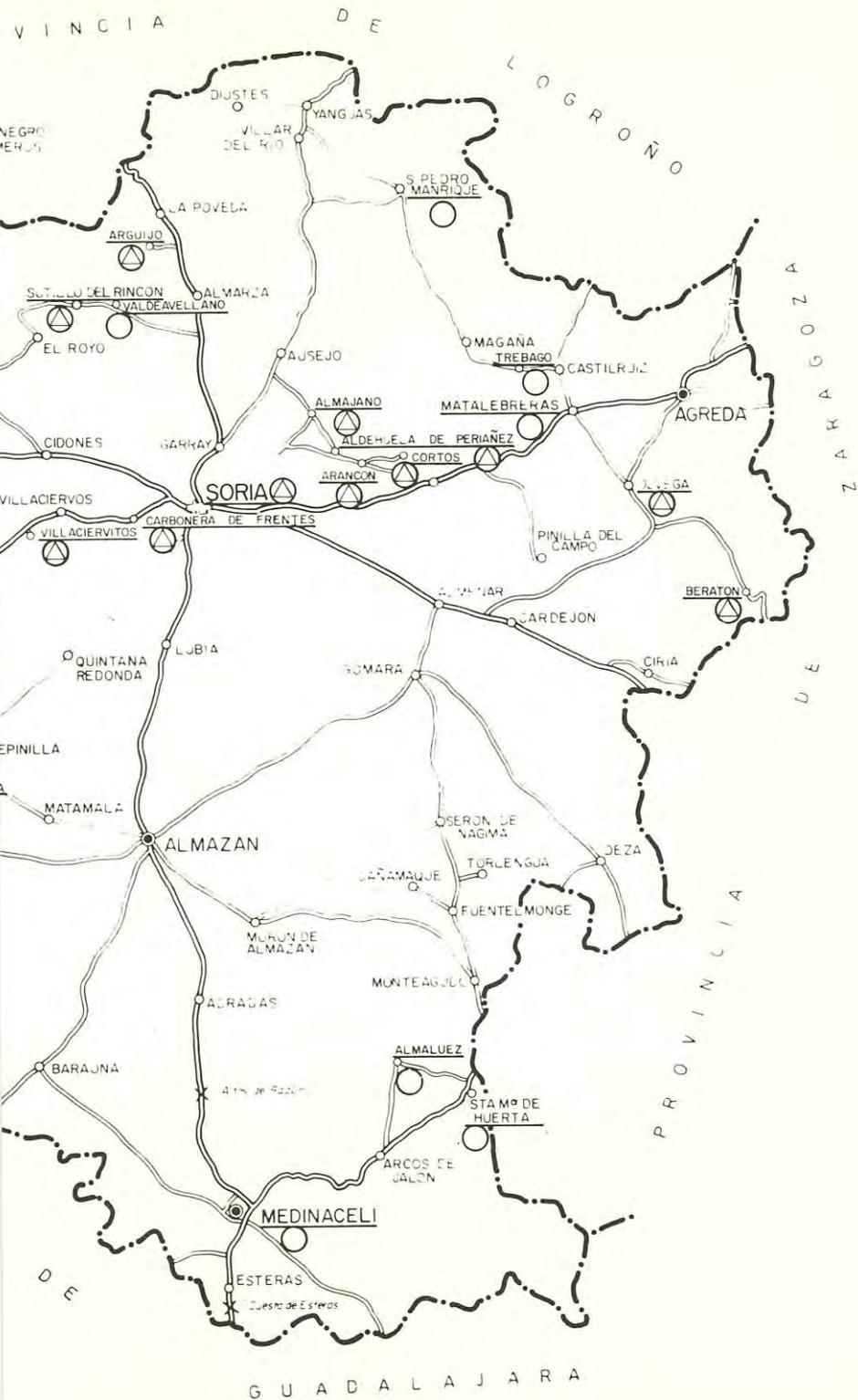
△ —A continuación consigno los lugares donde fueron recogidos los romances contenidos en esta primera muestra (años 1981-82) señalados en el mapa con triángulo.

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
Covalada	Villaciervitos



- Lugares que fueron objeto de encuesta
- △ Lugares donde fueron recogidos "Romances"

ESCALA 1:300000



1. LA LOBA PARDA (á-a)

1.a

*Estando en la mía choza pintando la mía cayada
2 ha venido una loba muy desvergonzada.
Le dije: Detente, loba, no seas desvergonzada
4 que tengo siete cachorros y una perra trujillana
—No le temo yo a ellos ni a tu perra trujillana
6 que tengo yo unos dientes como puntas de navaja.
Ha dado vuelta a la red, no ha podido sacar nada;
8 ha dado otra media vuelta y ha sacado una borrega,
nieta de la oveja negra, sobrina de la gallarda,
10 la tenían los pastores para mañana la Pascua.
¡Arriba, siete cachorros, abajo, perra «trullana»!
12 La corrieron siete leguas por unas vegas muy llanas
y otras siete la corrieron por una espesa montaña;
14 y al llegar a un barranco: ¡A esa, perra «trullana»!
—Ahí tenéis la borrega de mi boca embabosada.
16 —No queremos la borrega de tu boca embabosada;
queremos tu pelleja pa'l pastor una zamarra
18 y el rabo para abanico que se den aire las damas.*

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

1.b

- 2 Estando en la mia choza pintando la mia caya,
vi venir una lobita derecha a mi manada.
Le dije: Loba maldita, ¿dónde vas, loba malvada?
4 —Voy por la mejor cordera que tengas en tu manada.
Dió dos vueltas a la red y no pudo sacar nada,
6 y a la tercera que dió sacó una cordera blanca,
hija de la oveja negra, nieta de la oveja parda,
8 la tenían los pastores pa la mañana de Pascua.
¡Arriba, siete cachorros, arriba, perra guardiana,
10 si le quitáis la cordera tendréis la cena doblada,
mas si no se la quitáis cenaréis de mi cachaba!
12 Siete leguas la corrieron por una vega muy llana;
al pasar un barranquillo le echó mano la guardiana.
14 —Toma, perra, tu cordera sana y buena como estaba.
—No quiero yo mi cordera de tu boca baboseada
16 que quiero yo tu pelleja pa'l pastor una zamarra,
de tus patas unas medias, de tus manos unas mangas;
18 de tus uñas tenedores pa comer las migas canas;
de tu cabeza un morral para meter las cucharas,
20 de tu «jopo» un abanico para abanicar las damas.

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

ES TAN DO EN LA MÌ A CHO ZA PIN TAN DO LA MÌ A GA YA VI
VE NIR U NA LO BÌ TA DE RE CHI TAA MI MA NA DA

NOTA.—Hay una variante del segundo periodo de la frase:

Se repite, a veces, para cantar estrofas sin utilizar el primer periodo

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 152-155; RPM, núm. 343-46; CPEX, Vol. I, pág. 48 y Vol. II, pág. 115; CPPM, Vol. I, pág. 34; CMM, pág. 401; CSG, pág. 333; DCL, pág. 293; FNRV, pág. 303; FEE, pág. 68; RE, pág. 266; FMP, núm. 26.

Este tema, que utiliza recursos muy frecuentes en los cuentos populares y en las fábulas, presenta, a pesar de ello, rasgos ambientales perfectamente realistas. Los animales hablan entre sí, como en las narraciones fantásticas pero, en lo demás, el romance resulta enormemente verosímil, refiriéndose a hechos y objetos cotidianos para las gentes dedicadas al pastoreo.

El lenguaje, que, según los lugares en que la versión se canta, adopta dialectismos varios, contribuye de manera importante a darnos esa sensación de veracidad local y cercana. El romance, al que Menéndez Pidal consideraba originario de Extremadura, se halla muy difundido en la tradición oral pero es conocido, sobre todo, en las tierras conectadas con el fenómeno de la trashumancia (1). En lo que se refiere a la antigüedad Menéndez Pidal pensaba que este tema ya era popular en tiempo de Correas pues tal autor en su **Vocabulario de refranes** (s. XVII) cita como dicho corriente

las cabrillas se ponían / la cayada se empinaba

que aparece en algunas de las versiones del romance, si bien en la mayoría de las muestras conocidas los versos que encabezan el texto son

estando yo en la mi choza / pintando la mi cayada

por lo que la frase mencionada pudiera ser una interpolación (2).

Salvo en el léxico, condicionado por el habla de cada zona, los ejemplos recopilados hasta ahora de la «La loba parda» difieren en poco los unos de los otros por lo que atañe al contenido, existiendo una gran variedad en las melodías con que se interpreta. Agapito Marazuela comenta en su **Cancionero segoviano** cómo esta composición le fue cantada con acompañamiento de zambomba, más música de rabel para los últimos versos. Al son del mismo instrumento, de origen confuso pero de gran tradición entre los pastores, la escuchó también Menéndez Pidal (3).

De las dos versiones que aquí se ofrecen —una (1.a) recitada y otra

(1.b) cantada— la primera presenta, junto a la utilización de diminutivos (lobita, derechita) formas arcaicas como «caya» (del latín CAJA, porra) y el término «jopo», nada frecuente en las muestras recopiladas de este romance, designando el rabo del feroz animal. En la segunda versión se da una contracción del vocablo «trujillana», toponímico que parece reforzar el posible origen extremeño del tema, convirtiéndose en «trullana»; tal contracción probablemente se daba a motivos métricos. Se aprecia también un fallo de la rima —por error de la informante— en la secuencia versal número 8.

Schindler transcribe dos textos de «La loba parda», uno recogido en León y otro en Avila y varias melodías. A juzgar por ello podría pensarse —y mis sondeos así lo indican hasta ahora— que dicho romance no tiene actualmente en la provincia de Soria (ni en tiempos de Schindler tampoco) la difusión que cabría suponerle conforme a la tesis de Menéndez Pidal (4).

Sí debo atestiguar que Sotillo del Rincón es lugar próximo a la ruta trashumante y que me ha sido comunicada otra versión soriana de un pueblo totalmente enclavado en la línea de la trashumancia: Arguijo. El poema, recitado por la informante, dice:

- 2 Estando en la mía choza pintando mía gayada,
vi venir una loba derechit'a mi manada.
4 Le dije: —¡detente, loba, no seas desvergonzada,
que tengo siete cachorros y una perra trujillana!
6 —No les temo a tus cachorros ni a tu perra trujillana,
ni a tu perro el de los hierros que para mí solo basta.
8 Dió dos vueltas por la red y no pudo sacar nada
y a la tercera que dió sacó una cordera blanca,
10 hija de la cornuda, nieta de la «changarra»,
que la tienen los pastores para celebrar la Pascua.
12 —¡Ahí mis siete cachorros!, ¡Ahí mi perra trujillana!
Que si me traéis la loba os daré cena doblada
y si no me la traéis os daré con mi gayada.
14 Van corridas siete leguas entre cerros y cañadas
y al pasar el arroyuelo le alcanzó la trujillana:
16 —¡Toma, toma tu borrega, sana y buena como estaba!
—Yo no quiero mi borrega que me la das maltratada
18 Lo que quiero es tu pelleja pa'l pastor una zamarra,
el rabo pa'un abanico par'abanicar las damas,
20 las orejas para «ediles» para segar las cebadas (5).

Parecida a la muestra transcrita es una de Villaciervitos que, en respuesta a otra publicada por mí en un periódico local, envió al mismo Publio Molina Mateo, vecino de aquel pueblo. Cuenta el informante en la carta con la que acompañaba el texto: «Esta versión me la sé de memoria, de haberla oído contar a los pastores antiguos, de los cuales ya ninguno está en el pueblo. Sin embargo, aún hay un pastor jubilado que sabe romances antiguos, como «La albada», «El vestido», «Los diez mandamientos», etc. Cantares que eran del agrado del que los escuchaba» (6).

La versión de Villaciervitos dice:

2 Estando en la mía choza pintando la mía gaya,
vi venir una loba, derechita a mí manada.
4 Le dije, loba, detente, no seas tan desvergonzada
que tengo siete cachorros y una perra «lutrillana».
6 ¡Un perro con unos hierros que para tí solo basta!
No le temo a tus cachorros ni a tu perra «lutrillana»
ni al perro de los hierros que le tienes tanta fama.
8 Dió media vuelta, no sacó nada,
dió otra media vuelta, sacó una borrega blanca,
10 hija de la cornipreta, nieta de la rabilarga;
la tenían los pastores para el Domingo de Pascua.
12 ¡Arriba, arriba «lutrillana»! que por el barranco va,
si la coges, la cena doblada, mas si no, con la gayada.
14 Anduvieron siete leguas por unas espesas montañas,
anduvieron otras siete por unas vegas muy llanas,
16 mas al trazonear un arroyo le alcanzó la «lutrillana».
Toma, toma tu borrega blanca y sana como estaba.
18 Yo no quiero mi borrega de tus babas baboseada.
Lo que quiero es tu piel para el pastor para zamarra.
20 Tus patas para banquillo para sentarse la mayorala.
Tus orejas para dediles para segar la cebada.
22 Y tu «jopo» para abanico para abanicar las damas (7).

Algunos términos han perdido aquí su sentido, así la perra denominada «lutrillana» por «trujillana», pero hay otros como «dediles» — «ediles» en anterior versión— que cobran su verdadero significado, siendo además el final muy completo e interesante con esa serie de variados y pintorescos usos para los miembros de la loba muerta. Por los

comentarios del informante comprobamos que el poema era tenido como relato o canto de pastores.

Quizá la decadencia del pastoreo haya contribuido al descenso de popularidad del tema en zonas donde, teóricamente, debería ser muy conocido.

-
- (1) R. MENENDEZ PIDAL. *Flor nueva de romances viejos*. Espasa-Calpe, Madrid, 1969. págs. 244-246.
 - (2) R. MENENDEZ PIDAL. *Estudios sobre el romancero*. págs. 71-72.
 - (3) A. MARAZUELA. *Cancionero segoviano*. pág. 333 y ss. y R. MENENDEZ PIDAL. *Romancero hispánico*. Madrid, 1953. pág. 303.
 - (4) K. SCHINDLER. *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. Hispanic Institute, New York, 1941, textos en número 26 y melodías en 99, 116, 166, 405, 462, 783, 796.
 - (5) La versión fue recitada por María Jesús Duro Duro, nacida en Arguijo, 52 años. Recopiló Lucía Megino.
 - (6) Estos comentarios y la versión se publicaron en *Campo Soriano* el 13 de mayo de 1982.
 - (7) He respetado la transcripción hecha por el informante salvo en algún detalle de puntuación.



2. LA MALCASADA DEL PASTOR (ó)

- Cuando me casó mi madre me casó con un pastor
2 chiquitito y jorobado, hecho de mala pasión.
No me dejaba ir a misa, tampoco a la procesión,
4 quiere que m'esté en casa remendándole el zurrón.*

Versión recitada en Valdealvillo, el 10-IX-81

OTRAS VERSIONES

CPB, págs. 106 y 117; CSG, pág. 189; CS, pág. 23; CPPS, págs. 60 y 109; MPG, págs. 52 y 67; RPM, núms. 35-56; FC, núm. 1.101; RT (SMP), Vol. IX; CNP, págs. 147-49, FMP núm. 179, pág. 62

He catalogado a esta versión como «La malcasada del pastor» a pesar de que sus versos coincidan, sobre todo, con el romance denominado «El reguñir, yo regañar» porque en mi muestra tales palabras, que suelen servir de estribillo, no aparecen. Las dos composiciones mencionadas y otra a la que se titula «La mujer del pastor» tratan un tema parecido: las quejas de una muchacha contra su rústico esposo.

Ramón Menéndez Pidal decía en 1909 que dicho romance era «del todo desconocido» y señalaba su singularidad de estar «dividido en cuartetas con estribillo» (1). La versión recopilada por María Goyri y el propio Menéndez Pidal en Riaza (Segovia) durante el mes de septiembre de 1905 es la más extensa de las que hasta ahora se han recolectado y presenta, efectivamente, la distribución y estribillo que Pidal comentaba; éste, como veremos, se va repitiendo con algunas variaciones:

Cuando me casó mi madre me casó con un pastor,
chiquitito y jorobado hecho de mala facción.
No me dejaba ir a misa, tampoco a la procesión,
quiere que me esté yo en casa remendándole el zurrón.

ESTRIBILLO: Yo gruñir, él regañar,
no se lo tengo de remendar.

Me quitó mis lindas joyas me puso su zamarrón,
me mandó con las ovejas como si fuera un pastor.
Por la noche, cuando vine, las ovejas me contó;
tres ovejas me faltaban, tres zurritas me pegó.

ESTRIBILLO: Yo gruñir, él regañar,
no se las tengo de ir a buscar.

Me mandó hacer unas sopas, lo necesario faltó:
el agua estaba en Jarama y el puchero en Alcorcón,
el aceite en el Alcarria y los ajos en Chinchón,
el pan en tierras de Campos, y la sal allá en Imón.

ESTRIBILLO Yo gruñir, él regañar,
no se las tengo de recalar (2).

A pesar de lo afirmado por Menéndez Pidal, el romance era conocido antes de que él encontrara esta versión pues Francisco Olmeda había publicado otras dos en 1903. Con todo, la «rareza» del romance es clara: En el **Romancero Tradicional** (Vol. IX) que publica el Seminario Menéndez Pidal se recogen nada más 15 versiones —recopiladas por distintos autores— y, en su mayoría, incompletas y brevísimas (3). La de Valdeavillo que aquí ofrezco coincide con la de Riaza en casi todos sus versos; el término «facción» (palabra arcaizante con el sentido de «parte» y también de «manera de hacer o actuar») que encontramos en la muestra segoviana ha sido reemplazado en la de Soria por «pasión» de más fácil comprensión para el hablante de nuestros días.

Mi informante no recordaba más que el comienzo y tampoco pudo cantarme la melodía, aunque tarareó algunos acordes de guitarra que servían de introducción al tema, pues —según me explicó— al son de este romance bailaban en su juventud. Tal carácter «bailable» fue consignado, también, por otros recopiladores como Olmeda (4).

Según Menéndez Pidal «La malcasada del pastor» ya era composi-

ción tradicional y muy conocida en 1600 por lo que Correas recogió para su colección, como Frase proverbial, el

ESTRIBILLO: Regañar, regañar,
no se lo tengo de remendar (5).

Kurt Schindler no ofrece ninguna versión soriana pero sí una muy extensa de Avila en la cual la malcasada conversa con su propio esposo disfrazado de caballero. La mujer se queja de su triste vida y acepta marcharse con el «supuesto galán» que, finalmente, descubre su verdadera identidad y la golpea. Durante el diálogo se hace referencia a la «mala fama» de los pastores:

otra faltita más tiene y esa no la sabéis vos:
que no habéis de tener hijos ni bendiciones de Dios.

El final «ejemplar» resulta muy español:

La ha montado en su caballo y a los montes de León,
la ha apeado del caballo, dos mil azotes le dió:
—Las mujeres que se vencen, ese pago las doy yo (6).

(1) «El Romancero español» (Conjunto de conferencias pronunciadas en la Columbia University de New York, en 1909) editadas en el Vol. XI de las Obras Completas de R. MENENDEZ PIDAL, (*Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, págs. 11-84).

(2) *Ibidem* (La versión está retocada por Menéndez Pidal respecto al manuscrito original de la recopilación).

(3) SEM. MENENDEZ PIDAL, *Romancero tradicional*, (Vol. IX), Madrid, Gredos, 1971-1980, págs. 263-272. (En pág. 267 se transcribe la versión —sin retocar— de Riaza).

(4) F. OLMEDA, *Cancionero popular de Burgos*, Sevilla, 1903, págs. 106-117.

(5) G. CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1627.

(6) K. SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, Hispanic Institute, New York, 1941, número 179, pág. 62.



3. LAS TRES CAUTIVAS (í-a) y (ó)

3.a

- A la verde, verde, a la verde oliva
2 donde cautivaron a mis tres cautivas.
—¿Cómo se llámaban esas tres cautivas?
4 —La mayor Constanza, la menor Lucía
y la más pequeña llaman Rosalía
6 Constanz'amasaba, Lucía cernía
y la más pequeña agua les traía.
8 Fue un día a por agua a la fuente fría,
s'encontró un anciano que d'ella bebía.
10 —¿Qué haces el buen viejo en la fuente fría?
—Estoy aguardando a mis tres cautivas.
12 —Pareces mi padre y soy yo tu hija;
voy a darles parte a mis hermanitas.
14 ¿Ya sabes, Constanza, ya sabes Lucía
como he visto a padre en la fuente fría?
16 Constanza lloraba, Lucía gemía
y la más pequeña así les decía:
18 —No llores, Constanza, no llores, Lucía
que viniendo el moro nos libertaría.
20 La pícara mora que las escuchó
abrió una mazmorra y allí las metió.
22 Cuando vino el moro de allí las sacó
y a su pobre padre se las entregó.

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

A LA VER DE VER DE A LA VER DEO LI i VA DON DE CAU TI
VA A RON A MIS TRES CAU TI i VAS

3.b

(Variantes respecto a la versión 3.a)

- 11 —(Estoy) esperando (a)las(tres cautivas)
4 —(La mayor Constanza) y(la menor) Sofía
(y la más pequeña) se llama María.
6 La mayor fregaba, la menor barria,
(y la más pequeña) el (agua traía).

Versión cantada en Olvega.
(La informante cantó los versos en
orden distinto al habitual y al de
la versión 3.a) el 6-IX-81.

A LA VERDE VERDE A LA VER DEO LI VA DON DE CAUTI VA RON A MIS TRES CAU
TI VAS

NOTA.—El material grabado es bastante confuso por lo que se ha hecho necesario recomponer algunos intervalos.

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, pág. 224; RPC, pág. 57; APLC, pág. 287; RPM, Núm. 186-88; CPPM, Vol. I, página 91; CMM, pág. 403; CSG, pág. 384; DCL, pág. 297; CPPS, Pág. 215; FM, números 166, 555, 616-18; CPJ, págs. 373-375; CI, pág. 113; RJNM, Núm. 114; CT, pág. 104; FMP, Núm. 28, págs. 67-68.

Es este un romance poco documentado; la métrica hexasilábica que presenta quizá hizo que no fuera incluido en los grandes romanceros del XVI. De otra parte, y a pesar de que la influencia lírica en él es patente, su extensión y su fondo narrativo tampoco facilitaban la inserción del mismo en los cancioneros de breves temas tradicionales.

El asunto de «Las tres cautivas» nos recuerda, inevitablemente, el de otro romance también hexasilábico en sus versiones más antiguas: «Don Bueso y su hermana cautiva» (en su modalidad octosilábica se halla catalogado con el número 5 en esta colección). Ambos pertenecen a la familia de los romances fronterizos y nos relatan una historia de reencuentro entre familiares. En los dos se repiten motivos como el de la reina mora —aunque su actitud sea distinta— y la fuente en la que las cautivas lavan (1).

En lo formal «Don Bueso...» y «Las tres cautivas» suelen ofrecer muchos casos de paralelismo, reiteraciones y, a veces, versos a modo de estribillo. Las versiones que aquí transcribo terminan con la liberación de las muchachas por el moro, que se las entrega al viejo padre de aquellas. Lo mismo sucede en el ejemplo recogido por Schindler en la Rioja aunque haya muestra en que las cautivas mueren o son encerradas para siempre; así en las que recoge Echevarría Bravo:

y en una mazmorra allí las metió
do nunca en la vida jamás las sacó...

Cossío y Maza Solano, Domínguez Berrueta:

El pícaro moro que las cautivó
en medio el camino a las tres mató

la reina mora aparece en ocasiones como personaje benéfico que ayuda a la liberación de las cautivas y en otras como la causante de su fin desgraciado. Los nombres más frecuentes para las muchachas son, como en nuestra versión 3.ª Constanza y Rosalía, variando el apelativo de la tercera según las muestras (María, Sofía, Lucía...)

El comienzo de

A la verde, verde, a la verde oliva

es también, de los más usuales; tiene, sin duda, un corte de canción y no ha de extrañar pues este tema, muy probablemente, se originó en aquella época en que lo lírico presionaba en toda Europa sobre lo narrativo. La

informante de la versión 3.a aprendió el canto de niña, en Langa de Duero; la de la muestra 3.b en Olvega de su madre.

En su sección de melodías y con el número 759 Schindler ofrece una versión de Olvega muy semejante a las comentadas:

En el valle, valle, de la verde oliva
donde cautivaron tres hermosas niñas,
el pícaro moro que las cautivó
a la reina mora se las entregó... (2)

(1) En versiones recogidas por S. CORDOVA, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, 1948, Vol. I, pág. 215: «En el campo moro/entre las olivas» y por COSSIO y MAZA, *Romancero popular de la montaña*, números 186-88: «De campos a campos/de olivas a olivas» («Las tres cautivas» y «Don Bueso» respectivamente) hallamos grandes semejanzas.

(2) K. SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, Hispanic Institute, New York, 1941, número 759 (de melodías).



4. LA BODA ESTORBADA (á)

- Grandes guerras se publican en la tierra y en el mar
2 y al conde Flores le nombran de capitán general.
Lloraba la condesita, no dejaba de llorar
4 que acaban de ser casados y se tienen que apartar.
—¿Cuántos días, cuantos meses tendrás qu'estar por allá?
6 —Deja los meses, condesa, por años debes contar.
Pasan días, pasan meses, pasan años, pasan más.
8 Un día, estando a la mesa su padre le empieza 'hablar:
—Nuevas del conde no llegan, te debes, hija, casar.
10 —Carta en mi corazón tengo que Don Flores vivo está;
no lo quiera el Dios del cielo que yo me vuelv'a casar.
12 Licencia pido a mi padre para el conde ir a buscar.
—Mi licencia tienes, hija, mi bendición además.
14 Se quita medias de seda, de lana las fue a calzar;
dejó zapatos de raso, los puso de cordobán
16 y un brial de seda verde que valía una ciudad
y encima del brial puso un hábito de sayal.
18 Cogió el bordón en su mano y se fue a peregrinar;
pasa ríos, pasa valles, pasa montes, pasa el mar.
20 Cansada va la romera que ya no puede andar más,
al vajar una vaguada un vaquero fue a encontrar.
22 —Vaquerito, vaquerito, por la Santa Trinidad,
¿de quién llevas tantas vacas? te quería preguntar.
24 —Del conde Flores, señora, qu'en aquel castillo está
—Vaquerito, vaquerito, por la Santa Trinidad,
26 del conde Flores tu amo más te quiero preguntar.
—De la guerra llegó rico, mañana se v'a casar,

- 28 ya están puestas las gallinas, ya están amasando el pan.
—Por el camino más corto me has d'encaminar allá.
- 30 Allá va la romerita y a la puerta fue a llamar.
—Dame limosna, buen conde, por Dios y por caridad.
- 32 S'echó la mano al bolsillo, un real de plata le da.
—Para tan grande señor ¡poca limosna es un real!
- 34 —Pues pida la romerita que lo que pida tendrá.
—Yo pido ese anillo de oro qu'en tu dedo chico está.
- 36 ¿No me conoces, buen conde? mira y me conocerás
el brial de seda verde que me diste al desposar.
- 38 Y al mirarla en aquel traje se cae el conde p'atrás.
ni con agua ni con vino le pueden traer acá
- 40 Si no es con besos muy dulces que la romera le da.
La novia bajo llorando al ver al conde mortal:
- 42 —¡Malhaya la romerita! ¿quién la trajo par'acá?
—Que no la maldiga nadie qu'es mi mujer natural,
- 44 con ella vuelvo a mi tierra, con Dios, señores, quedad,
que los amores primeros son muy malos de olvidar.
- 46 Con Dios se quedó la novia, vestidita y sin casar
que quien con lo ajeno viste desnudo suele quedar.

Versión cantada en Valdeavillo, el 10-IX-81

DE LA GUERRA LLEGO NI CO MA ÑA NA SE VA CA SAR YA ES TAN TIERTAS LAS CA

LLI MAS YA ES TAN A MA SAN DO EL PAN

NOTA.—La estructura rítmica es la misma que la de «LA LOBA PARDA». Escogemos aquí el 3/8 en vez del 6/8 en función de la mayor insistencia en los acentos cada 3 corcheas, por parte del informante.

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 58-64 y Vol. II, pág. 97; RPC, pág. 61; APLC; págs. 176, 278 y 365; RPM Núms. 47-50 y 82-102; CPEX, Vol. II, pág. 22; CMPM, Vol. I, pág. 42; CMM, págs. 413-416; DCL, pág. 303; CPPS, Vol. IV, pág. 230; RJFM, pág. 235; FNRV, pág. 253; RA, pág. 151; RG, Vol. I, pág. 180; FM Núms. 133, 357, 453, 526, 541, 595-96; CPJ, págs. 363 y 365; FYE, pág. 174; CJNM, LXXIV; RE, pág. 235; RT, Vols. IV, V, VI, VII, VIII; FCE, pág. 135; ECA Núm. 1.086, FMP, Núm. 1, págs. 46-50.

Es este un romance muy difundido dentro de la tradición oral aunque, tras mis primeros sondeos en la provincia de Soria, no parece que sea en ella de los más populares. Fue «La boda estorbada» el tema escogido por Diego Catalán para estudiar, a través de trescientas versiones, el sistema de variaciones de una composición transmitida oralmente (1).

La abundancia de muestras sobre tal asunto resulta, pues, casi abrumadora.

Hay, también, cuentos tradicionales como el de «Blanca Flor» donde se nos relata la separación de unos esposos y el reconocimiento final entre ambos (2). El romance presenta dos grandes grupos de versiones: Un primer tipo, al que pertenece la nuestra, que comienza con la partida del conde; éste recibe diversos nombres (Belarde, Abelardo, Waldo, Flores, Sol, Bernardo, Brillante, Largo, Marcos, Arco, Asón, Haro, Lado, Alejandro, Antores, Osuna, Lara...). Y otro, en el que la historia se ve precedida del romance de «Gerineldo», introducido a veces por el inicio de «El conde Olinos». Menéndez Pidal trazó el mapa romancístico del tema distinguiendo las áreas en que se daban uno y otro tipo de versión (3). La muestra que ya publicamos en el **Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid** reunía, en la misma composición, el comienzo del romance de «El Conde Olinos», el de «Gerineldo» completo y «La boda estorbada» (4), perteneciendo, pues, a la modalidad denominada «versión doble de la condesita». En este género de versiones hay veces en que se produce la interpolación de unos versos algo desabridos puestos en boca de Gerineldo:

Tengo juramento hecho con la Virgen de la Estrella
que mujer que yo gozara de no casarme con ella.

Tales palabras que, generalmente, sirven de puente o enlace entre el romance de «Gerineldo» y el de «La condesita» o «La boda estorbada» podrían provenir de aquellos del romance de «La Galiarda» o «Gallarda» en sus versiones más viejas:

No quiero hazer cavalleros para mí cosa tan fea,
que es tomar yo por muger la que tube por manceba.

De otro lado, quizá estén relacionados con los versos de «El Conde Dirlos», romance también de reencuentro entre esposos:

Juramento he hecho sobre un libro misale
de jamás quitar las armas ni con la condesa holgare.

Puesto que, para algunos investigadores, existe una fuerte conexión entre ambos temas. Se dice, por ejemplo, al principio de la historia de Dirlos; y en labios de la condesa:

¿Cuántos años, el buen conde, hacéis cuenta de tardare?

Contestando el conde:

Siete años, la condesa, todos siete me esperade,
si a los ocho no viniese a los nueve vos casade (5).

En la versión soriana de Valdeavillo encontramos todos los puntos fundamentales del relato de «La boda estorbada»:

1. Se declara una guerra («Entre Francia y Portugal» o «en la tierra y en el mar», como en nuestra lección sucede).
2. Diálogo entre los condes con referencia o no, según los casos, a los siete años durante los cuales la condesa debe esperar a su esposo.
3. Diálogo, tras alguna alusión —en nuestra versión muy hermosa— al paso del tiempo, de la condesa y su padre.
4. La condesa decide marchar en busca del conde antes de volver a casarse.
5. Encuentro con el vaquero y primera noticia de que el conde aún vive.
6. Enterada de su próxima boda la condesa acude ante el conde para impedirlo.
7. Tiene lugar la «anagnórisis». El conde reconoce a su esposa por el anillo, por el brial verde con que ella se casó o por las propias palabras de la supuesta romera. En nuestra versión los tres elementos se conjugan.
8. El conde se desmaya y cuando vuelve en sí ha desaparecido ya su «extraña y sospechosa amnesia matrimonial».

9. Finalmente, conde y condesa se vuelven a su castillo, terminando, por lo general, el romance con una referencia a la «segunda novia» que se queda «vestidita y sin casar».

En la muestra que recogí en Valdealvillo se «ayudaron» dos informantes —una cantando y otra recitando— cuyas versiones no eran del todo coincidentes. Yo he transcrito, fundamentalmente, el texto de quien cantaba el romance si bien las secuencias 38-41 y 44-45 fueron recitadas por la segunda informante que completó «lagunas memorísticas» de la primera. Una decía «Conde Sol» y otra «Conde Flores» siendo ambas denominaciones, como ya dije, de las más frecuentes en la tradición oral para el protagonista de este romance.

En Olvega me cantaron algunos versos sueltos de «La boda estorbada» que son casi idénticos a los que aparecen en una de las versiones sorianas recogidas por Schindler y dicen:

Esta noche es Nochebuena y mañana Navidad
cuando el conde y la condesa a misa del gallo van.

Y parecidísimos, también, a los que abre un ejemplo que Samuel G. Armistead e Israel J. Katz recopilaron en Yanguas;

Nochebuena y nochebuena, noche la de Navidad,
cuando el conde y la condesa a misa de gallo van.

El conde, en esta versión, se llama Don Julián y el reconocimiento se produce cuando la condesita le enseña un collar:

—No lo tengo en pensamiento ni tampoco en voluntad.
Y para que me conozcas, mira, te puedo enseñar
la collar que tengo en l'arca, que nos costó una ciudad.

Con este detalle el relato pierde poesía y simbolismo pues la condesa piensa que su marido reconocerá el collar por lo que le costó conseguirlo. Desaparece la mágica referencia a los anillos o la sentimental mención del traje que llevaba el día de la boda que encontramos en otras muestras.

El final se caracteriza, igualmente, por su prosaísmo casi malsonante. La propia informante advirtió a los recopiladores: «Pero esto es feo ahora». Así lo señalan ellos en nota y, en efecto, la alusión casi siempre satírica a la nueva novia que se queda «para vestir santos» —valga la

frase popular— adquiera aquí un tono vulgar y desagradable. El conde cierra el relato con estas palabras:

—No siento más que ya tengo a la hija del cardenal preñada de siete meses, de siete meses y más (6).

En otras versiones se habla, también, de la hija del cardenal pero pocas se encuentran tan crudas y brutales en los versos últimos. Desconozco cual sería el desenlace de la muestra incompleta que me comunicaron en Olvega. A pesar de mis esfuerzos la persona que me cantaba no salía del exordio y preferí no inducirlo en exceso con textos que yo podía aportar, pues ello, a veces manipula y vicia la encuesta.

Mi informante, tras ese comienzo, sólo recordaba las palabras del vaquero a la condesa:

Ya esta matada la carne y ya está amasadito el pan...

Schindler, además del ejemplo comentado que coincide con nuestro inicio y que él recopiló en San Pedro Manrique, transcribe una muestra de San Leonardo que empieza:

Triste estaba la condesa triste y harta de llorar...

Otra de la Vega de Yanguas con el principio:

Don Bernardo ya camina, Don Bernardo ya se va...

Y una última de Arbujuelo con el exordio de Olinos, si bien en una rima no usual:

La mañana de San Juan, una mañana temprano,
se levanta el conde Buz a darle agua a su caballo (7).

Es curioso que, a pesar de su gran difusión dentro de la tradición oral moderna, no exista ninguna versión antigua fijada por escrito del romance de «La boda estorbada». ¿Quizá por ser una derivación del romance de «El conde Dirlos» del que existen vestigios en la tradición de los judíos de Oriente? Aunque el asunto que se trata en el romance de Dirlos sea el contrario, el conde impide la boda de su esposa con otro caballero, el fondo del tema y muchos otros aspectos resultan muy semejantes. En la opinión del Alvaro Galmés tales relatos se hallan

relacionados con la antigua canción de gesta de «Horn et Rimel» (publicada por Francisque Michel en 1845) en donde se nos narra una historia bastante afín a la resultante del romance de «Gerineldo» y «La boda estorbada»: La hija de Hunlaf, rey de Bretaña, requiere de amores a un paje; éste marchará a la guerra y, en lejanas tierras adquirirá un compromiso matrimonial que, finalmente, será roto. Galmés piensa, incluso que el título de «Horn Rimmeld» que la gesta recibe en algunas versiones inglesas y que funde los nombres de los dos protagonistas podría haber originado el de «Gerineldo», principal actor en la «versión doble» del romance español de «La boda estorbada». Horn, como la condesita de la narración hispana, se disfraza de peregrino e impide, introduciéndose en el banquete de bodas, el inminente matrimonio de Rimel. Ella le reconoce por el anillo que se habían entregado como prenda (8).

La teoría expuesta es muy atractiva pero, en mi parecer, la «doble versión» del romance se compone de creaciones que se desarrollaron de forma independiente y que luego fueron refundidas en el tipo de muestra que ya hemos comentado. Así se deduce de:

- a) La existencia de «Gerineldo» y «La boda estorbada» como romances simples y plenos de sentido en sí mismos.
- b) Las inconexiones que las «versiones dobles» presentan: Lagunas en el relato, inconsecuencias y rima diversas; a veces, hasta distintos nombres para el protagonista dentro de una sola versión.

Por todo ello puede decirse que la «versión doble» no dio lugar a los romances de «Gerineldo» y «La boda estorbada» sino que, por el contrario, aquella proviene de una refundición posterior cuyas motivaciones son difíciles de aclarar. ¿Quizá pervivía la vaga memoria de un relato en que se fundían historias semejantes? ¿Quizá existió una amplia «saga» de la que se desgajaron romances como los dos que he mencionado?

De cualquier modo, hoy, la narración que nos cuenta la separación y feliz reencuentro entre conde y condesa continúa siendo una de las más populares y cantadas de la tradición oral. Un viejo asunto, en suma, que aún conmueve e interesa.

-
- (1) D. CATALAN. «Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto: El modelo Romancero». *Revista de la Universidad Complutense*, 1976, págs. 55-77.
 - (2) El cuento figura en las colecciones de AURELIO M. ESPINOSA y L. CORTES VAZQUEZ.
 - (3) R. MENENDEZ PIDAL. *Estudios sobre el Romancero*, págs. 223-323.
 - (4) L. DIAZ VIANA, J. DIAZ y J. D. VAL. *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*, Vol. I, págs. 50-64.
 - (5) Transcribo estos versos de la obra de A. DURAN. *Romancero General*, Biblioteca de Autores españoles. Vols. X y XVI. Madrid, 1882. «El Conde Dirlos» está catalogado con el número 354.
 - (6) S. G. ARMISTEAD e I. J. KATZ. «El romancero tradicional en la provincia de Soria». *Celtiberia*, número 58. Soria, 1979, págs. 166-167.
 - (7) K. SCHINDLER. *Música y poesía popular de España y Portugal*. New York, Hispanic Institute, 1941, págs. 46-50 (número 1 de Romances y relaciones).
 - (8) A. GALLMES y OTROS. *El Romancero oral*. Sem. Menéndez Pidal. Madrid, 1971, pág. 123.



5. DON BUESO Y SU HERMANA CAUTIVA (i-a) Y LAS COPLAS DE LA NIÑA

- 5.a. *Vamos a cantar, señores, estos cuplés de la niña*
2 *que cautivaron los moros en los riscos de Melilla.*
—Cuando yo era pequeñita y apenas tuve quince años
4 *de los brazos de mi padre los moros me cautivaron.*
Me llevaron al desierto, largo tiempo me tuvieron,
6 *hasta que fui encontrada por mi hermano «el aguileño».*
Largos años me tuvieron y me quisieron casar
8 *con un morito muy guapo y de mucho capital.*
—Y el día de los torneos pasé por la morería
10 *y ví una mora lavando al pie de una fuentecilla.*
Y apártate mora bella, apártate mora linda
12 *que v'a beber mi caballo d'estas aguas cristalinas.*
—No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva;
14 *me cautivaron los moros desde pequeñita y niña.*
—¿Te quieres venir conmigo para mi caballeriza?
16 *—¿Y estos pañuelos que lavo donde yo les dejaría?*
—Los de hilo y los de seda para mi caballeriza,
18 *y los que no valen nada a la corriente les tiras.*
Y al llegar a la montaña la morita ya suspira:
20 *—¿Por qué suspiras mi alma por qué suspiras, mi vida?*
—No tengo de suspirar si es aquí donde venía
22 *con mi hermano el «aguileño» y mi padr'en compañía.*

- 24 —¡Válgame la Virgen pura, la Virgen Santa María,
creí de traerme una mora y traigo una hermana mía!
Abreme la puerta, madre, ventanas y celosías
- 26 que aquí te traigo el tesoro que llorabas noche y día.
—Mi padre me requirió con muchísim'alegría
- 28 y después me preguntó con los moritos qué hacía.
Padre mío, los moritos todos mucho me querían;
30 sólo estaba pa guardar los pavos y las gallinas.
La mora que me crió la llaman la Martinica
- 32 y el moro que me robó le llaman el Mortifica.
Los dos me andarán buscando por aquellas serranías
34 porque los moritos, padre, a mí mucho me querían.
Los moritos son muy ricos y tienen muchas haciendas,
36 en un cortijo cercano trabajan más de cincuenta.
Padre, vamos a escribirles a los moros una carta,
38 porque yo sé bien las señas: Cortijo de Casablanca.
La carta ya se ha mandado y hubo ya contestación
40 que si nos vamos con ellos nos regalan un millón,
un cortijo con tres huertas y seis bueyes de labor...
42 Y se casa la cautiva con el hijo del patrón.

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

CUAN DO YO ERA PE QUE ÑI TA A A YA PE NAS TU VE QUIN
CEAÑO OS DE LOS BRAZOS DE MI MADRE LOS MOROS ME ARREBA
TA RO OH

5.b.

(Variantes respecto a la versión 5.a.)

- 14 —(Me cautivaron los moros) el día Pascua Florida.
—Monta, mora, en mi caballo, monta en mi caballería.
- 16 —¿(Y estos pañuelos que lavo donde yo les) tendería?
-Los de Holanda (y los de seda) en la punta de mi espada
18 (y los que no valen nada) por el río corr'el agua.

- Al pasar por unos montes la morica (ya suspira):
- 21 —Suspiro por estos montes, mi padre a cazar (venía),
(con mi hermano) Alejandrín que traía (en compañía).
- 23 —¡Oh, qué palabra que oigo, Virgen Sagrada María!
qu'en vez de traer una novia os (traigo una hermana mía).
- 25 Abrid puertas y balcones (ventanas) y galerías
(que aquí) os (traigo) esa hija que suspiráis (noche y día)

Versión cantada en Olvega, el 6-IX-81

CUAN DO VOE RA PE QUE ÑI TA A A YA PE MAS TÚ VE QUIN SEÑI O OS DE

LOS BRA ZOS DE MI PA DRE LOS MO ROS MEA RRE BA TA RC O OH

NOTA.—Hay estrofas que son cantadas a base exclusivamente del primer período de la frase. En otras sin embargo el segundo período se repite. Obsérvese que la única diferencia con respecto a la anterior versión es una ligera variante en el segundo período.

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 110-116 y Vol. II, págs. 105-108; 397, 561, 563, 697; CPPS, Vol. I, 188, 194, 363; CPEX, Vol. I, pág. 43 y Vol. II, pág. 34; CPPM, Vol. I, pág. 44; CMM, pág. 74; CS, pág. 164; CC, pág. 120; RPC, pág. 51; APLC, pág. 190; RPM, Núm. 189-204; DCL, pág. 299; RJEM, pág. 239; FNRV, pág. 883; RDP, pág. 33; RG, Vol. I, pág. 54; FEF, pág. 70; FM, núm. 13-15, 30, 89-98, 134-38, 243-47, 268-69, 341-47, 358, 397, 402-405, 441-44, 455-58, 490-93, 498, 531-33, 544-46, 584-87, 598; CPJ, págs. 377, 391; CCYP, pág. 100; RE, pág. 225; EJNM, pág. 30; CSG, pág. 133; FMP, Núm. 253; FMP, Núm. 3, pág. 53.

Las versiones sorianas aquí ofrecidas tratan uno de esos asuntos denominados como «fronterizos» por los recopiladores de otros tiempos; es decir, una historia de cristianos y moros. No faltan en la tradición oral temas semejantes de encuentros familiares entre cristianos cautivos; piénsese, por ejemplo en el romance de «Las tres cautivas». Existen varios tipos de versión de «Don Bueso» por su forma y contenido; estudiosos como Paul Benichou, basándose en la vigencia y extensión de esta composición en su forma hexasilábica entre los sefardíes, consideran que las versiones de seis sílabas son más antiguas que las octosilá-

bicas. Tales ejemplos, en efecto, parecen ser los más arcaicos y completos (1).

Tengo recogidas dos muestras hexasilábicas, una de Valladolid—ya publicada por mí en 1978 (2)— y otra de Soria que me ha sido facilitada recientemente (3):

- Yendo caminando mañanita fría
2 por tierras de moros en busca una niña
la encontré lavando en una fuentecilla.
4 —Retírate, mora, hija de judía,
deja beber agua a mi caballería.
6 —Revient'el caballo y quien en él venía
que yo no soy mora ni hija de judía;
8 soy una cristiana, aquí estoy cautiva.
—Si cristiana fueras yo te llevaría
10 y en paños de seda yo t'envolvería.
La montó a caballo por ver qué decía
12 y a las siete leguas la niñ'hablaría
por aquellos prados qu'ella conocía.
14 —Estos prados son prados, prados de mi vida,
dond'el rey mi padre plantaba una oliva.
16 La reina mi madre a cuidarle venía;
mi hermano Don Juan caballos corría
18 y yo, pequeñita, bordaba y cosía.
Abranmé la puerta, puerta de alegría,
20 que he ido a buscar mora e hija les traía.
—Para ser mi nuera sea bienvenida,
22 para ser mi hija está descolorida.
—¿Cómo quiere madre que color tendría
24 si h'estado siete años en la morería
comiendo los berros de una fuentecilla?

Como puede apreciarse el texto presenta algunos fallos en la métrica dentro de su hexasilabismo general, característica muy frecuente en los romances de seis sílabas que la tradición ha conservado. Mi buen amigo Francisco Marcos Marín recopiló en Villarín de Rielo (León) una versión con abundantes hexasilabos que, en vez de en primera persona—como la que acabo de ofrecer— comienza con el clásico:

- Camina Don Boiso en mañana fría
2 a tierra de moros a buscar amiga.

Pero coincide con la muestra soriana en otros muchos aspectos —el episodio en que la cautiva reconoce su tierra, la dificultad que su madre parece presentar para aceptarla como verdadera hija— y prosigue más allá del final trunco que nuestra versión tiene:

- Ya veo el palacio donde yo fue nacida,
4 mi padre el rey ha plantado aquí esta viña,
y mi madre la reina el lino torcía,
6 y mi hermano Don Boiso caballos corría.
—Según las señas que das, tú eres hermana mía.
8 Abra las puertas, madre, ventanas y galerías,
que quise traerle una nuera y le traigo a su hija.
10 —Para ser mi hija está muy descolorida.
—Qué color tendría, madre, qué color ella tendría
12 si hace siete años que ella pan no comía,
más que agua y berros de una fuente fría.
14 —Súbela, mi hijo, súbela, al cuarto de arriba,
que si ella ha de ser mi hija, de algo se acordaría.
16 —¡Oh mi saya, oh mi saya!, del color de la grama
que la dejé sana y la hallo rasgada.
18 ¡Oh mi saya, oh mi saya!, del color de la oliva,
que la deje sana, y la hayo rompida.
20 Calla, mi hija, calla, quien esto te rompió, otro te daría.

Como escribe el propio Marcos Marín «la versión está falta de detalles del principio, pero es muy completa en su parte final, con ese paralelismo característico que se mantiene en todas las versiones, desde las orientales de los sefardíes hasta las noroccidentales» (4).

Las muestras sorianas que recogió Schindler en Aldeaseñor, Almajano y Laina son octosilábicas, y, dos de ellas, comienzan con los versos

mañanita, mañanita, mañanita de primor...

propios de algunas versiones vallisoletanas que he publicado (5) pero menos usuales para la lección de ocho sílabas que el archiconocido exordio:

—El día de los torneos pasé por la morería
y ví una mora labando al pie de una fuente fría...

El final que parece más generalizado es aquél de Don Bueso anunciando a su madre la vuelta de la hermana perdida. En una versión que recopilé en Palencia, y que podríamos considerar como prototípica de las muestras que han encontrado mayor difusión, el romance termina así:

—Madre santa, lo que oigo, Virgen sagrada María,
creí traer una mora y traigo una hermana mía.
Madre, abra usted las puertas, ventanas y celosías,
que aquí le traigo la rosa que lloraba noche y día (6).

En una lección también soriana —que no transcribo por su coincidencia total con las que ya he dado a conocer a lo largo de toda la narración— hallamos una curiosa variante en el último verso:

...pensé traer una **novia** y traigo a una hermana mía (7).

Hay una modalidad de versiones que es la que he catalogado como «Don Bueso y su hermana cautiva y las coplas de la niña» —a la cual responde nuestra 5.a.— en donde junto al tradicional tipo de muestra que principia «El día de los torneos...» nos topamos con añadidos de diferente rima al comienzo y al final. Tal actualización del tema que sitúa la historia de cautivos en Melilla y Casablanca es, probablemente, debida a las guerras africanas y posee todas las características de una invención de romancistas vulgares; algún ciego cantor en su afán de interesar al auditorio aproximó a su tiempo el viejo relato fronterizo valiéndose de que la coyuntura histórica podía propiciar de nuevo episodios semejantes.

El zurcido poético llevado a cabo por un anónimo coplero sin escrúpulos influiría en la transmisión oral de «El día de los torneos...» pues en las versiones «exentas» de este romance los informantes, en ciertas ocasiones, también dicen:

me cautivaron los moros en los riscos de Melilla.

Así en la versión de Soria que no he transcrito y antes comenté. La reciente divulgación del tipo de muestra resultante de «Don Bueso» y «Los cuplés de la niña» se refleja en las escasísimas variantes que los ejemplos recogidos hasta ahora nos ofrecen (8). Los nombres de los personajes, variables en las elecciones tradicionales no mixtificadas (Bueso, Carlos, Juan, José María; «linda niña», Rosalinda), son aquí los

mismos: Mi hermano «el aguileño»; la mora «Martinica» y el moro «Mortifica»...

Ramón Menéndez Pidal pensaba que el romance de Don Bueso era una derivación de cierta balada juglaresca alemana, compuesta entre 1230 y 1240, que recoge un legendario asunto, aún más antiguo: El eterno batallar de los guerreros —todas las noches— por causa de una doncella (9). La saga se inicia con Hagen —héroe casi divino— raptado por un pájaro Grifo cuando niño. Se casará con Hilde y tendrá una hija, llamada como su madre, que provocará la lucha sin fin de unos hombres contra otros, siendo, tras ella, raptada por Hetel de Hegelingen con quien se ligará en matrimonio. De esta unión nacerá Gudrun, una bella joven que el príncipe moro Siegfried de Alzabee, Harmunt de Normandía y Herwig de Seeland pretenderán. Este y Gudrun se enamoran pero la doncella es secuestrada por Hartmut cuya malvada madre va a someterla a duras pruebas con el propósito de doblegar su voluntad en favor de su hijo. Gudrun se ve obligada a lavar con agua helada del mar. Aquí empiezan las coincidencias con el romance castellano: Ortwin, el hermano de Gudrun y Herwig buscan y encuentran a la muchacha a la que, primeramente, no reconocen. Luego, ella arrojará al agua las ropas que lavaba y será rescatada, por Ortwin y Herwig. Al volver a casa, será reconocida, no sin dificultad, por su madre.

Según las propias palabras de Pidal «el romance de Don Bueso en su forma más antigua, la hexasilábica, la medieval, confinado en el noroeste de nuestra península y en la zona fronteriza con Francia, puede hacernos pensar que algún viajero por el camino de peregrinación a Santiago, importó la balada desde el oriente de Europa a la mitad occidental de España»; pero es aventurado precisar donde nació el romance —que para Domínguez Berrueta tenía origen asturiano— pues su evolución, a partir de las viejas sagas, resulta muy compleja. Con el tiempo, el tema se fue remozando dentro de nuestra tradición y del primitivo entorno de luchas fronterizas y clamores épicos se pasó al ambiente galante de los torneos llegando, por último, a la reciente atmósfera de las guerras de Africa con su transfondo de pragmatismo nada poético: La doncella cautiva se vuelve con los infieles y se casa con un morito rico de Casablanca (10).

Schindler recoge una versión soriana de Aldealseñor, octosilábica y ajustada al tipo más convencional dentro del tema:

La otra tarde en el torneo pasé por la morería
y vi lavar a una mora al pié de una fuente fría.
—Retírate, mora hermosa, ¡retírate, mora linda!
Deja beber mis caballos de esa agua cristalina.
—No soy mora, caballero, que soy de España nacida,
me cautivaron los moros cuando yo era chiquitita.
Apenas tuve diez años ya me querían casar
con un morito muy guapo y de mucho capital.
—Si quieres volver a España monta en mi caballería.
—Los pañuelos que yo lavo, ¿dónde yo los dejaría?
—Los de seda y los bordados, ¡ay! yo me los llevaría.
—Y mi honra, caballero, ¿dónde yo la dejaría?
—En la punta de mi espada que en mi pecho está prendida.
Al subir por la montaña la mora llora y suspira.
—¿Por quién lloras, mora hermosa, por quién lloras, mora linda?
—Lloro porque en estos montes mi padre a cazar venía,
con mi hermano el más pequeño y yo en su compañía.
—¡Válgame, Dios de los cielos, la Virgen Santa María!
Creí llevar a una mora y llevo a una hermana mía.
Abridme las puertas, madre, ventanas y celosías
que traigo al bien que adoras, por quien lloras noche y día.
Abridme las puertas, padre, ventanas y celosías.
Mis padres me recibieron con muchísima alegría (11).

(1) P. BENICHO. *Romancero Judeo español de Marruecos*. Castalia. 1968. pág. 239.

(2) L. DIAZ, J. DIAZ y J. D. VAL. *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*. Vol. II. págs. 105-106.

(3) La versión fue cantada por María Jesús Duro Duro, nacida en Arguijo y residente en Soria. 52 años.

(4) F. MARCOS MARIN. «Una encuesta romancística en zona astu-leonesa». *Estudios y trabajos del seminariu de llingua asturiana*. Universida d'Uvieu. 1978.

(5) *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*. Vol. I, pág. 110 y Vol. II. págs. 105-107.

(6) L. DIAZ VIANA. *La tradición oral castellana*. Valladolid. 1981. pág. 80.

(7) Cantó la versión Cipriana Gil García, de 53 años, nacida y residente en Soria.

(8) Consúltese la versión de este tipo transcrita en el *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*. Vol. I, página 115.

(9) R. MENENDEZ PIDAL. «Supervivencia del Poema de Kudrun». *Revista Filológica Española*. 1933.

(10) *La antigua saga de Gudrun*, en versión de Will Vesper, está editada en castellano por La Gaya Ciencia. Barcelona. 1973.

(11) K. SCHINDLER. *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. New York. 1941. número 3. pág. 53.



6. LA PENITENCIA DEL REY DON RODRIGO (í-a)

(Fragmento)

- (Ya lo meten en la cueva) donde hay tres serpientes vivas;
2 la más pequeña de todas siete cabezas tenía,
con todas las siete muerde con todas las siete pica.
4 —De las rodillas pa'bajo ya me las tienen comidas
y en el alma las entrañas qu'era lo que más sentía.

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

YA LO ME TEN A LA CUE VA DON DEHAY TRES SERPIENTESVI. VAS LA MÁS
PE QUE HA DE TO DAS SIE TE CA BE ZAS TE NI A

NOTA.—La primera vez se repite el segundo período de la frase.

OTRAS VERSIONES

CR, pág. 200; RG, I, págs. 602 y 606; RT, Vol. I, págs. 64-77; CME, Núm. 320; CPPM, I, página 55; RPM, Núms. 10 y 11; CFPV, Vol. II, Núm. 54, pág. 140; PCR, págs. 43-46; PP, págs. 81 y 83; OCLV, págs. 62-77; DQ, cap. XXXIII.

Aunque a pesar de mis esfuerzos —y de los de la informante— esta versión es incompleta, la ofreció aquí por el interés del tema y la propia expresividad del fragmento. Recogí dentro de la colección de «Romances tradicionales» de Valladolid una muestra bastante coherente sobre el mismo asunto que a continuación transcribo:

- Por el valle las estacas va Rodrigo al mediodía;
2 van relumbrando sus armas como el sol del mediodía.
Ha encontrado un ermitaño el más cristiano que había:
4 —Por Dios te ruego, ermitaño, por Dios te rogar quería
que me cuentes la verdad y me niegues la mentira;
6 hombre qu' esfuerza mujeres ¿el alma tendrá perdida?
—El alma perdida no, no siendo una hermana o prima.
8 —Ay, triste de mí, ay triste, esa fue desgracia mía.
Me acosté con una hermana, esforcé a una prima mía,
10 he matado a mi mujer, tres hijos que yo tenía,
maté a mi padre y mi madre, todos los maté en un día.
12 Hombre que hizo tantas muertes, ¿qué penitencia tendría?
Tratan de hacerle una cueva y enterrarl'en ella viva,
14 allí había una serpiente que siete bocas tenía.
De la cinta por abajo, ya comido le tenían;
16 de la cinta por arriba, empezado le tenían.
—Y trae una luz de pronto si me quieres ver la vida.
18 Por pronto que se la traen, Rodrigo ya se moría.
Cómo tocan las campanas, cómo tocan doloridas
20 por el alma de Rodrigo que para el cielo camina (1).

La informante que me comunicó la versión fragmentaria de Soria recordaba —pero no en verso— el episodio en que Rodrigo confiesa sus crímenes de todo tipo; y me cantó la secuencia en que se refiere a la muerte de sus propios hijos:

El uno me lo comí, el otro lo eché al pavano;
la ceniza que saqué, la he tirado río abajo.

Esta explicación de los asesinatos por parte de Rodrigo es rarísima dentro de la tradición, resultando sorprendentes también el cambio de rima y el término «pavano», en el sentido de hoguera o conjunto de pavesas. Las versiones conocidas aluden o bien a los pecados sexuales del rey —que suele ser lo más frecuente— o bien a ellos y, además, a otros actos criminales; Rodrigo en tales muestras aparece como un

malvado «patológico», parricida y fratricida, aunque en este aspecto se disculpa diciendo:

Y matara padre y madre, siete hermanos que tenía.
Yo matar no los maté: murieron por causa mía (2).

La rima en a-o la encontramos, alternando con í-a, en algunas lecciones de otros temas del romancero de Rodrigo como el de «El palacio de Hércules» o el de la «Seducción de la Cava» (3). Dentro de las versiones tradicionales conozco una —de Médulas del Bierzo— en la que también cambia la asonancia:

—¿Cómo te va, penitente, penitente aventajado?
—Vaime mal, que la culebra a mis carnes no ha llegado
—¿Cómo te va, penitente, penitente aventajado?
—Vaime bien, que la culebra a comerme ha comenzado;
ha comenzado a comerme por onde más he pecado (4).

Mi informante de Soria aún sabía otros versos, «del comienzo», con la misma rima, de los que no he hallado paralelo en las muestras publicadas y que podrían ser contaminación de algún tema ajeno al que nos ocupa. Con todo, los fragmentos —que me fueron cantados con igual música y sin que la persona que me los comunicaba distinguiera partes distintas entre ellos— quizá sean vestigios de un tipo de versión tradicional no documentada. Transcribo lo que la informante consideraba «inicio» del relato:

El veintisiete del mes, del florido mes de mayo,
repicaron las campanas, todas se hacían pedazos;
robaron a Don Francisco que en Granada está jugando...

Tengamos en cuenta que mi versión de Soria ha aparecido en un lugar que se encuentra fuera del radio en que, según los investigadores de este romance, pervive oralmente la composición en la actualidad. Por ello no sería extraño que el fragmentario texto que he ofrecido respondiera a un tipo de tradición desconocida. En su parte más semejante a las lecciones de mayor difusión mi muestra presenta rasgos no muy frecuentes. Se habla, así, en el fragmento que transcribí al principio, de «tres serpientes vivas» y de que la más pequeña tenía siete cabezas, añadiéndose:

Con todas las siete muerde, con todas las siete pica.

En ninguno de los ejemplos recopilados de «La penitencia del rey Don Rodrigo» aparece esa referencia a tres serpientes (¿debida a invención de los transmisores?) aunque sí se menciona en muchos a la mitológica sierpe de siete cabezas (4) que, según las versiones que he consultado,

con todas siete picaba, con todas siete mordía (5).

En muestras asturianas y leonesas también se dice, como en la de Soria, y en labios del rey agonizante:

ya me llega a las entrañas que era lo que más sentía (6).

La serpiente, en las leyendas tradicionales, es, a menudo, guardián y centinela de templos o de lugares donde se esconden tesoros; a veces, por su costumbre de husmear junto a las tumbas y entrar en los sepulcros se le creía encarnación de los muertos. En la tradición judaica —y en la árabe también— estos animales fueron asociadas con el demonio. En el **Apocalipsis** (Cap. XII, v. 9) San Juan habla de «serpens antiquus qui vocatur diabolos».

Son muy conocidas las historias de héroes que combaten contra dragones y la vieja saga de Ragnar Lodbrók, héroe vikingo, nos cuenta cómo éste es arrojado por sus enemigos en un pozo de serpientes donde muere cantando y riéndose valientemente. En un Edda escandinavo —la Völsunga saga— Gunnar perece en un foso de sierpes, una de ellas le come el corazón como a nuestro Don Rodrigo en ciertas versiones, por negarse a revelar a Atli o Atila el paradero de un fabuloso tesoro (7).

Vemos, pues, que para hallar esa cueva con «tres serpientes vivas» —de la muestra soriana— habría que abandonar las leyendas de Rodrigo y aproximarse a narraciones más remotas. La serpiente de siete cabezas tampoco es extraña en mitos, leyendas y cuentos populares. El siete simboliza la multiplicación de la «unidad» y su asociación con la serpiente sitúa al reptil dentro del orden esencial del cosmos: Siete días, siete dioses planetarios, siete direcciones del espacio... (8).

Por supuesto que no debemos olvidar el simbolismo fálico que la serpiente tiene y menos cuando una de las causas de la desgracia de Rodrigo es su desordenado apetito sexual; el verso más popular de las versiones «típicas» del romance dice además aquello de:

Ya me come, ya me come por do más pecado había (9).

Pero interpretar toda la leyenda de la penitencia del último rey goda sobre esta clave es una fácil tentación en la que no debemos caer. Existen relatos parecidos atribuidos a otros monarcas: El monje Weltin narra al abad Hetton la visión —en sueños— del Emperador Carlomagno; en ella, un dragón o monstruo devoraba al héroe los atributos de su virilidad, dando a entender así que el libertinaje de su vida le iba a acarrear un grave castigo (10).

Rodrigo no sólo había cometido pecados carnales, sus culpas alcanzaban también a su propio comportamiento como rey y dentro de los romances y narraciones que giran en torno suyo y de la pérdida de España se nos da cuenta de su temeridad, de su osada imprudencia: Según estudió Juan Menéndez Pidal ya los cronistas musulmanes y arábigos-españoles del siglo IX admitían la leyenda de «La cueva de Hércules» (11). Haben Habib que la había aprendido por tradición oral la recoge de esta manera: «Al lado de la casa (en que se guardaban las coronas de los reyes godos) estaba otra en la cual había veinticuatro candados, porque siempre que entraba a reinar un monarca ponía en ella un candado, como lo habían hecho sus antecesores, hasta que llegó a ocupar el trono Rodrigo, en cuyo tiempo fue conquistada Alandalus». El rey no escucha razones de sacerdotes y obispos y abre la casa «impulsado por el destino fatal». Prosigue Haben Habib: «... Y encontró una caja de madera, y en ella figuras de árabes llevando tocas, arcos árabes y caladas espadas, ricas en adornos. Hallaron también en la casa un escrito que decía: «Cuando sea abierta esta casa y se entre en ella, gentes cuya figura y aspecto sea como los que aquí están representados, invadirán este país, se apoderarán de él y lo vencerán». Y fue la entrada de los musulimes en este mismo año (12).

Con algunas variantes esta es la conseja que contarían las crónicas cristianas posteriores e historiadores como Días Gamez y Alfonso Martínez de Toledo (13); la conseja que perviviría en boca de las gentes hasta hoy. Pronto empezó a creerse que tal lugar mágico o casa encantada era, en realidad, una iglesia y tan misterioso templo fue identificado con el de San Ginés, y así lo citan Blas Ortiz y Pedro de Alcocer en el siglo XVI; este último explica que la cueva en la que penetró el rey goda se encontraba en lo más alto del monte sobre el que está Toledo y que dicha ciudad había sido fundada por el griego Ferecio, astrólogo y nigromante que vivió en aquella cripta con un dragón y enseñó a las gentes a celebrar sacrificios en honor de Hércules (14).

Respecto a la fundación mítica de Toledo existen muy curiosas versiones: Hay historiadores árabes que consideraban a Hércules poblador y rey de la ciudad y en la **Crónica General** de Alfonso X se nos habla

de Rocas, barbudo troglodita venido de Oriente, que vive con un dragón en una cueva, y de Tartus, hombre cazador que recorría las sierras de Avila y llega hasta donde se encuentra Rocas. Primeramente piensa en dispararle con su arco pero al comprobar que «el salvaje» no lo es y que procede de real estirpe se hace su amigo y le ofrenda en matrimonio la única hija que posee. De estos esponsales nacen Rocas y Silvio que lucharán entre ellos y edificarán sendas torres en la cumbre de la ciudad. Cuando Pirrus —Hércules en la refundición de la **Crónica** hecha en 1344— llega a aquel lugar edifica la Casa de los Encantos y escribe a su entrada: «Non sea ninguno tan osado de los que agora son, nyn de los que después vinieren, que abran esta puerta por ver esta casa...» (15).

Esta cueva de Hércules fue relacionada por la tradición con la cripta de la iglesia de San Ginés y José Amador de los Ríos en 1851 tras excavaciones y estudios dedujo que allí estuvo asentado en la antigüedad un templo romano; un templo que desconocidos constructores habrían arrancado a la roca de la montaña (16). Con tal descubrimiento se desvanecerían las supersticiones en torno a la mágica cueva y a la muerte que esperaba a quienes osaban entrar. Exploradores anteriores —no científicos— contaron durante siglos maravillas y terrores del lugar, llegando en 1546 el Arzobispo D. Juan Martínez Silíceo a tapiar la entrada del subterráneo infernal (17).

Pero ¿todo lo que cuenta la leyenda es invención?. Particularmente pienso que no estamos demasiado lejos del tiempo en que los historiadores se replanteen el valor de las tradiciones populares. El —en apariencia— disparatado mito que he relatado encerraba hechos que parecen ciertos —y que, de otra parte, no son infrecuentes—: la transformación de un lugar, mágico ya en la protohistoria, en templo (quizá primero griego y luego romano) y, posteriormente, en iglesia cristiana. Los personajes de la leyenda podrían representar pueblos que fueron habitando la ciudad en épocas sucesivas. En la misteriosa cueva reside —según los relatos que comentamos— el secreto de la ciudad, la verdad de su origen.

Rodrigo, imprudentemente, rompió el sello, violó el secreto de aquella casa o templo en donde pasado y futuro se hallaban encerrados. Los hechos extraordinarios —y la conquista rapidísima de España lo fue, incluso para sus invasores— precisen explicaciones no convencionales. Para los árabes la conquista de la península constituyó un episodio que fatalmente habría de producirse, algo escrito en las estrellas.

¿Y qué había ocurrido con el hombre —héroe aunque nefasto— que desató el destino con su audacia? ¿Qué había sido de Rodrigo? Los propios musulmanes empezaron a preguntarse pronto por el paradero

del rey, a quien, inicialmente, se le consideró muerto en la batalla. La compilación *Ajbar Machmuâ* del siglo XI narra cómo Rodrigo desapareció y que los árabes «encontraron solamente su caballo blanco con su silla de oro... El caballo había caído en un lodazal, y el cristiano que había caído con él, al sacar el pie, se había dejado un botín en el lodo» (18). Según la **Crónica del Moro Rasis**, traducción hecha por maestro Mohamed y Gil Pérez en el siglo XIV, Amar u Omar, uno de los guerreros árabes que buscó el cuerpo de Don Rodrigo tras el combate encontró «vna calçadura (huesa) que bien asmava (parecía) que era suya (del rey) por la nobleza que en ella vió... E otros dixeron que muriera en el mar, e otros que fuyera a las montañas e que lo comieran las bestyas fieras; e desto nonsupimos más, syno que después por tiempo fue hallado vn sepulcro en Viseo, en que eran letras escriptas que dezian ansy: AQUY YAZE EL RREY DON RRODRIGO EL POSTRYMERO RREY DE LOS GODOS QUE FUE PERDIDO EN LA BATALLA DE LA SIGONERA E RREINO QUATRO AÑOS» (19).

En la opinión de Menéndez Pidal las malas traslaciones del texto en las sucesivas copias originaron que «huesa» se tradujera por «sepulcro» y que, en vez del nombre propio «Viseo» se escribiera «visco», lo que fue interpretado —libremente— por Pedro del Corral como que Rodrigo, para purgar sus pecados, se había enterrado vivo en un sepulcro. Sobre ese «error de letra» desplegaría el cronista —según Menéndez Pidal— una serie de elementos piadosos y míticos con los que adornar el suceso. Existen, en efecto, «ejemplos» o historias destinadas a encender la fe religiosa en que se nos habla de monjes penitentes que se entierran con dragones y serpientes que les entran por la boca para sacar su espíritu. Pero la interpretación del gran erudito quizá atribuya demasiada imaginación poética a Pedro del Corral que pudo utilizar otros materiales —tradicionales— para su novelesca crónica y fundir lo que leía con lo que había oído y con lo que, luego, su ingenio aderezaba (20).

Los amores del rey con la Cava son un elemento que interfiere y distrae de lo que parece ser el eje dramático de la legendaria historia de Rodrigo: Su desprecio a las leyes tradicionales de los reyes godos y el castigo por su osadía. Tal como nos presenta al monarca el romance de la «Penitencia», Rodrigo —asesino de su propia familia— ha transgredido las normas humanas pero —como sabemos por otras leyendas— ha desafiado la autoridad divina rompiendo el sello de los misterios inalcanzables.

Esta dualidad de un Rodrigo libertino y otro que —según los cronistas árabes— se atreve a desvelar con valentía lo sobrenatural parecen ser productos de versiones bien distintas de los hechos; y, en efecto, entre los mozárabes se difundieron dos leyendas sobre la pérdida de España.

Para los partidarios de Rodrigo —que había arrebatado el trono a los descendientes de Vitiza— la causa del mal fue que el predecesor de su héroe deshonró a la hija de Julián; Vitiza pues, y no Rodrigo, sería el provocador de la desgracia por su lujuria desmedida en el pensar de los hispanoromanos que defendían la memoria del último rey. Quizá ellos —al no aparecer el cuerpo del monarca— alentaron la conseja de que se había escondido y vivía. El rey Arturo, el propio Carlomagno, el rey Don Sebastián son otros tantos ejemplos de jefes añorados por su pueblo de los que se espera un fantástico regreso cuando la nación lo necesite.

Para los partidarios de Vitiza, el desliz de éste con la hija de Julián —el Olián histórico— era una mala recomendación entre los árabes cuya protección pronto se ganaron y, por eso, se apresurarían, junto a sus nuevos aliados, a transformar los sucesos y le cargaron al «usurpador Rodrigo» la felonía (21). Las crónicas siguientes continuarían propagando tal falacia partidista que, a partir de la **Crónica Silense**, aceptarían también los cristianos del Norte que descendían de los antiguos partidarios del último rey goda.

Las versiones conocidas del romance que parecen arrancar de la **Crónica** de Pedro del Corral perpetúan el engaño. En muestras como la que he ofrecido de Valladolid, al final —al igual que en el relato de Corral— doblan las campanas simbolizando la liberación del alma del penitente. Las lecciones que he consultado con el comienzo de «Por el val de las estacas» o «Por el val de las estrellas» coinciden en enfatizar el momento de la glorificación del espíritu de Rodrigo:

—¿Por quién tañen las campanas, por quién tañen doloridas?

—Por el alma de Rodrigo, que para el cielo camina.

Dos mil ángeles del cielo iban en su compañía;
también le acompañaba la Virgen Santa María (22).

La existencia de una versión como la de Valladolid en semejante zona y la pervivencia del romance en tierras sorianas son aspectos que, por otro lado, hacen necesaria la revisión del mapa trazado por los estudiosos del tema en el **Romancero tradicional de las Lenguas Hispánicas**; (23).

Pero «la penitencia del rey Don Rodrigo» —composición contaminada a veces con otros romances como el de «El enamorado y la muerte»— constituye con las leyendas en torno al mismo tema un «corpus» tradicional que se ha visto afectado por sucesivas redacciones —frecuentemente ocultas— sin que perdiera su atractivo mítico. Pues es un problema de audacia humana lo que se nos plantea, un relato mágico

con complejas claves. En los extremos del rompecabezas están como interrogantes dos símbolos relacionados con la leyenda de Hércules: Su presencia en la cueva toledana en tiempos remotísimos y la serpiente —de siete cabezas como la Hydra de la mitología— que mata a quien violó el secreto. ¿Lo mata, lo aniquila?. Le produce la muerte física pero le libera anímicamente, da nueva vida a su alma. Si consideramos todos estos elementos la historia sobre el último rey godo toma los caracteres de un relato iniciático; Rodrigo «se atreve», como los iniciados de la alquimia y de la magia, a encerrarse con su serpiente, con su demonio, con el torturante conocimiento de sí mismo. Esa serpiente de múltiples cabezas probablemente simboliza mucho más que los remordimientos del rey; tal cosa suponen las interpretaciones convencionales de la leyenda, más la serpiente es un símbolo demasiado rico como para que nos conformemos con una lectura tan beaturróna y simplista: Rodrigo reencuentra en ella su propia «unidad y fuerza».

Hércules, no sólo arquetipo de la fortaleza física, sino también de la psíquica, construye una maravillosa casa que manda cerrar, «e porque ercoles fue muy sesudo e bienaventurado e muy entendido de las cosas que avian de venir nunca en España ovo rei que su mandado quisiese pasar» —dice la **Crónica General** de 1344— pero Rodrigo se va a enfrentar con la grandeza de su propio destino: «E el rrei, que era onbre de gran corazón, dixoles que lo non faria —poner el candado—, ante queria saber en todas las guisas del mundo que yazia dentro» (24).

Como el héroe griego, Rodrigo acabará luchando —en una pugna mística con la que ganará su salvación— contra una sierpe prodigiosa que le purifica, que le libera de sus pecados devorando toda debilidad. Explica Carl G. Jung —analizando un sueño que reúne muchos de los elementos de la leyenda que comentamos— cómo la palabra «dragón» viene del latín «draco» y que dragones y serpientes son símbolos del alma instintiva inferior», seres nefastos, generalmente, en Occidente, pero propicios en algunas tradiciones orientales. La serpiente —para Jung— «encarna la psique inferior, el psiquismo oscuro, el inconsciente, lo que hay de raro, incomprendible, monstruoso en nosotros, lo que puede alzarse, enemigos de nosotros mismos, capaz de ponernos, por ejemplo, mortalmente enfermos» (25). El sueño estudiado por Jung lo tuvo un joven que terminó suicidándose y en él, como un nuevo Rodrigo, el muchacho creía descender a una cisterna subterránea comunicada con el Tajo en donde encontraba una enorme serpiente de brillantes ojos que guardaba una copa de oro con un puñal —la llave de Toledo— dentro.

Centinela del saber subterráneo y natural, del conocimiento instintivo, la serpiente puede ser símbolo de buen augurio y —como en un

célebre vaso funerario clásico— representar la «Iniciación»; en dicha pieza que alude a los misterios de Eleusis un iniciado acaricia a la serpiente de Deméter, madre de la tierra. Dice Jung que «la iniciación ha sido imaginada siempre como un encaminamiento, como un descenso a la caverna en la que yacen los secretos en los que se va a ser iniciado» (26).

La leyenda de Rodrigo ejemplifica una visión arquetípica: «La serpiente fue relegada y encerrada en los subterráneos... bajo la catedral cristiana se encuentra un santuario antiguo de iniciación en el que vive una serpiente, fiel guardián de la copa de oro, que contiene la llave de la totalidad» (27). Para que el hombre recupere su entera grandeza debe reconocer a la serpiente, debe vencerla, no ha de ignorar su sombra, el otro lado de su personalidad, no ha de entregar «al diablo» su parte oscura, su porción más primitiva. Para llegar a convertirse en un ser «completo» habrá de descender a la cueva y no desmoronarse ante el viejo dragón, ante la antiquísima serpiente, habrá de soportar su mirada y su mágica mordedura: La serpiente le hará verdaderamente libre. Esto nos quiere decir la leyenda de Rodrigo; tal es su secreta enseñanza.

Muchos autores —Lope de Vega, Walter Scott, El Duque de Rivas, José Zorrilla— recrearon su historia, se sintieron atraídos por el misterio del tema; como Pedro del Corral, casi siempre enriquecieron los aspectos novelescos y deterioraron lo legendario, acuchillaron el mito. Sin embargo, su emanación subyugadora parece desprenderse de un extraño cuadro: El «Laoconte» del Greco que, con Toledo al fondo (y revestimiento de asunto pagano), nos muestra a unas figuras desnudas —bajo un cielo onírico— combatiendo (¿o entregándose?) a unas serpientes de brillantes ojos, asumiendo las oscuridades de sus almas. A lo lejos, un caballo en libertad sube la montaña en la que se encuentra la mística ciudad.

(1) L. DIAZ, J. DIAZ y J. D. VAL. *Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid*. Vol. II, número 54, pág. 140.

(2) R. MENENDEZ PIDAL y OTROS. *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas*. Seminario Menéndez Pidal. Madrid, 1957, Vol. I, pág. 69.

(3) Op. cit., págs. 21-22.

(4) Op. cit., págs. 64-77.

- (5) Ibidem, pág. 75. Cito una versión de Candanedo de Fenar (León), pero hay fórmulas muy semejantes en muestras de págs. 71-77.
- (6) Ibidem, pág. 74. Versión de Lois (León).
- (7) Los Edda mencionados fueron atribuidos erróneamente a Salmund Sigfusson (1056-1131), recopilados por Gnossi Starluson en el siglo XIII y editados por el obispo irlandés Brunjolf Sveinon en 1643.
- (8) E. CIRLOT. *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona, 1979.
- (9) Cito la versión facticia de R. MENENDEZ PIDAL, en *Flor nueva*...
- (10) L. GAUTIER. *Les Epopées Françaises*. III, pág. 784.
- (11) J. MENENDEZ PIDAL. «Leyendas del último rey goda». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1901, págs. 859-895.
- (12) ABEN HABIB. MS. 127 de la Biblioteca Bodleiana de Oxford, págs. 145-146. Sigo la traducción de J. MENENDEZ PIDAL en op. cit.
- (13) En *Atalaya de las Crónicas*, citado por J. MENENDEZ PIDAL, en pág. 883.
- (14) PEDRO DE ALCOCER. *Historia o descripción de la Imperial ciudad de Toledo*, 1554.
- (15) *Crónica General*, edición de 1541. Caps. XI-XIII.
- (16) J. AMADOR DE LOS RÍOS. «El arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar». *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1861, pág. 51 y ss.
- (17) P. ROMAN DE LA HIGUERA. *Historia Ecclesiastica de la ciudad de Toledo*, Vol. I. Cpt. II y Vol. III. Cpt. II. MS. V-I de la Biblioteca Nacional.
- (18) R. MENENDEZ PIDAL. «La penitencia del rey Don Rodrigo». *Revista Crítica de Historia y Literatura*, año II, número 1, Madrid, 1897, pág. 32.
- (19) Ibidem.
- (20) Ibidem, pág. 33.
- (21) R. MENENDEZ PIDAL. *Romancero tradicional de las Lenguas Hipánicas*. Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1957, Vol. I, págs. 4-7.
- (22) Op. cit., págs. 69-71.
- (23) Ibidem, pág. 91.
- (24) *Crónicas Generales de España*, descritas por R. MENENDEZ PIDAL, Madrid, 1898, págs. 28-29.
- (25) CARL G. JUNG. *Los complejos y el inconsciente*. Alianza Editorial, Madrid, 1969, pág. 417.
- (26) Op. cit., pág. 423.
- (27) Ibidem, pág. 445.



Trabajos de Hércules.

7. LA MUERTE OCULTADA (í-o), (á-o) y (í-a)

- Ya viene Don Pedro de la guerra herido,
2 viene con el ansia de ver a su hijo.
—¿Cómo estás, Teresa de tu feliz parto?
4 —Bien estoy, Don Pedro si no vienes malo.
Y al salir del cuarto Don Pedro qu'expira;
6 se ha queda'o su madre triste y afligida.
Ya se levantaba para ir a misa
8 la viudita honrada, la viudita linda.
—¿Qué ropa me pongo para ir a misa?
10 —La negra mi alma, la negra mi vida,
la negra mi alma que te convenía.
12 Y al ir por la calle la gente decía:
La viudita honrada, la viudita linda,
14 la viudita honrada, la recién parida.

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

YA VIE NE DON PE DRO DE LA GUE RRA HE RI DO VIE NE CON EL AN SIA DE
VER A SU HI JO

NOTA.—En algunas estrofas se repite el segundo periodo de la frase.

OTRAS VERSIONES

APLC, Vol. IX, págs. 234-239; EFA, págs. 137 y 236; RJEM, págs. 187-191; RH, Vol. I, págs. 320-25 y Vol. II, pág. 316; CJNM, CXVI (230 y 231); RJE, págs. 240-43; FNRV, págs. 214-17. FMP, Núm. 20, pág. 63.

Este es uno de los temas que, por hallarse difundido en varios países de Europa, hace cada vez más necesario un estudio serio y riguroso de la balada en Occidente comparando las diversas manifestaciones de un mismo asunto y analizando su evolución hasta el origen, cuando ello sea posible. Por supuesto que pocas cosas hay más complejas que el desarrollo de una composición tradicional a través del tiempo y «La muerte ocultada» es, en ese sentido, todo un ejemplo de curiosas dificultades.

Dentro de la tradición francesa, «Le Roi Renaud» constituye una felicísima canción que trata, en lo fundamental, de la misma historia que nos ocupa. Pero, en la opinión de Menéndez Pidal, nuestro romance no procede de ella, aunque, posteriormente, pudiera sufrir su influencia. Para Pidal, el poema español (que se da en diferentes formas e incluso con diferente métrica, hexasilábica y octosilábica), sería anterior al siglo XV no estando, por lo tanto, inspirado en la balada francesa como Doncieux suponía (1). En lo que sí parecen acertadas las deducciones de este investigador es en la bifurcación de los relatos más remotos: Dentro de las versiones escandinavas antiguas el protagonista muere a causa de su negativa a bailar con la hija del rey de los elfos siendo su muerte disimulada por sus familiares ante la prometida del caballero hasta que ésta se entera y fallece también. En las baladas bretonas el encuentro se produce entre un hombre y una hada que le pone en la penosa disyuntiva de elegir entre casarse con ella o morir. Cuando el personaje pierde la vida, al llegar a casa, su madre oculta la muerte a la esposa hasta que ésta ve la tumba del marido en la iglesia. Como vemos, en las versiones escandinavas la ocultación del fallecimiento del héroe era motivo menos importante que el episodio en que se topaba con un ser sobrenatural. En la tradición posterior las composiciones se han ido centrando en uno de tales asuntos, polarizándose hacia el elemento mágico en unos casos y concentrándose, en otros, sobre el drama humano, sobre la tragedia de la mujer, a quien, por piedad, ocultan la desaparición de su esposo.

Los romances castellanos en torno a este relato conservan, a veces, la referencia mítica a la muerte o —como en las versiones sefardíes de Marruecos— al Huerco, Orcus latino, divinidad infernal y terrorífica. La muestra de Soria que he transcrito, muy bella en su sencillez y enorme-

mente sintética, se decanta hacia la vertiente realista y sentimental: Don Pedro «viene herido de la guerra», desaparece toda causa misteriosa del mal, con el deseo de ver a su hijo que acaba de nacer. En la delicadeza de las palabras de la madre de Don Pedro a su nuera parece encerrarse la preocupación de la primera por la mujer de su hijo que aún no se ha recuperado del parto.

El final de la versión soriana podría considerarse truncado ya que termina con versos paralelísticos llenos de escueta tristeza pero no recoge la muerte de la viuda que, en otras lecciones, es expresada claramente. En la muestra de Pedraja de San Esteban se alternan tres rimas diferentes predominando la rima en í-a lo que denota sucesivas refundiciones, o, quizá contaminaciones con canciones de tema afín al del romance. El principio de nuestra versión es muy similar al de otra —no recogida en Soria, sino en Cáceres— recopilada por Schindler:

- Ya viene Don Pedro de la guerra herido
2 y Doña Teresa también ha parido.
—¿Cómo estás Teresa de tu primer parto?
4 —Yo muy bien, Don Pedro, si no vienes malo (2)

En algunas versiones catalanas la futura descendencia del protagonista del relato juega un papel importante pues él pacta con la Muerte —personificada y concreta— comprometiéndose a entregarle el niño que va a nacer (3).

Creo, como Paul Benichou, que es difícil, con los datos que tenemos, precisar qué tipo de versión —la de ocho sílabas o la de seis— es más antigua; escribe el romancista: «... las actuales versiones hexasilábicas no representan un solo momento en la historia del poema sino varios». Igual cabe pensar, quizá, respecto a las octosilábicas, si se tienen en cuenta las orientales, muy contaminadas y empobrecidas, pero que conservan la lucha con el Huerco y la versificación casi toda en pareados, es decir, los rasgos más arcaicos del romance dentro del metro octosilábico. En conclusión, si bien se puede admitir razonablemente que el comienzo sobrenatural es el más primitivo, sería muy temerario pretender establecer una geneología exacta de las distintas formas en que el romance nos aparece hoy (4).

La permanencia de la aparición sobrenatural

allegósele la Muerte a tenerle compañía

en las versiones españolas parece probar la antigüedad de las mismas y

su no dependencia de la composición francesa (si bien, en efecto, ella influyera después en la «humanización» de cierto tipo de muestras). Pero pienso que para probar este punto no es necesario atribuir mayor edad a las lecciones octosilábicas que a las hexasilábicas —como Menéndez Pidal hacía— contradiciendo así su parecer respecto a los romances de seis sílabas, tal como lo había aplicado en casos parecidos, puesto que la parte rimada en í-a de los ejemplos hexasilábicos, que constituyen el núcleo de los mismos, puede ser remotísima, debiéndose el titubeante comienzo a adiciones posteriores contaminadas con la canción francesa.

(1) R. MENENDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*. Vol. I, págs. 320-323 y Vol. II, pág. 316.

(2) K. SCHINDLER, *Música y poesía popular de España y Portugal*. New York, Hispanic Institute. 1941. pág. 63 (número 20).

(3) AGUILO y FUSTER, *Romancer*, números 5 y 6.

(4) P. BENICHO, *Romancero judeo-español de Marruecos*, págs. 187-191.



le. sergent

8. EL CONDE OLINOS (á)

8.a.

- 1 *Madrugaba Marcelino la mañana de San Juan*
2 *a dar agu'a su caballo a la orillita del mar.*
3 *—Mira, hija, como canta la sirenita del mar.*
4 *—Madre, no es la sirenita ni lo es ni lo será,*
5 *qu'es el conde Marcelino con quien yo m'he de casar.*
6 *Y la reina que oyó esto lo ha mandado a degoyar.*
7 *Ella como hija de reina la entierran en el altar*
8 *y él como era hijo de príncipe un poquito más allá.*

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

Musical notation for the song "El Conde Olinos". The notation is in 2/4 time and F major. It consists of two staves. The first staff contains the melody for the first line of lyrics, with a 3-measure triplet over "MA ÑA NA DESAN JUAAN LA MA ÑA NA DESAN". The second staff contains the melody for the second line of lyrics, with a 3-measure triplet over "JUAAN LA MA ÑA NA DESAN JUA AN".

MA DRU GA BA MARCE . LI NO LA MA ÑA NA DESAN JUAAN LA MA ÑA NA DESAN

JUAAN LA MA ÑA NA DESAN JUA AN

8.b.

*Madrugaba Fernandito la mañana de San Juan
 a dar agu'a su caballo y a las orillas del mar.
 Mientras bebía el caballo se puso a echar un cantar.
 La reina l'estaba oyendo desde su palacio real.
 —No es la sirenita, madre, no es la sirena del mar,
 qu'es Fernandito, madre, que a mí me viene a rondar.
 —Pues si es Don Fernandito yo le mandaré matar.*

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

MIEN TRAS BE BÍ AEL CA BA LLO SE PU SOA ECHAR UN CAN TAR LA REI MA LOESTA BAO
 YEN DO DESDE SU PA LA CIO REAL

8.c.

*El Rey Conde madrugaba la mañana de San Juan
 a dar agu'a su caballo a las orillas del mar.
 Mientras el caballo bebe el Rey Cond'echa un cantar
 y la reina que le oye desde su palacio real.
 —Mira, hija, cómo canta la sirena de la mar.
 —Madre no es la sirenita, ni lo es ni lo será;
 es el hijo del Rey Conde que por mí prendado está.
 —Si es el hijo del Rey Conde yo le mandaré matar.*

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

MI RA HI JA CO MO CAN TA LA SI RE NI TA DEL MAR MA DRE
 NOB LA SI RE NI TA NI LO ES NI LO SE RA

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 44-50 y Vol. II, págs. 92-94; CS, pág. 159; RPC, pág. 8; CPPS, pág. 272; ECA, Núm. 1.140; ALIE, pág. 86; APLC, V-X, págs. 203, 415; RPM, Núms. 35-46; CPEX, Vol. I, pág. 55 y Vol. II, pág. 19; CMPM, Vol. I, págs. 49 y 93; CMM, págs. 412 y 413; CSG, pág. 341; RJEM, págs. 123 y 334; FNRV, pág. 159; RA, pág. 149; RP, pág. 18; MPG, página 67; DFA, pág. 82; FEE, pág. 109; FM, Núms. 84-88, 38-40, 439, 582-583; CPJ, pág. 389; CJE, pág. 22; CCP, págs. 106-107; CI, pág. 119; RE, pág. 243; LH, pág. 124; RO, págs. 71, 76-77, 79-80, 99, 100, 104, 106-111, 137; CTI, págs. 86-88; FMP, Núm. 4, pág. 54.

Es este un famosísimo romance repetido hasta la saciedad por antologías y manuales de literatura y muy difundido también en la tradición oral, si bien en las versiones tradicionales al protagonista no se le llama siempre Olinos, sino, frecuentemente, y tal como vemos en nuestros ejemplos sorianos, Marcelino, Fernandito, Rey Conde...

Todas las muestras que ofrezco son breves, hallándose la historia enormemente sintetizada dentro de ellas. Hay lecciones en que se nos da una descripción más detallada de ciertos pasajes o en las que aparecen elementos que faltan aquí. Por contaminación con Arnaldos quizá, en ocasiones se nos dice a propósito del canto del conde que

Canta unos ricos cantares que al caballo le haz parar
aves que van por el cielo abajo les haz bajar;
peces que están en el agua arriba les haz botar (1)

No hallamos en las versiones sorianas las transformaciones maravillosas de los amantes que constituyen uno de los aspectos más misteriosos y atrayentes del relato:

De ella naciera una garza, de él un fuerte gavián,
juntos vuelan por el cielo, juntos vuelan par a par.

Entre los sefardíes el final de la metamorfosis amorosa resulta, a veces, menos poética y más inquietante:

Ella se hizo una gravellina él se hizo una conjá,
ella se hizo una palomba él se hizo un gavián,
ella se hizo una perquía él se hizo un kara sazán,
ella se hizo una culebra él se hizo un alacrán (2).

La creencia en la metempsicosis parece haber influido en la génesis del

romance, pues en las versiones de desenlace más completo los enamorados atraviesan distintas esferas o planos de existencia en su mágica transformación, desde el reino vegetal —pasando por el animal— hasta el mundo de las entidades abstractas: En algún caso se convierten, finalmente, en una iglesia, ermita o santuario —¿símbolo de la unión mística entre ambos?— y también en una fuente de propiedades extraordinarias. Cuando ocurre esto último el romance suele terminar con la venganza de los amantes sobre la reina:

La reina se quedó ciega, y allí se fue a curar:
—Mana, mana, fuentecilla, para mis ojos curar.
—Ya no mana fuentecilla para tus ojos curar,
que cuando yo era niña tú me mandaste matar (3).

Es la revancha del héroe-víctima, revancha que se cumple en un plano de sobrenaturalidad, final añadido por el pueblo para que los justos triunfen. La reina que manda matar a los jóvenes representa la madre mala —la madrastra de los cuentos— en algún tipo de versiones enamorada secretamente del Conde y celosa de su amor por la princesa. Esta —según los distintos ejemplos— muere asesinada por orden de la reina o pierde la vida al conocer la muerte de su amado. Existen muestras en las que la niña declara, tras su fallecimiento, con una ingenuidad cómica quien es la culpable de su desgracia:

En la tumba de la niña, y en medio salió un rosal
con letras de oro que dicen: —He muerto por mi mamá (4).

El romance, en principio de asunto amoroso, posee un fondo fantástico, fabuloso, sobrenatural, que, en la solución evasiva y mágica nos recuerda a los cuentos tradicionales. La sirena del mar a la que se hace alusión es, también, un elemento misterioso de la narración. Antiguamente se creía que la visión del mitológico ser acarreaba mala suerte a los mortales y que era igualmente nocivo escuchar su canto; pensemos en la tradición clásica al respecto y en baladas anglosajonas como «The Mermaid» recogida por Francis J. Child. En España han circulado coplas como esta:

Las sirenitas del mar
cantan muy pulidamente,
el que las oye cantar
cercana tiene la muerte.

La sirena en el romance, al tiempo que nos introduce en una extraña atmósfera, advierte ya de la tragedia que sucederá aunque sea, en realidad, Olinos quien esté cantando. La más antigua versión conocida data del siglo XV, se encuentra en el Cancionero Manuscrito de Londres y en ella, a causa, probablemente, de ese canto misterioso común a las dos historias, aparecen mezclados ya los romances de «Arnaldos» y «Olinos». Dentro de la tradición actual «Olinos» sirve, a veces, de exordio al romance de «Gerineldo», especialmente cuando éste se halla unido al asunto de «La boda estorbada».

El tema de la metamorfosis sufrida por enamorados perseguidos es común a las literaturas orientales y europeas, en el mito de «Tristán e Isolda» una planta nace de los amantes muertos uniendo sus tumbas, como el rosal y el espino que enlazan sus ramas en el romance español:

Las ramitas que se alcanzan fuertes abrazos se dan,
y las que no se alcanzaban no dejan de suspirar (5).

La resurrección vegetal aparece en tradiciones antiquísimas como la que nos narra el mito de Osiris, afirmación de la inmortalidad del espíritu y explicación del ciclo regenerativo de la naturaleza. de Osiris, que revive por el amor de Isis, y de su unión, tras la muerte, con dicha diosa, nacerá Horus, el Halcón, vengador de su padre y paladín de justicia. Horus, hijo del amor, hará que la verdad triunfe.

El propio Osiris —según cuenta Plutarco— era representado como un gavián por los egipcios pues «este pájaro vence a todos los demás por la viveza de su mirada, la rapidez de su vuelo y el poco alimento que necesita para vivir» (6).

(1) J. M.^a COSSIO, *Romancero popular de la Montaña*. Santander. 1931. número 35.

(2) P. BENICHOU, *Romancero judeo español*. Castalia. 1968. pág. 126.

(3) L. DIAZ, J. DIAZ y J. D. VAL. *Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid*. 1978. Vol. I. pág. 44.

(4) Op. cit., pág. 49.

(5) Cito la versión facticia de R. MENENDEZ PIDAL, en *Flor nueva de romances viejos*. Espasa-Calpe. Madrid. 1969. pág. 127.

(6) PLUTARCO, *De Iside*. (Los misterios de Isis y Osiris). Trad. de Mario Meunier. Ed. Glosa. Barcelona. 1976. pág. 39.



9. EL QUINTADO (é-a) y LA APARICION (í)

- (Camina para la guerra, la bendita Magdalena
2 con doscientos mil soldados debajo de su bandera.
Unos cantan, otros bailan, todos con ganas de fiesta,
4 menos un pobre soldado con los ojos en la tierra.
Le pregunta el capitán por qu'es la suya tristeza,
6 si es por madre o es por padre o es por estar en la guerra.
—Ni por padre ni por madre ni por estar en la guerra,
8 qu'es por la mía penosa que quedó viuda y soltera.
—Siete años te doy de libre para que disfrutes d'ella.
10 y en cumpliendo los siete años vuelves a elegir bandera.
Y en medio de aquel camino con un amigo s'encuentra.
12 —¿Dónde vas tú, caballero, dónde vas tú por ahí?
—A ver a mía penosa que hace años que no la ví.
14 —La tu penosa se ha muerto que te lo vengo a decir;
Las señas qu'ella llevaba yo te las puedo decir:
16 llevaba el pelo tendido, las andas quiere cubrir,
las monjas que la llevaban eran de Valladolid;
18 los frailes que la cantaban eran de San Agustín.
Y en medio de aquel camino se le ha espantado el rocín.
20 —¿Dónde vas tu, caballero, dónde vas tú por ahí?
—A ver la mía penosa que hace años que no la ví.
22 —Yo soy la tuya penosa (que te lo vengo a decir).
—Si eres la mía penosa ¿por qué no me abrazas? dí.
24 —Brazos con que te abrazaba a la tierra se los dí,

- boca con que te besaba en un paño la envolví,
 26 ojos con que te miraba les cerré y no les abrí.
 Si te casas cástate, cástat'en San Agustín.
 28 La primer hija que tengas l'has de bautizar allí,
 ponla María de Flores que me pusieron a mí;
 30 cuando la lleves a misa ponla delante de tí,
 no la maldigas el nombre porqu'es maldecirme a mí.
 32 Vamos, despáchame pronto que no puedo estar aquí;
 está mi cuerpo en las andas y m'están cantando allí.

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

CON DOS CEN TAJ MIL SOL DA DOS DE BA JO DE SU BAN DE RA U

NO OS CANTAN O TROS BAI LAN TO DOS CO ON GA A MAS DE FIE ES TA

NOTA.—En algunas estrofas se canta sólo el primer período de la frase repetido omitiendo el segundo. Por supuesto se termina con ese primer período (el segundo es suspensivo).

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, pág. 267 y Vol. II, págs. 134-36; FM, Núms. 278-79, 365-69, 551, 609; CPEX, Vol. II, pág. 95; CPPM, Vol. I, págs. 47, 99; CMM, pág. 404; CPE, I, pág. 42; APLC, Vol. IX, págs. 464, 252; RA, pág. 40; RPC, págs. 32-33; RT, 244-45; RG, VI, pág. 158; CS, pág. 164; FYE, pág. 137; ALIE, pág. 49; FMP, Núm. 5, págs. 55-56.

Frecuentemente, aparecen en la tradición oral actual estos dos romances, «El quintado» y «La aparición» formando parte del mismo relato. Tal fusión, que Menéndez Pelayo atribuía a un juglar «mal avisado que zurció poemas de diverso asonante» (1), quizá fuera favorecido por el final misterioso que presentan algunas versiones exentas del «Quintado»:

Coge tu caballo blanco y márchate a tu tierra
que en el medio del camino te encuentras una sombra negra.
—Sombra, quítate delante, deja pasar a mi tierra
que voy a ver a mi novia que de pena cayó enferma (2).

Sin embargo, otras versiones no unidas al tema de la «Aparición» terminan con un «final feliz» por lo que pudiera pensarse también que desenlaces como el ofrecido obedecen a una contaminación. Con todo, el reencuentro entre los esposos dentro del romance exento del «Quintado» no es nada común; el texto suele quedar como truncado y ello facilitaría el «zurcido» que comentamos. Hay un dichoso reconocimiento entre los cónyuges en el siguiente ejemplo recogido por M. García Matos:

Alce los ojos y mire la divina costurera,
no sea que sea yo aquél que tiene en la guerra.
Levanta y dâme un abrazo, se me quitarán las penas.
—Abrazo no te daré hasta que no me des señas.
—La cadena que me diste al capitán se la entrega.
Del abrazo que se dieron los dos cayeron por tierra (3).

En el tipo de versión resultante de la fusión de los dos romances la rima en e-a llegâ hasta el instante del encuentro, que a veces es con un peregrino, otras con un romero, o con un «amigo» como en la muestra de Soria. En esta, por cierto, cuando tal personaje contesta al soldado lo hace ya en el asonante —í—; hay lecciones en que el asonante anterior se prolonga durante el diálogo:

—Dime tú, mi peregrina, dime tú, mi cara buena,
por quién tocaban ayer tanto la campana nueva.
—Tocan por una mocita; dicen que ha muerto de pena.
La noche de los contractos le arrancaron pa la guerra (4).

Mi informante no recordaba el primer verso del poema —el que he transcrito como probable le fue inducido por mí— y en una primera interpretación alteró algo el orden de los encuentros. Es curioso que en el ejemplo de Soria no se le da a la esposa el nombre de Beatriz —que parece el más repetido dentro de la tradición oral— ni el de Elvira con el que se la llama en algún caso sino el de «María de Flores».

La versión de «La aparición» que ofrece Schindler, recogida en el pueblo soriano de Torrearévalo, no está unida al «Quintado» —aunque él

la títule «El soldado que vuelve de la guerra» —y se inicia, como los ejemplos publicados más antiguos— con los tradicionales versos:

—¿Dónde va Usted, caballero? ¿Dónde vas, triste de tí?
—En busca de mi esposa, mi esposa Beatriz.
—Tu esposa ya está muerta, muerta quedó, yo la ví.
En sus entierros me he hallado, de su caridad comí,
cien doncellas la lloraban, caballeros más de mil.
Sitio donde la enterraron la capilla de San Gil.
Y por eso el caballero hacía oración allí.
Un día, estando rezando, un bulto vió contra sí.
—No se asuste el caballero ni tome pavor de mí,
que yo soy la tuya esposa, la tuya esposa Beatriz.
—Y si eres la mía esposa, ¿cómo no me abrazas, dí?
—Brazos con que te abrazaron, quebrados los tengo aquí;
cuero con que te he servido a la tierra se lo dí;
ojos con que te miraron, para el cielo los volví.
Si te casaras, Don Pedro, cástate en Valladolid
y la esposa que tuvieras, no la quieras más que a mí.
Y si tendrías un hijo, ponle Pedro como a tí,
y si tendrías una hija, le pondrías Beatriz.
Cada vez que la nombraras, te acordarías de mí;
y si de mi no te acuerdas Dios no se acuerde de tí.
Quédate con Dios ¡y adiós! mi alma penando por tí.
Los ángeles en el Cielo andan en busca de mí (5).

Además del carácter arcaico de todo el texto destacan en la versión de Schindler las menciones a Valladolid —que hallaremos en otros ejemplos— y el inusual encuentro en la iglesia. En la muestra recopilada en el **Cancionero de Sepúlveda** el caballero va a la sepultura de su esposa y es allí donde ésta se le aparece:

—Acógeme, mi señora, acógeme a par de tí.
Al cabo de la sepultura esta triste voz oí:
—Vive, vive, enamorado, vive pues que yo morí;
Dios te dé ventura en armas y en amor otro que sí,
que el cuerpo come la tierra y el alma pena por tí (6).

El desconsuelo del protagonista que hace que la sombra aparecida le hable animándole a vivir es un elemento que se ha perdido en otras versiones y que justifica aquí, plenamente, las palabras de la esposa muerta.

Existen lecciones escritas de este tema de finales del siglo XV y comienzos del XVI (7) y, a juzgar por los versos del mismo que encontramos en obras teatrales de Mejía de la Cerda, Guillén de Castro y Vélez de Guevara, el romance debió disfrutar de una enorme popularidad que movía a los autores cultos a inspirarse en él. En «Reinar después de morir», tras la muerte de Inés de Castro se canta:

Donde vas, el caballero, donde vas, triste de tí,
que la tu querida esposa muerta es que yo la ví.
Las señas que ella tenía yo te las sabré decir:
Su garganta es de alabastro y su cuello de marfil...

En cuanto al origen del romance existían, antes de que Menéndez Pidal se ocupara de estudiarlo, varias teorías: Nigra había supuesto que, desde la Francia meridional, el relato penetró en Cataluña y Doncieux pensaba que tal asunto procedía de la Bretaña francesa, de donde habría pasado a Italia, España y Portugal. El romance de «El Quintado + la Aparición» se halla difundido, en la actualidad, por toda la Península, Canarias, Iberoamérica, y, también, entre los sefardíes. En Portugal aparece, a veces, mezclado con el de «Bernal Francés» y «La bella malmariada» dándose, por otra parte, versiones exentas de «La aparición» muy completas y bellas como la que ofrece Schindler (8).

Menéndez Pelayo ya advirtió que las versiones catalanas —como la publicada por Milá en su **Romancerillo**— eran, en realidad, trasvase directo del castellano y no vestigio de la infiltración del tema a través de esa zona, Menéndez Pidal se haría eco de la misma tesis asegurando:

«... la versión catalana no procede del Languedoc, pues está toda asonantada en -í- y abunda en palabras castellanas. El romance, pues, no entró en la Península por Cataluña... quizá salió de España por Cataluña, o quizá de un salto pasó a otro país, desde donde, luego irradió a los vecinos. En fin, si este viejísimo romance de la Aparición fué traducido con propósitos artísticos en el siglo XIX por ilustres poetas ingleses, por Lockhart y por Bowring, cuando ninguna de las otras versiones europeas logró un honor semejante, bien pudo ser traducido en Francia durante el siglo XVI por cualquier poeta anónimo del pueblo» (9).

Aunque no soy partidario de aventurar explicaciones localistas para la génesis de los romances, en este caso me atrevo a suponer para el tipo de versión que comentamos un origen castellano en un área, muy probablemente, comprendida entre los lugares que en el texto se mencionan. El poema del **Cancionero** de Sepúlveda comienza:

Yo me partiera de Burgos para ir a Valladolid...

Y la alusión a esta ciudad —quizá forzada por la asonancia en «í»— aparece en ejemplos no sólo vallisoletanos sino también de Burgos, Santander,... y Soria. En las versiones recopiladas en Valladolid se nos dan más detalles que en otras y así se hace referencia a un platero...

con la hija de un platero que se llame Beatriz (10)

Y sabida es la importancia de este gremio en la ciudad, donde, todavía una de las principales vías lleva el nombre de «Platerías». O se nos habla reiteradamente de los monjes de San Agustín, cuando, precisamente, uno de los más antiguos y primeros conventos, de la ciudad se fundó bajo la advocación de este Santo. Hay noticia, también, de que Fernando Colón —muy aficionado a la literatura popular— compró en 1524 en la feria de Medina del Campo un pliego en el que, junto a otros romances, figuraba el de «La aparición». Creo que ésta es, pues, una composición romancística que, en su forma más conocida, parece tener un claro origen castellano, a pesar de lo que investigadores de otros tiempos imaginaran.

La versión de Pedraja de San Esteban, con todas sus reiteraciones, resulta muy poética, especialmente en el diálogo y, en mi opinión, más interesante y cabal que la muestra poco coherente recogida en Castilfrío de la Sierra por S. G. Armistead e I. J. Katz; en ésta el encuentro de los esposos se encuentra resumido y, tras él, se vuelve a la rima en «e-a» con un desenlace extraño, en el que el soldado se alegra de haber dejado la guerra (11).

(1) M. MENENDEZ PELAYO. *Antología de Poetas Líricos Castellanos*. Vol. IX. págs. 464 y ss.

(2) D. CATALAN. *La Flor de la Marañuela*. Gredos. 1969. número 551.

(3) M. GARCIA MATOS. *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid*. CSIC. 1951. Vol. I. págs. 47 y ss.

(4) N. ALONSO CORTES. *Romances populares de Castilla*. Valladolid. 1906. págs. 32-33.

(5) K. SCHINDLER. *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. Hispanic Institute. New York. 1941. número 5. páginas 55-56.

(6) y (7) Además de la versión recogida por LORENZO DE SEPULVEDA. *Cancionero de romances*. Sevilla. 1584. hay ejemplos del tema en el *Cancionero de Londres*. número 351 y en pliegos de 1506 descritos por SANCHEZ CANTON en *Revista de Filología española*. 1920. RODRIGUEZ MOÑINO en su *Diccionario de pliegos del s. XVI* declara que F. J. NORTON buscó inútilmente en la Biblioteca del CSIC los mismos.

(8) K. SCHINDLER, op. cit., número 5, pág. 56.

(9) R. MENENDEZ PIDAL. *Romancero Hipánico*, Espasa-Calpe. Madrid. 1953. Vol. I. págs. 364-65.

(10) L. DIAZ VIANA, J. DIAZ y J. D. VAL. *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*. 1978. Vol. I. pág. 267.

(11) S. G. ARMISTEAD e I. J. KATZ. «El romancero tradicional en la provincia de Soria». *Celtiberis*. número 58. Sorial 1979. pág. 168-69.



10. ¿DONDE VAS ALFONSO XII? (í), (á) y (ó)

- ¿Dónde vas, Alfonso XII. dónde vas, triste de tí?
2 —Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la ví.
—Si mercedes ya se ha muerto, muerta está que yo la ví.
4 Las farolas del palacio ya no quieren alumbrar
porque se ha muerto Mercedes luto le quieren guardar.
6 Merceditas, Merceditas, quien te lo ib'a tí a decir
que a los dieciocho años te tenías que morir.
8 Los zapatos que llevaba eran de puro charol;
se los regaló Alfonsito el día que se casó.

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

OTRAS VERSIONES

CPIPS, pág. 131; CPEX, 86; CPPM, Vol. I, núm. 155; CMM, pág. 115; CI, pág. 117.

Estamos ante uno de los muchos ejemplos de «actualización» de un tema que se han producido en nuestro romancero oral. Sobre parecido asunto que el de «La aparición» y utilizando el primer verso (¿Dónde vas, el caballero?) nació una cancioncilla, aún hoy muy popular, refiriéndose a la muerte de la reina Mercedes y al desconsuelo del rey Don Alfonso. Es un buen síntoma, sin duda, para un monarca —y para cualquier gobernante— que el pueblo le cante y se haga partícipe de sus tristezas. Alfonso XII —al margen de méritos políticos que siempre pueden ser cuestionables— supo ganarse el aprecio de la gente. Por supuesto que

tal simpatía estaba propiciada por la leyenda que sus partidarios acertaron a difundir: Su juventud al acceder al trono, el matrimonio por amor, la romántica aureola de la paraja real...

Cuando tiene lugar, en 1878, el fallecimiento de Mercedes de Orleans, corre de boca en boca, y basándose en la melodía más extendida del viejo romance de «El palmero» —también llamado de «La aparición»—, un dolido cantar que los niños perpetuarán como acompañamiento de sus juegos. Pérez Galdós menciona en sus escritos esta tonada infantil: «una tarde de julio, paseando por el Prado, oímos estas coplas, cantadas por las tiernas niñas que jugaban al corro»:

«—¿Dónde vas, Alfonso XII, —dónde vas, triste de tí?—Voy en busca de Mercedes —que ayer tarde no la ví.—Si Mercedes ya se ha muerto —muerta está, que yo la ví,—cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid». La simplicidad candorosa de estos versos —prosigue el autor— en boca de inocentes criaturas se me metía en el corazón, avivando la doliente memoria de la reina sin ventura, muerta en la flor de la edad. Otro día, en Recoletos, oí las mismas coplas continuadas de este modo:

«—Su carita era de virgen, sus manitas de marfil, y el velo que la cubría era rico carmesí. Los zapatos que llevaba eran de rico charol, regalados por Alfonso, el día que se casó». Recreándonos con tan ingenua cantata, dimos la vuelta al corro y pudimos enriquecer el poema infantil con esta otra cuarteta:

«—El manto que la cubría, era rico terciopelo, y en letras de oro decía: —Ha muerto cara de cielo» (1).

Si comparamos los textos recogidos por Galdós con el nuestro veremos que no aparecen en él coplas muy difundidas como la que empieza: «Cuatro duques...» Sin embargo, en la muestra soriana aparecen versos de corte también muy popular como: «Las farolas de palacio ya no quieren alumbrar...». Esta copla figura en otras recopilaciones del tema (2) y junto a la estrofa ya comentada que hace alusión a «los cuatro duques» —recuerdo del verso similar de «La aparición»— pude escucharla en la voz de una informante de Olvega (3).

Coincide en muchos aspectos con las versiones que ofrece el novelista, un poema, publicado en 1885 por Juan Menéndez Pidal, en torno al mismo asunto. Dicho autor había contribuido ya con su inspiración en la gestación de otras composiciones que pasarían a cantarse dentro de la tradición oral; así, por ejemplo, el caso de «Lux Aeterna», canción a la que, en su tipo de versión más popularizada también se le da el nombre de «La pobre Adela».

El poeta, a caballo entre la creación colectiva y la individual, entre lo

popular y lo culto, escribió en una época aún muy reciente a los hechos de que habla:

¿Dónde vas, rey Alfonsito? ¿Dónde vas, triste de tí?
Voy en busca de Mercedes que ayer tarde no la ví.
Merceditas ya se ha muerto, muerta está, que yo la ví,
cuatro condes la llevaban por las calles de Madrid.
Al Escorial la llevaban y la enterraron allí
en una caja forrada de cristal y de marfil.
El paño que la cubría era azul y carmesí
con bordones de oro y plata y claveles más de mil.
Ya murió la flor de mayo ya murió la flor de abril,
ya murió la que reinaba en la corte de Madrid (4).

Hay pasajes en el poema que recuerdan al romance del siglo XVI, sobre todo en la descripción del sepelio. Por lo demás parece que poeta y pueblo contribuyeron a eternizar el tema histórico, vertido en moldes tradicionales y solemnes. El texto de Juan Menéndez Pidal mantiene la asonancia constante en -í- mientras que las coplas que hoy se cantan utilizan otras rimas como -á- y -ó-; tales estrofas (una de ellas en -ó- comentada ya por Galdós) son para mí claramente populares. Había en la muerte de Mercedes elementos favorables a lo legendario: La muerte en plena juventud, la desesperación del enamorado rey, la mítica presencia del hado fatal...

Con pocas variantes, pues el período transcurrido desde aquel suceso —poco de más de 100 años— es para el devenir de la tradición un corto camino, se canta hoy el romance por toda la Península. Hubo en 1905, cuando Alfonso XIII y su prometida fueron objeto de un atentado anarquista, un intento de «reactualizar» la composición, si bien, en esta oportunidad, la nueva invención no alcanzó fortuna.

El milagro, tantas veces hecho realidad en nuestro folklore, ya había tenido lugar anteriormente, al encarnar el viejo asunto de la amante muerta que encontramos en los Cancioneros de Sepúlveda y de Londres en un episodio y personajes concretos de la Historia de España; en una leyenda de amor y de muerte tejida sobre la realidad de dos nombres propios: Alfonso y Mercedes.

(1) BENITO PEREZ GALDOS. *Episodios nacionales*. Vol. III. Aguilar. Madrid. 1945. pág. 1.349-1.350.

(2) Véase la muestra de J. DIAZ en *Cien temas infantiles*. Valladolid. 1981. pág. 128.

(3) Lamberta Tello me cantó esos mismos versos mezclados con otros referente a Alfonso XIII.

(4) J. MENENDEZ PIDAL. *Poesía popular*. Madrid. 1885. pág. 349.



11. ROMANCE DE GARCIA Y GALAN (á)

- ¿Dónde vas, Alfonso XIII con chistera y sin gabán?
 2 —Voy a ver la «sepultura» que tengo en el Escorial.
 —¡Bien merecida la tienes por fusilar a Galán!
 4 —¿Quienes son esas señoras que tan enlutadas van?
 —Es la mujer de García y la novia de Galán.
 6 García tiene una hija que apenas sabí'hablar,
 va diciendo por las calles: —¡Que viva la libertad!

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

¿DÓN DE VAS AL FONSO DO CE CONCHIS TE RAY SINGA BAN? -VOY A VER LA SE PUL
 TU RA QUETEN GOEN EL ESCO RIA ¿QUIEN SON E SAS SE ÑO RÍ I AS QUETAN ENLUTADAS
 VAN? ES LA MUJER DE GAR CÍ Í A Y LA NOVIA DE GA LÁN

NOTA.—La 1.^a parte está en La Menor y la 2.^a en su relativo Mayor (DO). Parece ser que se trata de dos tonadas diferentes, aunque ambas se utilizan enlazadas para cantar este romance. En el material grabado de que disponemos se repite la 2.^a parte con otras letras.

Este romance, que me fue cantado junto a otras coplas referentes a la sublevación de García y Galán, parece inspirarse, por su inicio, en las composiciones alusivas a Alfonso XII y al propio Alfonso XIII, que, derivadas del antiguo tema de «La aparición», circularon oralmente por nuestro país a principios de este siglo. Aunque semejante, la melodía con que la informante interpretó el texto cambiaba a partir de la secuencia 4. No he transcrito un trozo de distinta rima y poco coherente con el resto del contenido que decía:

La libertad ha venido desd'el catorce de abril
con un letrado que dice que nos vamos a morir.

Según las palabras de Brecht es «desgraciado el país que necesita héroes» y, a juzgar por las canciones populares del nuestro, España los ha precisado demasiado a menudo. Fácilmente se ha mitificado aquí a los personajes históricos y más si eran mártires de alguna causa. Cuando a fines de 1930, tras su fracasada rebelión militar, Fermín Galán y Angel García Hernández son fusilados brotarán abundantes coplas sobre tal suceso que anónimos cantores se encargarán de divulgar. De una forma espontánea, y sin mayor elaboración poética que la del humor y la rima ripiosa, habían surgido letrillas sobre el hecho y la equívoca actitud de la llamada «dictablanda» de Berenguer, sucesora de la «dictadura» de Primo de Rivera:

Si encuentras a Berenguer
le atizas con una estaca,
no te vaya a suceder
la que a los pobres de Jaca (1).

Pero dramatizando el tema, se cantaron composiciones que, al utilizar emotivos elementos como la despedida entre familiares, el desmayo de la madre del héroe, la valentía de los protagonistas, tendían a enaltecer las figuras de los dos militares muertos. Transcribo a continuación, con sus errores métricos y curiosas equivocaciones en el empleo de algunos términos, un ejemplo de tales cantares recogido en Palencia:

A las tres de la mañana
en Madrid se presentó
Franco con su aeroplano
por defender la nación.
Les mandan un telegrama

a García y a Galán
que a las diez de la mañana
les iban a fusilar.
García va para su casa
y le dice a su mujer:
—Sácame el traje de gala
que me lo voy a poner.
—Dime García qué pasa,
dime por Dios, dónde vas,
que tantos soldados hay
a la puerta principal.
—No te lo puedo decir
pero te voy a abrazar,
saca la hija que la beso,
que me van a fusilar.
Su madre que estaba allí
al suelo se desmayó;
García que estaba a su «lao»
del suelo se levantó.
—No llores, madre querida,
no te acuerdes más de mí
mira que tranquilo estoy
viendo que voy a morir.
Galán va para su casa
con una sonrisa «atroz»,
se va en casa de su novia:
un abrazo la pidió:
—Dime Amelia si me quieres,
¿me quieres de corazón?
que a tu amante le fusilan
por defender la nación.
Amelia queda llorando
sin poderse contener,
y su madre la decía:
—hija, ¡qué vamos a hacer!
Ya se sienten los disparos
por las montañas de Jaca
porque dicen que han matado
a dos valientes de España.
Ya mataron a García,
ya mataron a Galán

porque son republicanos
y quieren la libertad.
La guitarra está de luto,
las cuerdas no quieren tocar
porque dicen que han matado
a García y a Galán (2).

En estos versos, como vemos, lo más importante es provocar en el auditorio la simpatía y solidaridad con los fusilados mediante recursos sentimentales muy propios de la literatura de cordel; recursos que los ciegos ambulantes que cantaban por los pueblos mil veces habían usado. Sólo al final existen referencias a la ideología política de García y Galán, produciéndose entonces una identificación —muy frecuente en aquellos años— entre República y libertad. Los protagonistas habrían muerto por ambas, como verdaderos héroes y sin motivo para merecer tal fin.

En otra versión del mismo romance vulgar que coincide con la muestra de Palencia, salvo leves variantes, hasta el verso «que me van a fusilar», encontramos una última parte mucho más politizada. Esta lección, recopilada en Santiago de la Requejada (Zamora), termina de igual manera que el ejemplo que recogí en Soria:

Fusilaron a Galán,
fusilaron a García,
porque son republicanos,
no quieren la monarquía.
—¿Quienes son esas señoras
que tan enlutadas van?
—Es la esposa de García
y la novia de Galán.
García tenía una niña
que apenas sabía hablar;
va gritando por las calles:
—¡Qué viva la libertad! (3).

En la primera estrofa de las dos versiones que he transcrito se menciona a Ramón Franco, héroe popular por aquellos tiempos, con su mítico aeroplano. Los versos aluden a su pronunciamiento en Madrid (Cuatro Vientos) el día 15 de diciembre de 1930 que también fracasó. Los poetas populares —ingenuamente, como luego se vería— consideraban defensores de las libertades a Galán y Hernández y a otros personajes:

Vivan Galán y Hernández,
Queipo de Llano,
que con Franco se muestran
republicanos (4).

Composiciones como las ofrecidas llegaron a ser interpretadas acompañando las labores del campo —según nos comunicaron nuestras informantes—, prueba clara de su arraigo en determinadas zonas. Recopilé en Toledo un cantar de la misma época que manifiesta crudamente el descontento que el fusilamiento de los héroes republicanos produjo en ciertos sectores; la revancha contra los culpables parecía justificada:

Alegre, la España está alegre
con este gobierno actual
que acaba con hombres
tan sin conciencia
que solo piensan
«afusilar».
Mataron dos hombres
por tener su ideal:
Al gran capitán Hernández
y al compañero Galán (5).

(1) M. BARRIOS. *Rimas de la oposición popular*, ed. 99. Madrid, 1975.

(2) La versión fue recogida por J. DIAZ en Cubillo de Ojeda y ha sido publicada por él en *Cancionero del Norte de Palencia*, Valladolid, 1982, pág. 101-103.

(3) Versión inédita cantada por Joaquina Sampedro en Santiago de la Requejada, Zamora.

(4) y (5) Las dos composiciones me fueron cantadas en Toledo con otras letrillas que incluiré en mi libro *Canciones populares de la Guerra Civil*, de próxima publicación.



12. LOS PEREGRINOS

- Hacia Roma caminan dos peregrinos*
2 *que dicen que se casan porque son primos.*
Sombrerito de hule lleva el mozuelo
4 *y la peregrinita de terciopelo.*
Han llegado a palacio, suben arriba
6 *y en la sala del Papa los examinan.*
Ha preguntado el Papa que qué edad tienen
8 *y ella dice que quince y él diecisiete.*
Ha preguntado el Papa que si han pecado
10 *y ella dice que un beso que le había dado.*
Y la peregrinita qu'es vergonzosa
12 *se le ha puesto la cara como una rosa.*
Las campanas de Roma y'han repicado
14 *porque los peregrinos ya se han casado.*
Al pasar por el puente de la Victoria
16 *tropezó la madrina, cayó la novia.*

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

HA CIA RO MA CA MI NAN LOS PE RE GRI NOS HA CIA RO MA CA MI NAN LOS PE RE
 GRI NOS QUE DI CEH QDE SE CA SAN MA MI TA PORQUE SON PRI MOS NI ÑA BO NI TA PORQUE SON
 PRI MOS NI ÑA BO NI TA PORQUE SON PRI MOS NI ÑA

NOTA.—La ritmificación ha sido recompuesta por aparecer muy confusa en el material grabado de que disponemos.

OTRAS VERSIONES

CS, pág. 161; FMP, Núm. 86, págs. 102-104.

Este romancillo —o más exactamente «canción», en su forma, pues está compuesto de seguidillas simples— ha sido recogido por musicólogos como Dámaso Ledesma que le incluyeron en sus Cancioneros. Pero, a partir de que Federico García Lorca el gran poeta del 27 que tantas composiciones tradicionales recreó y adaptó en letra y música, lo hiciera objeto de sus trabajos y arreglos se convertiría enormemente popular, siendo interpretado por cantantes profesionales dentro de vías de difusión que escapan al campo de la tradición oral.

Sin embargo, y aunque la presión de los medios de comunicación resulta muy fuerte en nuestros días, todavía es posible recopilar versiones no contaminadas —o afectadas mínimamente— por el tipo de versión lorquiana que, ayudada por las circunstancias, ha prevalecido sobre las demás.

A pesar de que en el fondo del poema subyace un tema de consanguinidad, la composición ha sido resuelta con una gracilidad propia de canción infantil; el ritmo ágil de pentasílabos y heptasílabos combinados favorecen esta sensación de ligereza, de juego intranscendente. La problemática que, en el plano social y religioso, plantea cualquier relación de alguna forma incestuosa aquí queda salvada con un quiebro humorístico, con un alarde de ingenio. Dice una versión de Jaén:

Y el Papa les ha echado de penitencia,
 que no se den la mano, hasta Valencia.

Y es el peregrinito tan «desinquieta»,
que delante del Papa le ha dado un beso (1).

Mi versión de Soria es más grave que otras de la Península —y, en especial, mucho más solemne que las jocosas interpretaciones de las zonas sureñas—; la seriedad castellana, en este caso, no parece ningún tópico.

En las muestras sorianas recopiladas por Schindler hallamos igualmente un tono de leve humor, de adusta broma. Como núcleo de los textos esa preocupación sexual que antes comenté: «Los que pecaron siendo primos hermanos» o «Ay, Padre, que pecamos y siendo primos». No falta la desconfianza hacia la castidad del clero, esta vez encarnado por el propio Papa: Veámoslo en una versión recogida en Sarnago:

Caminito de Roma van dos romanos,
los que pecaron siendo primos hermanos.
Ante los pies del Papa se arrodillaron.
—Hemos andado juntos todito un año.
Y el Padre Santo manda a su secretario,
que a la peregrinita le hagan la cama
dentro del cuarto de su Santidad;
La peregrinita dice: —No me he de quedar
que el Padre Santo es hombre como los demás.
El peregrino dice: —Vámonos de aquí.
La peregrina dice: —¡Vámonos luego!
que no hay pluma que escriba lo que te quiero.
Y al entrar en Valencia parió una niña,
que de nombre le han puesto Rosa María.
Y ahora sí que vas bien, primo del alma,
con las dos peregrinas que te acompañan (2).

El desenlace es contrario al final «feliz y legal» de mi lección de Olvega, pues la peregrina ante la desconfianza que la situación le produce (episodio con el Papa y el secretario) decide prescindir de trámites eclesiásticos y burocráticos y se marcha con su amado tras unas «contestatarias frases» que resumen muy bien una actitud —a lo que se ve antigua— de rebeldía ante las dificultades y etiquetas que la sociedad pretende poner al amor.

En otro ejemplo soriano recogido por Schindler la «humanidad» del Papa ante la peregrina se manifiesta de manera aún más evidente.

También parecen requerir a la peregrina los pajes de palacio; dice así una versión de Langa de Duero:

El pelegrino entonces tendió la capa:
—Sea usted el pelegrino y yo seré Papa.
Los pajes de palacio le hacían señas
a la pelegrinilla que no se fuera.
La peregrina entonces que lo comprende:
—Vámonos de aquí, primo que nos conviene (3).

El permiso que los peregrinos piden al Papa para poder casarse —requisito que perduró durante muchísimo tiempo— es, en una versión de La Cuesta (Soria), envidiado por el propio Pontífice; los primos parten sin que parezca que lo hayan conseguido:

—Siéntate, peregrina, descansa un rato
para besar la mano al Padre Santo.
—Padre Santo de Roma, aquí venimos
que habíamos pecado carnales primos.
Y el Padre Santo dice: —¿Qué tiempo tienen?
Y ella tiene quince años y él diecisiete.
Y el Padre Santo dice con tanto llanto:
—¡Quién tuviera permiso para otro tanto!
Los anillos del Papa ya le hacen seña
a la peregrinita que no se fuera.
Y la peregrinita que los entiende:
—Vámonos de aquí, amante, que nos conviene.
Ya van por el camino, libró una niña,
y por nombre la ponen Rosa Florida.
Ya llegadito al pueblo habló la niña:
—Vaya que ha sido larga la Romería (4).

Los peregrinos, valientes en su juventud ante el terrorífico tabú del incesto y sin problemas de conciencia de ningún tipo se aman —y reproducen— desenfadadamente, al margen de papeleos matrimoniales. Curiosos personajes de Romancero, los peregrinos, pioneros del amor libre, se adelantan a su tiempo.

(1) K. SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. New York, 1941, número 86, pág. 103.

(2) Op. cit., pág. 103.

(3) *Ibidem*, pág. 103.

(4) Op. cit., pág. 104.



le pape

13. LA MALA SUEGRA (DOÑA ARBOLA) (á-e) y (á)

- Se pasea la Servina por unas salas delante*
2 *con los dolores de parto qu'el corazón se le parte.*
Creía la triste y sola que no la escuchaba nadie;
4 *y la escuchaba su suegra que era de un odio notable.*
—Si te quieres y te vas, como si te quiés estar;
6 *cuando venga tu marido, yo te lo bajaré'apear.*
Llegó Don Pedro a la puerta su madre lo bajó'apear.
8 *—¿Dónd'está mi espejo, madre, cómo no me baj'apear?*
—¿Cuál espejo quieres, hijo, el de or'ó el de cristal?
10 *—Yo no quiero el de oro, ni tampoco el de cristal,*
quiero a mi mujer Servina que no me baj'apear.
12 *—Hijo, tu mujer Servina en casa su madre está;*
que m'ha dicho puta vieja y a tí un (infame rufián)
14 *—M'echo a quemar las barbas, madre, si eso es verdad.*
—Tan verdad es, hijo mío, como Dios nos ha juzgar.
16 *Volvió Don Pedro el caballo y a casa la madre va*
y en el medio del camino s'encontró con la criá.
18 *—Albricias, Don Pedro, albricias bien os las podemos dar*
que tenéis un tierno infante Dios os lo deje gozar.
20 *—El infante Dios lo goce su madre no lo ha criar.*
Ya que ha llegado al portal su suegra sale a esperarle.
22 *—Albricias, Don Pedro, albricias bien nos las podemos dar,*
tenemos un tierno infante Dios nos lo deje gozar.
24 *—El infante Dios lo goce su madre no lo ha criar.*

- Ya se baja del caballo, clava en el suelo el puñal.
- 26 —Levántate bien, Servina, si te quieres levantar;
si te lo vuelvo a decir ha de ser con el puñal.
- 28 El puñal dió con el suelo ya le hacia bien temblar.
Su madre l'echó a vestirla, su madre l'echo a calzar.
-
- 30 —¿Por qué suspiras, Servina, por qué tienes que suspirar?
—Ni suspiro por mis padres ni suspiro por mi hijo.
- 32 Camíname 'aquella ermita si me quieres caminar
y búscame un confesor que me quiero confesar.
- 34 a tí Pedro te perdono porque has sido mi marido
y a tu madre no perdono y a Dios dejo de testigo.
- 36 —¡Ay de mí!, perro de mí, infame de mi corona
que por creer a mi madre he perdido un tierno infante.
- 38 Ahora de vengativa he de matar a mi madre
porque me ha salido incierto lo que me dijo ayer tarde.

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

SE PA SEA LA SER VI NA POR U NAS SA LASA LA NTE CON LOS DO LO RES DEL

PARTO EL CO RA ZÓN SE LE PARTE

NOTA.—En algunas estrofas se canta el primer periodo de la frase dos veces, prescindiendo del segundo.

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 87-91 y Vol. II, págs. 103-104; RPC, pág. 36; APLC, Vol. IX, págs. 221, 229, 324, 326, 330, 364, 403; RPM, núms. 135-157; CPEX, Vol. I, pág. 45 y Vol. II, pág. 27; CPPM, Vol. I, pág. 38; CMM, pág. 412; DCL, pág. 302; CSG, pág. 385; RJEM, pág. 316; CJNM, núm. 46; RA, pág. 155; FMP, núm. 2, págs. 50-52.

Son frecuentes dentro de la tradición oral de nuestros días los ro-

mances que tratan temas familiares. Asuntos casi siempre trágicos que han de servir de ejemplo y aviso para las gentes. Si el romancero se ha seguido cantando hasta hoy ello se debe, sin duda, no sólo a su prestigio o a sus posibles méritos estéticos, sino, de manera muy importante, al interés que los textos transmitidos continuaban teniendo para el auditorio. Como ha escrito C. G. Jung «no se propagan relatos de cualesquiera acontecimientos pasados, sino aquellos que expresan un pensamiento de la humanidad, pensamiento general que siempre vuelve a remozarse» (1).

Por eso bajo los nombres procedentes del pasado, bajo el ropaje histórico y el caballeresco mundo de Condes, Príncipes y Reyes, hallamos en las composiciones romancísticas dramas de eterna validez. Dramas que, al menos, no perderán su vigencia mientras nuestra sociedad siga sustentándose sobre una serie de leyes y prohibiciones inalterables; mientras se mantenga en pie la vieja sociedad patriarcal a la que pertenecieron nuestros antepasados y en la que, con leves variaciones, nosotros vivimos (2).

En razón de tales esquemas de comportamiento resultan atractivos los romances en toda época; porque en sus versos se refleja una completa instantánea de nuestra forma de vida: Vicios y virtudes, problemas arquetípicos que se concretan en personas y nombres; demonios que se reencarnan para tentar, una y otra vez la débil voluntad humana. Contemplemos, dentro de la riqueza en conflictos familiares que nuestro romancero tradicional ofrece, la extensa gama de defectos que nos presentan los protagonistas del romance de «La mala suegra»: Celos maternos, mentiras venenosas, irresponsabilidad e ira incontrolada en el hijo. Refleja el poema, en mi opinión, una situación que, por desgracia, se hace a menudo real en nuestra sociedad: El sentimiento posesivo de ciertas madres y la nefasta influencia de las mismas en sus vástagos; el odio a la nuera, considerada como intrusa a la que hay que expulsar...

Por ello, el título más adecuado para catalogar este romance es el de «La mala suegra» aunque también se le haya dado el que más frecuentemente tiene una de sus protagonistas: «Arbola». Pero en nuestra versión vemos que a la nuera, víctima de la suegra malvada se le llama Servina, y en otras muestras Narbona, Narbola, Carmona, Carmela, Guillerma, Olbora, Silvana, Valbuena, Marbella, Belerma, Arbonia... Al marido en el ejemplo soriano se le denomina Pedro; en diversas versiones Carlos, Boyso —Bueso— o Conde, sin especificar el nombre.

El personaje de Servina —o Arbola— es víctima de la enemistad irracional (y no explicada en el poema) de su suegra. El odio de ésta, proyectado mediante engaño sobre su hijo, hará que el propio marido de

Servina la cause una muerte absurda. Como en otros muchos romances de «héroes pasivos» («Olinos», «Delgadina», «Elena la hidalga»...) hay versiones que rematan el tema con una «venganza sobrenatural». Así, el niño recién parido por la protagonista habla maldiciendo a su abuela y apiadándose del alma del padre:

Padre mío de mi alma, a cargo de usted no va,
que va a cargo de mi abuela, que hecha carbones está (3).

O, en algunos casos, condenando a los dos:

En el infierno hay dos sillas pa mi abuela y pa mi padre,
y en la gloria hay otras dos, para mí y para mi madre (4).

En uno de los tres ejemplos que sobre este asunto recopiló Kurt Schindler «Arbonia», para aclarar quién dice la verdad al conde, si ella o su suegra, pide que el niño hable y el milagro se produce:

—¿Qué te pasa, Arbonia mía, que no me hablas como antes?
—Las ancas de tu caballo van bañaditas de sangre.
—¿Cómo es eso, Arbonia mía, ¿Qué a lo que has dicho a mi madre?
Que la has tratado de tuna y a mí hijo de malos padres.
—¡Oh, Dios mío! qué mentiras! ¡Oh, Dios mío! qué maldades!
Si eso fuese verdad el recién nacido hable:
—Poco a poco, padre mío, poco a poco con mi madre.
Que la culpa de mi abuela no la va a pagar mi madre (5).

Lo más peculiar de mi versión de Sotillo del Rincón es el final en el que «Don Pedro» se ve fatalmente empujado a vengar en su propia madre los males que aquella ha desencadenado. En la muestra de Schindler recogida en Arbujuelo —las otras que publica son de Olvega y Sarnago— «Don Carlos» grita desesperadamente:

—Sólo pa una mala vieja sólo pa una mala madre.
Me he quedado sin mujer me he quedado sin infante.
¡A mis hermanas las quemén y a mi madre la abrasen
y al revolver de una esquina la cabeza me «espedacen» (6)

En el pasaje donde la suegra se finge insultada por «Arbola» las versiones de Schindler —por pudor de los informantes o del recopilador— resultan más eufemísticas que la mía y dicen «tuna» y no «puta». En una lección palentina de «La mala suegra» que

poseo la transmisora pronuncia esa misma «maldita» palabra y confunde los insultos dirigidos al marido:

—A mí me trató de puta y a tí de «infrano lufal» (7).

Tan extraños apelativos responden, probablemente a «infame rufián» o algo similar. En versiones que he recogido en Valladolid las informantes hablan de «hijo de un rival» y dicen «bruja» en vez de «puta» (8). Han desaparecido, por lo general, algunas de las brutales acusaciones que la suegra hace a su nuera:

La tu esposa fue a parir, fue a parir al Valledal,
como si yo no tuviera pan y vino que le dar:
fue preñada de un judío y a tí te quiere engañar...

Si en ejemplos antiguos como el que acabo de transcribir (9), el episodio de «barbaridades» que la suegra dedica a «Doña Arbola» parece más abundante que en las muestras de la tradición actual es de suponer que se ha producido un proceso de censura por parte de los transmisores, que, una vez más, el factor del eufemismo romancístico ha prevalecido. En mi versión de Sotillo he reconstruido el verso «infame rufián» pues no estaba claro en la comunicación de la informante.

Las ofensas e insultos esgrimidos por la suegra coinciden con algunas secuencias del archiconocido romance de «Las quejas de Doña Lambra» del ciclo de «Los infantes de Lara». Como en algunas lecciones de nuestro tema, también se habla de briales, y Doña Lambra dice a Doña Sancha:

que paristéis siete hijos como puerca en cenegal...

Recuérdese el verso:

...fue a parir al valledal...

A Doña Lambra también se le llama «puta» de una manera más o menos directa:

—Amade, putas, amad, cada cual en la su casa... (10)

Un asunto parecido al de «La mala suegra» es tratado en un romance hexasilábico que recogí en Valladolid:

—Se casa la niña del mandil de seda
que ella sola barre y ella sola riega... (11)

Tal composición, de la que existen ejemplos sefardíes, sigue un esquema particular aunque haya aspectos coincidentes entre versiones de ambos temas —quizá a causa de mutua contaminación— como la referencia final al doblar de las campanas por «la condesa de Olivar». Las muestras octosilábicas pueden agruparse según dos tipos de asonancia en —á— y a-e (fluctuando con —á—), vestigios quizá de la utilización de la —e— paragógica que, como sabemos, servía, entre otras cosas, para ampliar las posibilidades de la rima. En la versión de Sotillo encontramos alternancia de la rima en —á— y a-e.

Ramón Menéndez Pidal comenta que escuchó «La mala suegra» como acompañamiento de un baile en las Navas del Marqués (Avila), costumbre que debió ser frecuente en otros tiempos (12), y desmiente la tesis catalanista para su origen: «Pelay Briz creía peculiar de Cataluña el romance de Doña Arbola, pero éste es de lo más cantado desde los Balcanes hasta en la Islas de los Azores» (13). Hay, en efecto, recopilaciones de esta composición en España, Portugal y América.

Varias razones me inducen a considerarlo como «viejo»: Los arcaísmos que presenta en muchas versiones, algunos términos de vestir que en él se mencionan, los nombres de Arbola y —sobre todo— Boiso, tan ligados a un pasado medieval, la alternancia de la rima que revela el empleo de la —e— paragógica, el hecho de que en época reciente se siguiera interpretando como fondo para la danza (desde antiguo los romances se cantaban para este fin)...

El romance es conocido también entre los sefardíes, aunque quizá su introducción se haya producido no hace mucho. «La mala suegra», romance para mí vetusto y de resonancias medievales que aborda un drama familiar todavía vivo, parece hallarse bien enraizado en la provincia de Soria, pues cuatro de las versiones que de él se conocen (contando la de Sotillo del Rincón aquí ofrecida) fueron recogidas en esta tierra.

Recientemente me facilitaron una muestra de Duruelo, que, a pesar de no ser muy completa contiene versos acertadísimos:

- Doña Albora se pasea por l'alcoba bien barrida;
2 dolores le dan de parto que se le arranca la vida.
Entre dolor y dolor estas palabras decía:
4 —¡Si estuvies'en «ca» mis padres cómo yo me quejaría!
Esto que ha oído la suegra de l'alcoba dond'está:
6 —¡Vete, vete, Doña Albora, vete, vete que te vas

- al palacio de tus padres a parir y descansar!.
- 8 Que si viene tu marido yo le daré de cenar.
L'echaré pienso al caballo y cebad'al gavilán.
- 10 —Pienso yo echo al caballo que me voy a caminar
al palacio de sus padres a ver si mi esposa está.
- 12 Apenas llega Don Juan «ambricias» le daban ya:
—Tiene usted un hijo infante, un infante muy galán.
- 14 —Ni el infante mame leche ni la madre coma pan.
—¿Quién es ese caballero tan cortés en el hablar?
- 16 —Tu marido es, hija mía, que a tí te viene a buscar.
—Levántate, Doña Alhora, si te quieres levantar.
- 18 —¡Cómo quíes que me levante si me voy a desmayar!
Y'han montado en el caballo, ya se han echado'andar.
- 20 la silla del caballo bañada de sangre va,
las pisadas que pisaba parecen ramas de azafrán (14).

Aquí acaba el texto que presenta varias «lagunas» y un final trunco. Creo, sin embargo, que poquísimos poetas, de entre los más ilustres, serían capaces de superar la exactitud y belleza de la última línea.

Semejante a las versiones sorianas es una muestra turolense de denso contenido e impresionante final:

—Mi madre en el cielo está; los ángeles la acompañen,
y una abuela que yo tengo reviente por los ijares (15).

Además de un principio idéntico a mi texto de Sotillo encontramos en este ejemplo la alternancia —á— con á-e y una clara predominancia de los diálogos, sobre lo narrado.

(1) C. G. JUNG. *Transformaciones y símbolos de la libido*. Buenos Aires. 1952. pág. 56

(2) Sobre el reflejo del «inconsciente folklórico» en los romances véase mi trabajo *La tradición oral castellana*. 1981 págs. 19-29.

(3) J. M. COSSIO y T. MAZA. *Romancero popular de la Montaña*, Santander. 1931. número 145

(4) P. ECHEVARRIA BRAVO. *Cancionero musical Manchego*. CSIC. 1951. número 86

(5) y (6) K. SCHINDLER. *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. Hispanic Institute. New York. 1941. número 2. págs. 50-52

(7) J. DIAZ y L. DIAZ VIANA. *Romances tradicionales de Castilla y León*. Madison. 1982. número 22. págs. 91-94.

(8) L. DIAZ, J. DIAZ y J. D. VAL. *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*. Vol. I. págs. 67-91 y Vol. II. págs. 103-104.

(9) M. MENENDEZ PELAYO. *Antología...* Vol. IX. págs. 221-403

(10) R. MENENDEZ PIDAL. *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas*. Gredos. Madrid. 1963. Vol. II. páginas 118-122

(11) L. DIAZ, J. DIAZ, J. D. VAL. op. cit. número 32. págs. 202-206.

(12) R. MENENDEZ PIDAL. *Romancero Hispánico*. Madrid. 1953. Vol. II. pág. 298

(13) *Ibidem*. pág. 320 y nota 29

(14) La versión que fue comunicada por F. Martín Moreno y María Luisa Hernando que la habían recogido de gentes mayores de Duruelo. La informante dice «ambricias» por albricias

(15) E. SORIANO LAZARO. «El romance de la mala suegra recogido en Mezquita de Loscos». *Kalathos*. Teruel. 1981. número 1.



14. DELGADINA (á-a) y (á-e)

- Un rey tenía tres hijas, tres hijas como la plata,
2 de las tres la más pequeña Delgadina se llamaba.
—Mientras tu madre v'a misa tú as de ser mi enamorada.
4 —No lo quiera el Dios del cielo ni la Virgen Soberana
que sea yo mujer de (mi) padre y madrastra de (mis) hermanas.
6 Mejor estar siete años en una bodega encerrada
comiendo carne de mulo y beber agua de pescada.
8 —Alto, alto, caballeros, a Delgadina encerradla,
que coma carne de mulo y beb'agua de pescada.
10 Y a los nueve meses d'estar se abrieron cuatro ventanas
y vió a su hermano el (rey) qu'en juego de bolo estaba.
12 —Hermano, por ser mi hermano, alcánzame un jarro de agua
qu'el corazón me lo pide y la vida se me acaba.
14 «Diendo» días y viniendo se asomab'a otra ventana
y vió a su hermana la (reina) qu'en juego de truqu'estaba.
16 —Hermana, por ser mi hermana, alcánzame un jarro de agua
qu'el corazón me lo pide y la vida se me acaba.
18 —Hermana mía Delgadina yo sí que te l'alcanzara,
si el rey padre lo supiera la cabeza me cortara.
20 «Diendo» días y viniendo se h'asomado a otra ventana
y vió a su madre la reina qu'en juego de bolo estaba.
22 —Madre, si es usté mi madre alcánceme un jarro de agua.
—Hija mía Delgadina yo sí que te lo alcanzara,
24 si el rey padre lo supiera mi hor'habría de ser llegada.*

- «Diendo » días y viniendo se asomab'a la otra ventana
 26 y vio a su padr'el rey qu'en juego de truqu'estaba.
 —Padre si es usté mi padre alcánceme un jarro de agua.
 28 —Alto, alto, caballeros, a Delgadina dadl'agua,
 unos con jarros de oro y otros con jarros de plata.
 30 El primero que llegaba, Delgadina ya expiraba,
 y el último que llegó Delgadina ya expiró.
 32 —En el reino de los cielos dos sillas tengo ganadas;
 una es para mí y otra es para mi madre.
 34 y otras dos en el infierno pa mi (hermano) y pa mi padre.

Versión cantada en El Burgo de
 Osma, el 13-VI-81.

The musical score consists of three staves of music in treble clef. The first staff has a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The lyrics under the first staff are: UN REY TE NÍ A TRES HI JAS UN REY TE NI. A TRES HI JAS TRES HI. The second staff has a 4/4 time signature and the lyrics: JAS CO MO LA PLATA TRALA RA' TRES HI JAS CO MO LA PLATA TRALA RA' TRES HI. The third staff has a 4/4 time signature and the lyrics: JAS CO MO LA PLA A TA.

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 75-81 y Vol. II, pág. 101; RPC, pág. 29; APLC, Vol. IX, págs. 247, 280, 323, 356, 412; RPM, núms 163-174; CPEX, Vol. I, pág. 21 y Vol. II, pág. 29; CPPM, Vol I, págs. 37 y 99; CMM, pág. 421; CSG, pág. 393; DCL, pág. 316; FL, pág. 95; CPPS, Vol, I, pág. 197; RJEM, pág. 252; RA, págs. 42 y 165; FM, núms. 23-25, 110-21, 258-62, 354-55, 447-50, 495-96, 536, 591-92; CPJ, pág. 345; CJNM, LXXII y LXXVII; RTCL, págs. 21-24; FMP, núm. 14, págs. 60-61.

Dentro del romancero tradicional, que refleja de manera tan fiel el esquema de lo que podríamos llamar «familia patriarcal», se han conservado varias composiciones de tema incestuoso: «Blancaflor y Filomena»

trata de ese tipo de relación entre cuñados, «Amnón y Tamar» entre hermanos y «Silvana» y «Delgadina» del intento de incesto de un padre con su hija. Mientras que en «Silvana» el tono de la narración es, en general, desenfadado y el final relativamente «feliz» porque la madre sustituye a la hija en su cita culpable con el rey, en «Delgadina» hallamos una dramática atmósfera y un trágico desenlace.

Como ha escrito Manuel Gutiérrez Estévez «a lo largo de la historia de Delgadina asistimos al desarrollo de un conflicto que enfrenta a los personajes con la autoridad paterna y con la autoridad divina, de un modo simultáneo e irreconciliable. Es un conflicto en el que todos los familiares de Delgadina se ven inmersos y que no saben resolver». Y, en efecto, resulta característico de muchísimas versiones del romance que los familiares de Delgadina le nieguen la ayuda que ella pide («alcánzadme un jarro de agua») justificándose por el temor que el padre les despierta pero, al tiempo, insultándola de forma injusta. La madre, por celos quizá, suele ser quien responde más duramente:

Ven acá, perra maldita, ven acá, perra malvada.
seis años va para siete, que me tienes malcasada (1).

En la versión soriana ofrecida hemos visto que, sin embargo, los familiares de Delgadina no la increpan sino que, únicamente, se disculpan. El difícil planteamiento del romance en que cielo y tierra se ven enfrentados es resuelto —como dice Gutiérrez Estévez— «por la propia narración de un modo magistral. Si el padre puede y debe exigir exigencia a su hija y si Dios puede y debe impedir la realización de un acto reprobable sólo queda la solución que el romance nos ofrece. Delgadina, al fin, obedece a su padre y consiente, «aunque sea de mala gana», pero Dios la hace morir milagrosamente para que su concesión no lleve a la consumación del acto incestuoso» (2).

El final de mi versión de Soria que —por el contenido y la rima— parece contaminación de «La mala suegra» (número 13) no presenta el pasaje en que una fuente, que mana a los pies de Delgadina, cierra, mágicamente la pugna de los dos mundos. El agua milagrosa que brota en reconocimiento a su firmeza se opone al agua «mezclada», «de retama» o «de pesacada» que no anulaba su sed sino que la acrecentaba; agua impura con que su padre la había castigado.

En el fondo, «el tabú» frente al incesto se mantiene tanto en el romance de «Delgadina» como en el de «Silvana»; en éste, tras el engaño que madre e hija traman para burlar los deseos incestuosos del padre, se termina festivamente:

Viva la reina cien años; cien años la reina viva,
que me quitó de un pecado que pasaba de herejía (3).

Hay versiones de «Delgadina» en que sus palabras de consentimiento ante el acoso del rey desaparecen; ello refleja la voluntad colectiva de mitificar a la heroína. También se aprecia, en ciertas muestras, un incremento de los castigos que, en un plano sobrenatural, reciben los familiares de la muchacha:

La cama de Delgadina de ángeles está rodeada;
en la cama de su hermano, una víbora enroscada;
en la cama de su madre una serpiente alargada;
los demonios a su padre al infierno le llevaban (4).

Schindler recogió en Soria dos versiones de «Silvana» y una de «Delgadina». En ésta encontramos, como en la mayoría de las consultadas por mí, la referencia al enamoramiento del padre —al igual que en «Amnón y Tamar» encendido por la mirada de la joven— y su decisión de encerrar a la hija para forzar su voluntad:

—¿Qué me mira, papá mío, qué me mira Usté a la cara?
—¡Qué te he de mirar, hija, que has de ser mi enamorada!
—No lo quiera Dios del cielo ni la Virgen Soberana,
que yo sea esposa tuya, madrastra de mis hermanas.
—Criaditos de la tierra, de la tierra de la Habana,
coged a mi Delgadina y en un cuartito encerradla (5).

Falta la alusión al agua «mezclada» o «corrupta» y los familiares de Delgadina manifiestan temor hacia el rey pero no odio hacia la protagonista. Tampoco aparecen las palabras de ella accediendo a las intenciones del padre. Braulio do Nascimento, al estudiar la influencia de lo eufemístico en el romancero tradicional hace notar dos casos de elipse parcial en ciertas versiones de «Delgadina»: El de la supresión del pasaje comentado, al final del tema, y el de la omisión de la declaración amorosa del rey, «tú has de ser mi enamorada» (6).

Es de suponer que tal «pudoris causa» no afectó sólo a los transmisores sino, también, a algunos recopiladores del romance, y que, de cualquier modo, influyó en la evolución de determinado tipo de muestras. Suele coincidir en las distintas versiones la simbólica correspondencia de Delgadina con el agua extraordinaria y vivificante, y del padre

con culebras y serpientes, animales identificados con lo infernal y con las fuerzas y deseos irracionales:

Y a los pies de Delgadina una fuente de agua mana,
y a los pies del rey, su padre, una culebra enroscada (7).

Más interesante que la lección de «Delgadina» ofrecida por Schindler es la de «Briana» que el mismo autor recopiló. Este romance nos presenta a un rey enamorado de una linda joven —no hay incesto— y la argucia de la reina para provocar la reacción del marido de la muchacha. En «Briana», de asunto diferente al de «Delgadina» como vemos, se deslizan versos muy parecidos a algunos que ya leímos en tal composición, y que también figuran en otros textos romancísticos, como el de «Don Bueso y su hermana cautiva» (número 5):

—Quítate de ahí, perra mora, desvergonzada y malvada,
que dentro de media hora tu cabeza ha de ser cortada (8).

Especialmente conseguido resulta el comienzo del romance —todo él, como «Delgadina» en rima a-a— con una sensual Briana bañándose desnuda ajena al rey que la contempla:

Ni lleva toca ni velo, de cabellos va trenzada.
En rico jardín que tiene una rica fuente mana,
con cuatro caños de oro embastonados de plata.
Por el que agua caía Brianita se bañaba,
y estándose deleitando una sombra se le pasa.
—O los días se me acortan o las horas se me acaban.
—Ni los días se te acortan ni las horas se te acaban.
que la sombra del buen rey contra tus amores anda (9).

Además de algunas versiones de Valladolid, no afectadas por el factor eufemístico al que ya hice mención, he publicado una en donde encontramos intactas las claves fundamentales del tema y, así, Delgadina pronuncia las palabras malditas:

—Ya se la cumpliré mi padre aunque sea de mala gana.
—Alto, alto, mis criados, a Delgadina dar agua,
y el que retrase llegarse la cabeza le cortara (10).

La muestra es de Ungilde (Zamora) y contiene arcaicos términos como «sede» por «sed».

Todos los ejemplos de este romance que yo he recopilado coinciden en llamar a la protagonista «Delgadina» pero otras veces se la denomina Delgada, Gorgorina, Bernardeta, Bernardina, Doña Juana, Doña Elvira, Margarita, Algadina, Magdalena, Delguerina... En una versión de Almajano (Soria) que recogí recientemente la informante decía «Delgaína» —leve transformación del nombre más tradicional— y, al igual que en la muestra soriana que ofrecí al principio, variaba al final la rima (que pasaba a ser -ó-) si bien no presentaba la posterior contaminación de «La mala suegra» (rima en a-e). Transcribo el texto que me fue recitado:

- Un rey tenía tres hijas y las tres como la plata;
2 un día por divertirse mandó tocar la guitarra (11).
Si bien toca la mayor mejor toca la mediana,
4 pero mejor la chiquita que Delgaína se llama.
Un día estando comiendo su padre bien la miraba:
6 —¿Qué me mira Usted, mi padre, qué me mira «usté» a la cara?
—¿Qué te tengo que mirar? que has de ser mi enamorada.
8 —No lo quiera el Dios del Cielo ni la Virgen Soberana
ser yo mujer de mi padre, de mis hermanas madrastra.
10 —¡Criados, los mis criados!, los que traje de Granada,
a mi hija Delgaína en una sala encerradla.
12 Si os pide de beber «daile» las hieles amargas;
si os pide de vestir «daile» ropas desgarradas (12).
14 Delgaína se quedó muy triste y desconsolada,
con lágrimas de sus ojos toda la sala regaba.
16 Pasan días, tornan días, se h'asomado a una ventana
que de allí ve a sus hermanas qu'en jardín se paseaban:
18 —Herманas, por ser hermanas subidme una jarra de agua
qu'el corazón se me seca y el alma Dios me la llama.
20 —hermana, por ser hermana no te podemos dar agua
que nos tiene dicho padre que si te subimos agua
22 nos ha de cortar el cuello con su espada toledana.
Ya se quita Delgaína muy triste y desconsolada, (13)
24 con lágrimas de sus ojos toda la sala regaba
y el Cristo que allí tenía siete veces le adoraba.
26 Pasan días, tornan días, se h'asomado a otra más alta
que desde allí ve a su madre en silla de oro sentada:
28 —Madre, por ser mi madre, me suba una jarra de agua...
—Quitate, perra traidora, quítate d'esa ventana
30 que si tuviera un puñal desde aquí te lo tiraba (14).

32 Pasan días, tornan días, ya se asomó a otra ventana
 y desde allí vio a su padre qu'en misa mayor entraba:
 —Mi padre, por ser mi padre, súbame una jarra de agua
 34 qu'el corazón se me seca y el alma Dios me la llama:
 —¡Criados, alto, criados! los que traje de Granada,
 36 a mi hija Delgaína subidle unas jarras de agua...
 unos con jarras de oro, otros con jarras de plata;
 38 cuando el agua ya caía, Delgaína suspiraba,
 cuando el agua ya cayó, Delgaína suspiró (15).

En esta versión «Delgaína» toca la guitarra despertando en su padre un placer que excede de lo puramente melómano —episodio que se repite en algunas muestras de «Silvana»— y, al comer, sufre las acometidas incestuosas de aquél. Junto a ciertos felices pasajes («pasan días, tornan días»...) y la enfática pero eficaz repetición de determinados versos, nuestro ejemplo acaba de un modo —nada simbólico— que, indudablemente, lo desmerece.

En otra versión, también soriana, que me ha sido comunicada después (16), encontramos todos los elementos básicos para el desarrollo mítico de la historia, bellamente expuestos, y un desenlace inclinado hacia lo religioso:

Un rey tenía tres hijas, tres hijas como la plata,
 2 la más chica de las tres Delgadina se llamaba.
 Un día, estando comiendo, dijo al rey que la miraba:
 4 —Delgada estoy, padre mío, porqu'estoy enamorada.
 —¡Venid, corred, mis criados, y a Delgadina encerradla!
 6 Si os pide de comer, dadle la carne salada;
 si os pide de beber, dadle la miel de retama.
 8 La encerraron en el punto en una torre muy alta;
 Delgadina se asomó por una estrecha ventana,
 10 desde allí vió a sus hermanos jugando al juego de cañas:
 —Hermanos, por compasión, dadme un poquito de agua
 12 qu'el corazón tengo seco y a Dios entrego mi alma.
 —Quítate de ahí, Delgadina, qu'eres una descastada,
 14 si mi padre el rey, te viera la cabeza te cortara.
 Delgadina se quitó, muy triste y desconsolada,
 16 luego se volvió 'asomar por esa misma ventana
 y a sus hermanas las vió bordando ricas toallas:
 18 —Hermanas, por compasión, dadme un poquito de agua
 qu'el corazón tengo seco y a dios entrego mi alma.

- 20 —Quítate de ahí, Delgadina, qu'eres una descastada,
si mi padre, el rey, te viera la cabeza te cortara.
- 22 Delgadina se quitó, muy triste y desconsolada,
luego se volvió 'asomar 'aquella misma ventana
- 24 y a su madre apercibió hilando copos de lana:
—Madre mía, madre mía, dadme un poquito de agua,
- 26 qu'el corazón tengo seco y a Dios entrego mi alma:
—Venid, corred, mis criados, y a Delgadina dad agua.
- 28 Unos en jarros de oro, otros en jarros de plata;
cuando llegaron a ella la encontraron ya postrada,
- 30 la Magdalen'a sus pies cosiéndole la mortaja,
el dedal era de oro, las agujitas de plata,
- 32 los ángeles del Señor bajaban ya por su alma,
las campanas de la gloria ya por ella repicaban.

Los versos últimos recuerdan los de otros muchos romances con su apoteosis de campanas celestiales, pero observemos como además de este cambio en el final —que atrae la narración a la vertiente piadosa— otra transformación más importante se ha producido: Con la desaparición del episodio en que la protagonista pide ayuda a su padre resulta que quien se compadece de ella es la madre, en otras muestras celosa e inflexible. Pienso que en este aparente olvido hay un trasfondo pudoroso y quizá interesado —no olvidemos que los transmisores del romance en los tiempos recientes son, sobre todo, mujeres— según el cual una madre no podría —ni «debería», aunque fuera en cuentos y romances— comportarse tan cruelmente con su hija. A causa de tal innovación la composición pierde su simetría —no es ya el padre quien abre y cierra el conflicto— y la correspondencia agua impura/agua sobrenatural también se esfuma.

Queda desprovisto así el romance de aspectos nada despreciables. En la opinión de Gutiérrez Estévez «en la fuente que mana a los pies de Delgadina está contenida su historia, su sed y su resistencia, su aislamiento familiar y su derrotada fidelidad a un código moral» (17).

En definitiva, el drama de Delgadina se resume en esa fuente misteriosa que es mediadora entre Cielo y Tierra, que resuelve, mágicamente, la contradicción entre dos fuerzas. «Delgadina» plasma, de forma genial, la tortura del alma humana sometida a normas y deberes que adquieren carácter de leyes sagradas, inviolables. Hay, entonces, otra vía más en la que se genera el conflicto: el deseo ¿natural o no? del padre. Porque aunque la sociedad se ha encargado de presentar el incesto como cri-

men horrendo y como acto «contra natura» perdura la gran pregunta: ¿Por qué ha de serlo (al margen de convencionalismos o leyes sociales impuestas) si en ciertas civilizaciones y culturas no fue considerado de esa manera e, incluso, todos creían que era costumbre de los dioses o de sus descendientes directos en la tierra? Los faraones de Egipto, para preservar la casta practicaban el incesto y, como ellos, las clases nobles de Persia, Siam, Perú, Celián...

El romance de «Delgadina» es uno de los temas más populares del romancero dentro de la tradición oral actual, pero, sin embargo, no aparece recopilado en las antiguas colecciones del XVI. Jorge Ferreira de Vasconcelos en 1587 y Francisco Manuel de Melo en el siglo siguiente mencionan los primeros versos del romance de «Silvana», de asunto semejante.

Almeida Garret, que —con el título de «Adozinza»— escribió una obra inspirada en «Silvana», creía al romance de «Delgadina» peculiar de Portugal, pero la gran cantidad de ejemplos que han ido descubriéndose en España desmienten tal suposición. El cancionero infantil —por paradójico que pueda parecer— ha conservado esta composición con su escabroso argumento hasta nuestros días, convirtiéndola, además, en una de las más cantadas de la cultura tradicional hispánica.

(1) Los versos son de una versión que recogí en Valladolid, publicada, con otras de la misma provincia, en el *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*, Vol. I, págs. 75-81 y Vol. II, pág. 101; el fragmento ofrecido es de una muestra de Cogeces, pág. 81.

(2) M. GUTIERREZ ESTEVEZ, «Sobre el sentido de cuatro romances de incesto», *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, 1973, pág. 556.

(3) N. ALONSO CORTES, *Romances populares de Castilla*, Valladolid, 1906, pág. 29.

(4) M. GARCIA MATOS, *Cancionero musical de la provincia de Madrid*, CSIC, 1951, Vol. I, número 73.

(5) K. SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, New York, 1941, número 14, págs. 60-61.

(6) B. DO NASCIMENTO, *El Romancero Oral*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1971.

(7) K. SCHINDLER, op. cit., pág. 61.

(8) y (9) K. SCHINDLER, ibidem, pág. 60.

(10) L. DIAZ VIANA y J. DIAZ, *Romances tradicionales de Castilla y León*, Madison, 1982, págs. 21-24.

(11) Esta versión me fue comunicada por Inés Solano, nacida en Almajano en 1909, dentro de una recopilación hecha en dicho pueblo el día 27 de marzo de 1982 en compañía de José María Martínez Laseca. Este escritor soriano me ha facilitado otra muestra de Almajano sobre el mismo tema cuyas variantes iré señalando. Dice en v. 1, por ejemplo, «grana» por «plata».

(12) En v. 12 de la versión b de Almajano:

Si os pide de comer/dadle cecina salada...

si os pide de beber/dadle las hieles amargas.

No aparece ninguna referencia a «si os pide de vestir» como en la versión a de Almajano interpretada por Inés Solano.

(13) En la versión b Delgadina se dirige a sus hermanos, episodio que en la a falta, los cuales «en juego pelota estaban».

(14) En la b, v. 30, la madre añade: «Que siete años ya hace/que por tí estoy malcasada...

(15) En la b tras el feo final de distinta rima al resto se dice: La cama de Delgadina/rodeá de ángeles está...

(16) La recitó Cipriana Gil García, residente en Soria, 53 años.

(17) M. GUTIERREZ ESTEVEZ, op. cit., pág. 558.



15. LA DONCELLA GUERRERA (ó)

15.a.

- En Sevilla un sevillano la desgracia le dio Dios
 2 de siete hijos que tuvo que ninguno fue varón.
 Un día la más pequeña le vino la inclinación
 4 de ir a servir al rey vestidita de varón.
 —No vayas, hija, no vayas que te van a conocer;
 6 tienes el pelito largo y dirán qu'eres mujer.
 —Si tengo el pelito largo, madre me lo corte usted
 8 y con el pelo cortado un varón pareceré.
 Siete años peleando y nadie me conoció;
 10 ná más el rey de Sevilla que de mí s'enamorado.
 Sentadita en mi caballo la espada se me cayó.
 12 ¡Maldita sea la espada y maldita sea yo!

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

EN SE VI LLA AV SE VI LLA NO LA DES GRA CIA LE DIO DIOS DE SIETE HI JOS QUE
 TU VO Y NIN GU NO FUE VA RÓN

NOTA.—Disponemos de otras dos versiones (B-D) casi idénticas del mismo romance. En la versión B sólo varía ligeramente el compás 8. De esta forma el final queda así:

15.b.

- En Sevilla un sevillano siete hijos le dio Dios,
2 y siete hijos que tuvo y ninguno fue varón.
Un día la más pequeña le dio la inclinación
4 de ir a servir al rey vestidita de varón.
—No vayas, hija, no vayas que te van a conocer,
6 que llevas el pelo largo y la cara de mujer.
—Si tengo el pelo largo, madre me lo cortaré
8 y con el pelo cortado una varón pareceré.
Siete años estuvo sirviendo y nadie la conoció;
10 sólo el hijo del rey que d'ella s'enamoró.*

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

En la versión D se observa alguna variación más. He aquí
dicha versión



Existe aquí una ampliación de
dos compases para repetir el úl-
timo verso de cada estrofa

15.c.

- En Sevilla un sevillano siete hijos le dio Dios,
2 la mala suerte que tuvo que ninguno fue varón.
En eso la más pequeña le tiró la inclinación
4 de ir a servir al rey vestidita de varón.
—No vayas, hija, no vayas, que te van a conocer,
6 tienes el pelito largo. —Padre, me lo cortaré.*

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

15.d.

- En Sevilla un sevillano la desgracia le dio Dios
2 de tener siete hijitos y ninguno ser varón.
Un día la más pequeña le tocó la inclinación
4 de ir a servir al rey vestidita de varón.*

- No vayas, hija, no vayas, que te van a conocer;
6 llevas el pelito largo, la carita de mujer.
—Si llevo el pelito largo, madre me lo corte usted
8 y con el pelo cortado un varón pareceré.
Siete años peleando y nadie la conoció;
10 tan sólo el hijo del rey que d'ella s'enamoró.
Al montar en el caballo la espada se le cayó,
12 al decir ¡maldita sea! en el pie se le clavó.

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

OTRAS VERSIONES

CFPV, I, págs. 191-196 y Vol. II, pág. 122; RPC, pág. 16; CSG, pág. 125; APLC, Vol. IX, págs. 242-366; RPM, núm. 266-74; CPEX, I, págs. 31, 48 y II, pág. 36; CPPM, I, pág. 94; DCL, pág. 265; FL, pág. 97; CPPS, I, pág. 190; RJEM, pág. 175; FNRV, pág. 242; RA, pág. 172; FM, núms. 175-78, 288-290, 377, 558-59, 623-626; CPJ, pág. 347; RE, pág. 240; RJNM, LXXXIX y CXXXI; RTCL, núm. 5, págs. 19-20; CNP, págs. 95-97; FMP, núm. 10, pág. 58.

El tema de la mujer que se disfraza de hombre —no únicamente de guerrero— es asunto muy tratado en la literatura, popular y culta, de muchos países. Dentro de la tradición oral, parecidas historias sobre un equívoco del sexo se transmiten, de diferentes formas, en toda la Europa meridional latina, y, fuera de ella, en Grecia y Albania; también entre los sefardíes del norte de Africa, de Oriente y de Israel existen relatos similares (1). Y en lo que se refiere a las creaciones de autores cultos abundan, igualmente, los ejemplos: Recordemos el teatro de Tirso de Molina, en donde las mujeres representan a menudo el papel masculino y originan —como en el caso de «Don Gil de las calzas verdes»— toda clase de sugerentes ambigüedades. Así, Doña Juana, vestida de caballero, enamora a la prometida de su antiguo amante. Pensemos en algunas invenciones de Lord Byron, en el paje de «Lara», en realidad una muchacha disfrazada, que profesa un gran amor al misterioso protagonista del que es servidor. O remontémonos a ciertos jocosos equívocos de «Las mil y una noches»...

Gonzalo Menéndez Pidal rememoraba, a propósito del romance de la «doncella», la mítica leyenda de Aquiles. El héroe griego, según ella, vivía en su juventud en la corte del rey Sciros disfrazado como una mujer,

entre las princesas hijas de Nicomedes, pues su madre así lo había ordenado para preservarle de la muerte que los oráculos le habían vaticinado. Un día, Ulises ofrece a las princesas joyas y adornos que a todas encantan menos a Aquiles que elige unas espadas. Un episodio idéntico pero planteado a la inversa lo encontramos en las versiones más largas del romance: Cuando el hijo del rey se enamora de la doncella vestida de guerrero la lleva al mercado para que se traicione y ella escoge —atormentándole aún más— conforme al «gusto masculino» (2):

Don Marcos, como discreto, una espada fue a comprar.
—Oh, qué espada tan bonita para yo ir a pelear (3).

Aquiles, «travesti» heróico, quedó al descubierto ante la estratagemata de Ulises porque no podía esquivar su destino trágico. Debía vivir y morir como héroe en la lejana Troya.

G. Margouliès ha encontrado en un antiguo poema chino asombrosas semejanzas con el romance español; como en éste, una doncella decide marchar a la guerra de soldado ya que no hay ningún varón en su familia (4).

El origen de la «doncella guerrera» resulta, pues, difícil de precisar. Constantino Nigra creía que las distintas versiones —de muy variados países y culturas como hemos visto— sobre el tema procedían de un tronco común y, en su opinión, la raíz primaria del mismo se hallaba en Provenza, de donde habría pasado, después, a las penínsulas itálica e ibérica (5). Sin embargo, para Menéndez Pelayo «sería más verosímil buscar el origen en la Francia del norte que en la Francia meridional, sin negar por eso que pudo haber una versión provenzal intermedia». En todo caso, y como puntualiza el erudito español, «ni la (versión) catalana, ni la portuguesa, derivarían de ella» (6).

Hay quien supone que esta historia se difundió por Europa en tiempos de la primera Cruzada y quien como Domínguez Berrueta, defiende un origen «localista» a partir de la versión del tema que él titula «La dama de Arintero» y recoge en su Cancionero leonés (7). No obstante, poco probable parece una explicación tan local para un relato muy extendido en el espacio.

Aunque no existen ejemplos antiguos del romance en castellano, sabemos que ya era conocido popularmente en el siglo XVI, pues Jorge Ferreira de Vasconcellos, en la comedia **Aulegraphia** (acto III, escena 1.^a) hace cantar a un galán portugués los dos primeros versos del tal composición.

Dentro de la literatura de pliego suelto hay narraciones, como aque-

lla que nos cuenta las andanzas de Josefa Ramírez, en donde una heroína se disfraza de varón para vengar la muerte de su amado. Este tipo de creaciones «vulgares» pasaron a la tradición oral y he publicado ya una versión del texto que nos cantaron en Herrerueta de Castillerías (Palencia). Transcribo un significativo fragmento:

Se retiró a su aposento como una leona fiera,
se desnuda de sus ropas, tomando capa y montera,
zapatos a lo moruno y ricas medias de seda... (8)

Una leyenda almeriense recogida por Vicente García de Diego en su Antología, habla de las desdichas de Victoria Acevedo, a quien sus padres casan, contra su voluntad, con un poderoso caballero. Victoria le mata la misma noche de bodas y huye con los vestidos y armas de su esposo esperando la ocasión de reunirse con su verdadero enamorado. Cuando, al fin —y tras muchas aventuras—, lo consigue, éste pretende abusar de ella, por lo que también pone fin a su vida; continúa la narración con otros sucesos semejantes hasta que Victoria, arrepentida, toma la decisión de acabar sus días en un convento (9).

Como vemos, la leyenda y el pliego comentados difieren del romance en las motivaciones que las protagonistas tienen para disfrazarse, y también en el mismo desarrollo de la acción que es poético y condensando en «La doncella guerrera» —conforme al estilo de los romances tradicionales— y de aventuras embrolladísimas en los otros dos ejemplos. El caso de Victoria, por otra parte, sobrepasa la mera defensa del honor para entrar en la esfera de los complejos patológicos: la protagonista asesina, fatalmente, a todo el que amenaza su virginidad. Muestras de muchachas que visten y actúan como varones y dan muerte a sus pretendientes o amantes los encontramos en otros romances como el de «La Gallarda» o en el de «La Serrana de la Vera» siendo éstas mujeres que matan a los hombres tras haber gozado de ellos.

En cuanto a las versiones del romance de «La doncella guerrera» hallamos dos grandes corrientes: una que engloba los ejemplos más antiguos y completos, y otra, de popularización infantil, más breve y sintética que termina bruscamente, sin que el hijo del rey someta a ningún tipo de pruebas a la doncella.

Todos los textos sorianos que he transcrito al principio pertenecen a la primera vertiente y, de hecho, me fueron comunicados por informantes que los habían aprendido, cuando niñas, como canciones de corro y acompañamiento de algunos juegos. Poseo una versión más, de Alma-

jano, muy semejante a la recogida en Pedraja de San Esteban, pero con una curiosa variante al final:

Al montar en el caballo la espada se le cayó.
—¡Maldita sea la espada y bendito sea Dios! (10)

En otras muestras, estos versos se anteponen a los que aluden al enamoramiento del hijo del rey, cerrándose el romance con la sugerencia de tales amores:

Siete años estuvo en la guerra y nadie la conoció,
solamente el hijo del rey que de ella se enamoró (11).

En cualquier caso, dentro de las versiones infantiles, el desenlace siempre se produce rápidamente; y, en lo que se refiere al inicio, faltan en él, por lo general, la maldición del padre de la muchacha a su esposa por no haber tenido un varón, así como el detalle del anuncio de próximas guerras:

Estaba un día un buen viejo sentado en un campo al sol.
—Pregonadas son las guerras de Francia con Aragón...
¿Cómo las haré yo, triste, viejo, cano y pecador?
De allí fué para su casa echando una maldición.
Reventares tú, María, por medio del corazón;
que pariste siete hijas y entre ellas ningún varón.
La más chiquita de ellas salió con buena razón:
—No la maldigáis, mi padre, no la maldigades, non;
que yo iré a servir al rey en hábitos de varón.
Compraráisme, vos, mi padre calcetas y buen jubón,
daréisme la vuestras armas, vuestro caballo trotón.

El pasaje en que el padre señala a la doncella los elementos que la caracterizan como mujer y ésta replica adecuadamente, se encuentra muy resumido en las versiones breves. Veamos una antigua y extensa:

—Conocerante en los ojos, hija, que muy bellos son.
—Yo los bajaré a la tierra cuando pase algún varón.
—Conocerante en los pechos que asoman por el jubón.
—Esconderelos, mi padre, al par de mi corazón.
—Conocerante en los pies que muy menuditos son.
—Pondreme las vuestras botas bien rellenas de algodón... (12).

Las versiones largas presentan dos rimas (-ó- y -á-) y una serie de episodios característicos:

1. Se declara una guerra.
2. Un hombre —generalmente conde— se levanta de su deshonra por no tener hijos varones que defiendan su linaje.
3. El conde maldice a la condesa por tal causa con palabras injustas.
4. La hija menor sale en defensa de su madre y manifiesta su deseo de ir a la guerra.
5. El padre o la madre —según las versiones— intentan disuadirla de su empeño enumerándole los rasgos que pueden descubrirle; ella rebate tales argumentos uno tras otro.
6. La doncella va a guerrear y nadie la conoce, salvo el hijo del rey, quien consulta a su madre sobre su «extraño y preocupante» enamoramiento del caballero que se hace llamar Don Marcos, Martimos, Oliveros, Martín, Marquitos, Carlos... según las distintas muestras.
7. La joven va venciendo todas las pruebas. Estas son de diferentes tipos: Ir a una tienda a comprar, comer, correr, bañarse, acostarse juntos...

—Convídala tú, hijo mío, a tu cama a acostar,
si Don Marcos es mujer no se atreverá a desnudar (13).

En una versión que recogí en Palencia semejante situación «embarazosa» es aprovechada para una amplia demostración de picardía e ingenio «a la española»:

Por la noche a ella le fue a tentar;
—Qué tientas, hombre, qué tientas, y qué dejas de tentar,
que de un hombre a otro poco nos hemos de llevar (14).

8. La doncella no supera esa última prueba y se produce el desenlace. A veces, la muchacha se disculpa y huye o recibe una carta que le anuncia la muerte de su padre pidiendo entonces al rey permiso para volver a su tierra; en otras ocasiones el pretexto resulta de lo más trivial:

Dorina, como no es tonta, una esquila fue a mandar,
que era dañada de pecho y no se puede bañar...

Terminando el romance con la orgullosa declaración de la joven:

—Abreme las puertas, padre, ábrelas de par en par
que si doncella he salido doncellita vuelvo a entrar (15).

Otro final es aquél en que la muchacha rompe a llorar al tener que desnudarse recibiendo dulce consuelo del príncipe que le confiase su amor:

—Eso que tú tanto sientes, eso lo deseo yo (16).

Las versiones sefardíes coinciden con las infantiles en la falta de «pruebas», y con las más extensas en los cinco primeros puntos o características. Respecto al sexto, dice Benichou que «las muestras de Marruecos, exceptuando la número 255 de Larrea, que es, con toda evidencia, una versión peninsular moderna importada a Marruecos, pasan directamente de las batallas al incidente revelador del sexo de la heroína y a las bodas con el hijo del rey» (17):

... las primeras batallas a los cincuenta mató;
a las segundas batallas el sombrero se le cayó.
Todos dizen a una boca: —Hembra es, que no es varón.
Y el hijo del rey decía: —Essa es la que quiero yo.
Otro día en la mañana las grandes bodas se armó.

Esta referencia y otras —no judías— a que la muchacha es herida en la guerra y descubierta a raíz de ello nos hacen recordar a las amazonas de los textos clásicos (18).

Quizá la parte correspondiente a las sucesivas «pruebas» sea un desarrollo del tema originario —así lo hacen sospechar los cambios de rima y su ausencia en las versiones sefardíes— porque el equívoco respecto al sexo de la muchacha exigía ampliaciones de todo tipo: jocosas y profundas. En el fondo, lo que se trata en el segundo tramo del romance es el problema de la sexualidad indefinida; hoy sabemos que todo ser humano atraviesa etapas durante la adolescencia en que busca su identidad sexual. El joven príncipe del relato se enamora, sin poder remediarlo, de otro caballero. Esto sería totalmente monstruoso. Por ello, antes de que las «pruebas» lo demuestren el muchacho intuye que el objeto de su amor es, en realidad una mujer: «Tiene que ser una mujer» porque si no todo su sistema de valores —que la sociedad a la

que pertenece le ha inculcado— se tamblearía. Las «pruebas» resultan satisfactorias para el príncipe y su ansiedad termina.

El atractivo de la historia reside en la ambigüedad de la doncella; en las morbosas preguntas que un hombre se formula ante la mirada — enamoradora— de un misterioso caballero. El auditorio —o los lectores— del romance ya saben el desenlace y se divierten con las angustias del joven, con su temor ante una posible «homosexualidad». La «gran duda» del príncipe se resuelve favorablemente pues su «hombría» queda a salvo, pero, planteada muy poéticamente, resuena la mordedura del amor que no sabe de cuerpos, del amor siempre ciego y enloquecedor:

Los ojos de Don Martinos roban el alma al mirar...

En la primera parte la doncella se disfraza de varón porque una mujer en un medieval mundo de guerreros no cuenta nada, no es nada, constituye una carga y casi una afrenta para su casa. En la segunda, el hijo del rey se enamora del enigmático guerrero porque la dulzura de su mirada hiere tiernamente el corazón de un joven acostumbrado a duras luchas; de un joven inerme y desconcertado, como todos, ante el ambiguo deseo.

-
- (1) P. BENICHO. *Romancero judeo-español de Marruecos*. Ed. Castalia. Madrid. 1968. pág. 176
 - (2) G. MENENDEZ PIDAL. *Romancero español*. Jackson. 1968. pág. 240.
 - (3) Versión publicada por L. DIAZ VIANA, J. DIAZ y J. D. VAL en el *Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid*. Vol. I. pág. 191; 1979.
 - (4) G. MARGOULIES. *Revue de littérature comparée*. 1928. págs. 304-309.
 - (5) C. NIGRA. *Canti popolari del Piemonte*. Torino. 1888. pág. 294.
 - (6) M. MENENDEZ PELAYO. *Antología de poetas líricos castellanos*. C.S.I.C.. Madrid. 1945. pág. 244.
 - (7) M. DOMINGUEZ BERRUETA. *Del Cancionero leonés*. León. 2.ª Ed.. 1971. pág. 265.
 - (8) L. DIAZ, J. DIAZ y J. D. VAL. op. cit.. Vol. II. pág. 164.
 - (9) V. GARCIA DE DIEGO. *Antología de Leyendas*. Labor. Barcelona. 1958. Vol. I.
 - (10) La versión de Almajano me la facilitó J. M.ª Martínez Laseca.
 - (11) L. DIAZ y J. DIAZ. *Romances tradicionales de Castilla y León*. Madison. 1982. pág. 19-20.
 - (12) M. MENENDEZ PELAYO. op. cit.. Vol. IX. pág. 242.
 - (13) L. DIAZ, J. DIAZ y J. D. VAL. op. cit.. Vol. I. pág. 191.
 - (14) L. DIAZ VIANA. *La tradición oral castellana*. 1981. pág. 68.
 - (15) L. DIAZ y OTROS. op.cit.. Vol. II. pág. 123.
 - (16) De otras versiones palentinas inéditas.
 - (17) P. BENICHO. *Romancer judeo-español de Marruecos*. Castalia. 1968. pág. 175 y ss.
 - (18) Véase anotación de una versión publicada por J. DIAZ. *Cancionero del norte de Palencia*. Valladolid. 1982 página 96.



16. AMNON Y TAMAR (á-a)

16.a.

- Un rey moro tenía un hijo que Tranquilo se llamaba.
 2 un día estando jugando s'enamoró de su hermana.
 Al otro día siguiente malito cayó en la cama.
 4 Ya subió su madre a verle: —¿Qué tienes, hijo del alma?
 ¿Quiéres que te mate un ave de las que vuelan por casa?
 6 —Máteme usted lo que quiera que me lo suba mi hermana.
 Como era tiempo verano subía en enagua blanca;
 8 l'agarró de la cintura y la echó sobre la cama.
 A los nueve meses justos malita cayó en la cama.
 10 Llamaron cuatro doctores, los mejores de l'Habana.
 El uno la toma el pulso, el otro mira la cara,
 12 y los otros dos la dicen: —Esta niña está preñada.
 —Si está preñada qu'esté a nadie le importa nada.

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

The image shows three staves of musical notation in 3/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The melody is written on a five-line staff with a treble clef. Below the staff, the lyrics are written in Spanish: "¿QUIE RES QUE TE MATE UN A VE QUIE RES QUE TE MATE UN A VE DE LAS QUE VUE LAN POR". The second staff continues the melody and lyrics: "CA SA A DE LAS QUE VUE LAN POR CA SA A DE LAS QUE VUE LAN POR". The third staff shows the end of the phrase: "CA SA A" followed by a double bar line and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes.

NOTA.—En la primera estrofa no se cantan los compases 9 y 10. En la última estrofa los primeros compases presentan la siguiente variante:



16.b.

- Por palacios de alta mar iba la rica Altamara,*
 2 *más derechita que un pino reluce como una espada,*
y hasta un hermanito suyo ya trataba d'engañarla.
 4 *Y un día estando jugando malito cayó en la cama,*
y su padre qu'entró a verle: —¿Qué tienes qu'estás en cama?
 6 *—Tengo unas calenturitas que me las pegó mi hermana.*
-
- Como era tiempo verano la niña bajó en enaguas.*
 8 *La cogió de la cintura y la echó sobre la cama.*
—¿Qué haces, hermano mío respeta que soy tu hermana.
 10 *—Si eres mi hermana que seas, no haber nacido tan guapa.*

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



16.c.

- El rey moro tenía un hijo que Tranquilo se llamaba.*
 2 *un día estando comiendo s'enamoró de su hermana.*
A la mañana siguiente se hizo el malito en la cama.
 4 *Como era tiempo verano subía en enagua blanca.*
—Déjam'hermano tranquila, mira bien que soy tu hermana.
 6 *Si eres mi hermana que seas, no haber nacido tan guapa.*

Versión recitada En Valdeavillo,
el 10-IX-81.



OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 39-43 y Vol. II, pág. 89; RPC, pág. 109; APLC, Vol. IX, pág. 303; RPM, núms. 4-6; CPEX, Vol. I, pág. 53; Vol. II, pág. 16; CPPM, Vol I, pág. 46; CPPS, IV, pág. 356; RJEM, pág. 113; RA, pág. 144; RG, Vol. I, pág. 299; RTP, págs. 161-245; FM, núm. 537; CCP, págs. 92 y 122; RAM, págs. 245-252; CJNM, XXV; RO, págs. 100, 105, 115 y 137; CNP, págs. 117-18.

Es este de «Amnón y Tamar» un romance de los denominados «bíblicos». Nos narra el incesto de Amnón con su hermana Tamar. En la recreación romancística de tal historia los dos hijos del rey David suelen recibir otros nombres distintos a los que tienen en el relato originario. Amnón no es llamado nunca así —salvo en las versiones sefardíes— y casi siempre aparece como el hijo de «un rey moro», con lo que queda confirmada la tendencia popular de atribuir a los «infieles» los incestos y aberraciones. Lo mismo sucede, por ejemplo, en el tema, también incestuoso, de «Blancaflor y Filomena» con su protagonista «Turquino».

Al personaje de Amnón se le dice de muy diversos modos en las lecciones peninsulares: Tranquilo, Paquito, Pepito, Pepino, Don Flores, Miguel Alonso... Tranquilo probablemente proviene de Tarquino, el forzador de Lucrecia, siendo la mayoría de los demás nombres corrupción del primero. Tamar tampoco se llama de esta manera sino Altamar, Altamara, Ultramar, Ultramarina... En algunos casos el verso «se enamoró de Tamar» pasó a convertirse en un pintoresco «se enamoró en alta mar», o en «altos mares». En mi versión de El Burgo de Osma el romance se inicia con la redundancia: «Por palacios de alta mar/iba la rica Altamara»... Como el hecho de que se enamorara en barco, en la tierra o bajo ella no constituía una cuestión importante, en algunas versiones este pasaje fue suprimido.

En otras muestras, tras el incesto, el padre o la madre de Tamar intentan tranquilizarla prometiéndola que su hijo —cuando nazca— será

tratado dignamente: «príncipe en España» si es varón, y «monja de Santa Clara» si niña. La solución resulta típica de la mentalidad de nuestros siglos «dorados». Hay, indudablemente, una muy curiosa incoherencia en ese «rey moro» que luego es identificado como «rey de España» y como padre cristiano y tradicional que ante el problema que se le viene encima está dispuesto a mandar al convento a su futura nieta nada más aterrice en este mundo.

Con el título de «Tres romances históricos» incluye Federico García Lorca al final del «Romancero gitano» tres composiciones cuya temática sólo en algún pequeño detalle presenta rasgos de «gitanismo»; de otro lado, son éstos los poemas en los que el autor parece haberse acercado más a los romances de tipo tradicional, abandonando esa vena de romancero vulgar decimonónico, con sus bandoleros y héroes marginados, que constituye la principal fuente de inspiración de la obra (1).

Entre los «Tres romances históricos» que forman una especie de cuerpo independiente en el «Romancero gitano», uno, el de «Santa Olalla» aborda un asunto, como es el del martirio de santos y santas, nada infrecuente en los cantos tradicionales; recuérdese el romance popularísimo en su vertiente infantil de «Santa Catalina» o aquél, ya no tan famoso pero hermosísimo, de «Santa Iría». Otro, el romance «con lagunas», tal como Lorca lo define, de «Don Pedro a caballo» corre por una senda paralela a la de los romances tradicionales en que los caballeros vagan quejumbrosamente por campos de misterio y, a veces, encuentran un lastimoso fin; «La muerte ocultada» subyace quizá en la creación de Lorca, que llama Don Pedro a su protagonista (Pedro y Bueso se le llama en las versiones de tradición oral) y que, posiblemente en busca de una originalidad formal frente al romance tradicional, ensaya diversas métricas en este poema (2).

El tercero de los históricos es un romance el que un convencional clasificador de composiciones romancísticas nunca hubiera dado ese nombre: «Thamar y Amnón», el poema lorquiano, trata el mismo tema que un romance tradicional muy difundido al que los especialistas catalogan como «bíblico». Manuel Alvar, en un completo y profundo trabajo sobre el romance de Thamar, coteja las diversas versiones y, por último, rastrea la influencia de ellas en la creación de Lorca. Dice el investigador: «Para mí el elemento tradicional es el venero más importante en la creación del poeta... de aquel polvillo de poesía se levanta una gran llamarada de emoción lírica y de dramatismo desgarrado. Juntos en este momento los dos veneros inagotables: tradición cultural, cultura tradicional. Esta ha sido la vida de un tema. Su eficacia hoy se mantiene

intacta. Gracias a la tradición —relato de viejas, canto de comba— y al mundo de los libros...» (3).

Alvar, revisa interpretaciones anteriores acerca de las posibles fuentes de inspiración del romance lorquiano, admitiendo, por ejemplo la hipótesis de Díaz Plaja respecto a la influencia de algunas escenas —yo diría más bien el «tono»— de la obra de Tirso y de su estilo en la génesis del poema. Ese aire entre sensual y mórbido, la riqueza conceptual y el exquisito arabesco cultista que encontramos en el romance de Lorca podrían muy bien proceder del drama del mercedario (4). Con Alvar y Díaz-Plaja coincide en definir de «conceptuosa y fría» la manera en que un romance, indudablemente culto, como Alvar afirma, trata el tema bíblico. Esta composición, incluida en el «Romancero General» de Agustín Durán, nada posee de tragedia o poesía y sí mucho de prolijos retorcimientos lingüísticos: (5).

Grandes males finge Amnón por amores de Tamar:
¡Harto mal tiene quien ama, no ha menester fingir más!
Por los ojos de su hermana, flechado el hermano está,
tanto que a ser más honesto fuera santa la hermandad.
A la causa del engaño pide le venga a sanar
que Tamar tiene el remedio de su misma enfermedad.
Dióle Tamar de comer y Amnón que vió su beldad
el gusto puso en los ojos, y así comió con mirar.
Por no aguardarla más tiempo, la gozó el hebreo galán,
y con ser que era judío dejó entonces de esperar.
Gozóla y aborrecióla, que al gusto sigue el pesar,
y aunque ella sintió la fuerza, el desprecio sintió más.
Gozada y aborrecida a buscar venganza va:
Huye Amnón ¡mira por tí! que es mujer y la ha de hallar (6).

Creo que tan anti-dramático texto en ningún caso pudo ayudar a Lorca; es, en mi opinión, recreación del romance tradicional y así parecen indicarlo ciertas coincidencias temáticas (7). Aunque se ha aducido alguna otra posible fuente romancística, (8) pienso —y ahora lo comprobaremos— que la interpretación de Alvar en el sentido de que Lorca tuvo más en cuenta de lo que aparentemente parecería las versiones tradicionales (frecuentes en Granada) es, en principio acertada. Resalta este investigador algunos puntos en que el poema lorquiano da la impresión de seguir el «esquema», la «estructura de interés», del romance tradicional. Los versos

como era veranita subía en enaguas blancas (9)

deliciosos en su frescor descriptivo, cree Alvar que produjeron la incoherencia de que Lorca nos presente, primero, a Tamar desnuda.

Tamar estaba cantando desnuda por la terraza

y luego escribe

ya la coge del cabello ya la camisa la rasga.

El verano como fondo de la pasión desencadenada aparece, también, en la vertiente tradicional y en la creación lorquiana: (10)

Señala Alvar la referencia del poema contemporáneo a la mirada de Tamar

Thamar, bórrame los ojos con tu fija madrugada

que encontramos, de parecido modo, en gran número de versiones de la tradición

las «malezas» que yo tengo tras de tus ojillos andan (11)

.....
el mal que yo tengo, niña, entre los tus ojos anda (12).

El momento de la violación sigue en Lorca un desarrollo en progresión que encaja con el modo tradicional

pendientes de sus orejas por la escalera rodaban;
anillitos de sus dedos en ella nada paraban...

Los versos lorquianos

ya la coge del cabello ya la camisa le rasga

no los he hallado en versiones orales pero «ya la coge del cabello» es, con todo, expresión muy romancesca; se dice, por ejemplo, en el romance de «La infanticida»

la ha agarrado de los pelos, barre la casa con ella (13).

Nuestro poeta, se movía, pues, en el ámbito de la tradición cuando compuso su poema; mantuvo el «guión», los pasos de la acción de las

versiones populares, pero es indudable que el romance de Lorca no puede explicarse únicamente con esta deuda al venero tradicional. La rima en «a-a» coincide, también diversos aspectos e incluso versos ya señalados; mas Lorca recurrió, en mi opinión, a otras fuentes, bíblicas y folklóricas para completar el crispado panorama en que tiene lugar la violación de Tamar.

Por supuesto que, además del «marco» tradicional del que Lorca se sirvió para trazar los rasgos esenciales del poema, hay en el romance de «Thamar y Amnón» otros componentes; el poeta barajó, genialmente, lo cultista y lo popular como ya hemos comentado. Y, de otra parte, no debió de olvidar tampoco el relato bíblico en sí. El romance, salvo interpelaciones, más bien escenográficas, conserva en su vertiente tradicional las fases principales del tema, tal como aparece en la biblia (14). El libro sagrado cuenta esta historia en «Samuel» (13:1-22). A través de ella advertimos que Amnón y Tamar eran solamente hermanos de padre, y que el rey David no quiso castigar a aquél por ser su primogénito, siendo finalmente Absalón quien lo hizo. Entre los sefardíes se encuentran versiones romancísticas que recogen esta venganza (15).

En la composición de Lorca nos topamos, al final, con un «planto» estremecedor, con un trágico alarido tras la violación de Tamar. Alvar, cree que este fragmento —no presente en las versiones tradicionales— está tomado, no obstante, de la tradición: «Se ha cumplido el crimen. El coro plañe por la sangre derramada. He aquí que la inclusión del elemento dramático pertenece, también, a la tradición oral» (16). Yo pienso que en este episodio Lorca conjugó lo «gitano», lo folklórico, y lo bíblico. Aunque el poeta revistiera de una cierta desproporción mítica esta parte, aunque exista, en efecto, una vieja y amplia tradición —no sólo «gitana»— en torno al llanto de las mujeres por la pérdida de la virginidad en una doncella, Lorca tuvo en cuenta, más que en ningún otro momento de su creación, el pasaje de la Biblia: «Tamar echó ceniza sobre su cabeza, rasgó la amplia túnica que vestía y, puestas sobre la cabeza las manos, se fue gritando» (17).

El asunto del incesto interesaba a Lorca en cuanto que plasmaba un deseo indomable, una pasión que transgredía las leyes. Quizá por lo mismo y por el problema «real» que las relaciones incestuosas han provocado con más frecuencia de la confesada en nuestra sociedad (18), el romance tradicional ha gozado de gran difusión hasta ahora. Pero hay otras composiciones romancísticas sobre el tema: «Delgadina», «Silvana»... El incesto entre hermanos que es el que nos presenta el romance de «Amnón y Tamar» no fue siempre considerado como reprochable;

algunos pueblos lo tenían por costumbre divina, y ello se refleja en varias mitologías (19).

El incesto, «tabú» y, al tiempo, costumbre divina se halla presidido en las antiguas tradiciones de ciertos pueblos por la luna, diosa y reina de los deseos prohibidos (20). Lorca, con su poderosa intuición mítica, sitúa la acción por la noche y desde la primera palabra del poema la luna revolotea sobre el trágico paisaje.

La luna gira en el cielo sobre las tierras sin agua.

A lo largo de la composición el motivo lunar se repite con fuerza creciente

Tamar estaba soñando pájaros en su garganta,
al son de panderos fríos y cítaras enlunadas...

Finalmente, la pasión incestuosa de Amnón se conecta en la obsesiva redondez de la luna

Amnón estaba mirando la luna redonda y baja,
y vió en la luna los pechos durísimos de su hermana

Este elemento, a mi juicio, importantísimo dentro del angustioso universo, dominado por el deseo irreprimible, que el romance nos presenta, no fue tomado por Lorca del mundo libresco; tampoco lo encontramos en las versiones romancísticas ni en la Biblia. Es, con todo, verdadero eje subterráneo de lo que sucede en el poema lorquiano y clave mítica común a varios pueblos. Creo que la circunstancia nocturna no proviene de Tirso sino de la invención del propio Lorca; no será; además, tanto la noche como la luna el ingrediente que nuestro poeta acertará a explotar. Si Lorca consigue, como autor neo-popular, superar la superficial imitación, si va más allá de sus propios modelos, es, en mi opinión, porque su imaginación logra ahondar en los mitos colectivos, tocar las raíces del inconsciente humano (21).

Creo que, en este sentido, la interpretación de J. L. Shomberg resulta bien enfocada: «... (el romance de «Tamar») ensaya la aplicación de una técnica creacionista, que por su hermetismo despliega sobre el texto una zona misteriosa...» (22). Lorca crea un mundo cerrado en que los distintos elementos se contraponen simétricamente y en la que todo, encajado de modo exacto, contribuye a exaltar la omnipotente influencia del Eros. El marco de este apretado cuadro es la trama, sencilla pero eficaz en su intensidad, de las versiones tradicionales sobre el tema; el tono, y los colores serán los más audaces, ricos y cultistas; pero al fondo,

reinando desde remotas grutas, el mito irradiará su poder inagotable.

En la tradición oral, el romance de «Amnón y Tamar» presenta dos tipos fundamentales de versiones: Uno, muy popularizado como canción de corro —por extraño que pueda parecer— y al que siguen, con levísimas variantes, las muestras recopiladas en Soria que he transcrito; otro, menos simplificado, con variados pormenores en la exposición de los personajes y en el desenlace de la historia. A esta modalidad responden dos versiones de Valladolid ya publicadas por mí y de las que he ofrecido algunos versos en párrafos anteriores (23). Existe gran diversidad melódica en los ejemplos que conozco, aspecto que contrasta con la relativa homogeneidad de los textos consultados, de idéntica rima (a-a) y semejante contenido.

Lo más cambiante suele ser el final: En mis versiones extensas Tamar elige la muerte: así en una se dice:

Mas vale morir ahora que no morir deshonrada

Y en otra:

Mejor quiero morir así que morir yo deshonrada
y las niñas de mi escuela me llamen mujer mundana (24).

En esta segunda, la vergüenza social figura como motivo fundamental para tan trágica decisión. Las lecciones de Soria acaban bruscamente (las de El Burgo y Valdealvillo eran incompletas según la propia conciencia de las informantes) eludiendo la gravedad del conflicto; las muestras truncadas terminan con la pintoresca afirmación de Amnón que cuestiona, tras una aparente jocosidad, la misma convencionalidad del incesto. Ese «si eres mi hermana que seas,/no haber nacido tan guapa» constituye un desafío al tabú. «Sé que dicen que es un acto prohibido —piensa el hermano— pero tu belleza me importa más que todo eso». Amnón expresa reveladoramente la contradicción entre «tabú» y deseo.

Solamente las versiones conservadas por los sefardíes —quizá por la familiaridad de éstos con el tema bíblico— mantienen la continuación del relato, es decir, la venganza de Absalón.

La versión de El Burgo de Osma coincide en muchos versos con una de las de Valladolid (la ofrecida en el Vol. II del **Catálogo Folklórico de la provincia**, pág. 92) pero se encuentra muy abreviada —quizá, en parte, por olvidos de la informante— ajustándose al modelo de las «resumidas» o «infantiles» en la rapidez con que se describe el enamoramiento y en la justificación sorprendente de Amnón. Con otra muestra vallisole-

tana (Vol. II, pág. 91) encaja la de Pedraja de San Esteban en la peregrina referencia a los «cuatro mejores doctores de la Habana», recuerdo del verso «aquel doctor de la Parra», famoso médico, que aparece en los ejemplos más antiguos del romance.

Aunque ofrece escasas variantes respecto al tipo de versión que parece característico de las tierras sorianas transcribo una muestra de Barcebalejo que recogí muy recientemente:

- El rey moro tiene un hijo que Tranquilo se llamaba.
2 Un día estando comiendo se enamoró de su hermana
y al ver que no podía ser malito cayó en la cama.
4 Subió su madre a ver, a ver lo que pasaba:
—Madre, máteme usted un ave de las que vuelan por casa;
6 máteme usted el que quiera, que me lo suba mi hermana.
Como era tiempo verano subió con la falda blanca.
8 La coge de la cintura, la echa sobre la cama;
llamaron cuatro doctores por ver lo que la pasaba.
10 El uno la toca el pulso, el otro la toca la cara,
y los otros dos la dicen: —Esta moza está preñada.
12 Si está preñada que esté, a nadie le importa nada.
Sólo le importa a su hermano que de ella se enamoraba (25).

La falta de documentación sobre el romance de «Amnón y Tamar», señalada por los estudiosos del tema como Alvar, no lo es ya tal si tenemos en cuenta que en el **Romancero** de Sepúlveda se contiene un texto sobre el famoso incesto, que aunque difiera en mucho de las versiones tradicionales de hoy, se inicia de modo similar y está compuesto en igual rima:

Vn hijo del rey Daid
namoro se de su hermana
a el llamauan Amon
y ella Thamar se llamaua
mucho le aquexa esta pena
muy grad tormento le daua... (26)

En él todo el desarrollo resulta artificioso —más fiel a la Biblia, por otra parte, que los relatos de tradición oral— pero podemos encontrar, sin embargo, versos parecidísimos; cuando Tamar se disculpa ante Amnón e intenta liberarse de sus acometidas amorosas, aduce —como

en la versión de El Burgo de Osma— el parentesco entre ambos, el pavor del «tabú» ancestral:

No hagas tan gran maldad
mira bien que soy tu hermana...

Por ello creo que existe mayor conexión entre este romance y los tradicionales de lo que, aparentemente, ofrecen. Pienso, en cuanto a una posible dependencia de estas con aquél, que tal procedencia es, en mi opinión improbable. Más bien el texto recogido en la obra de Sepúlveda da la impresión de ser una reelaboración culta. Y considero válidas, salvo en las apreciaciones que he hecho las afirmaciones de S. G. Armistead y J. H. Silverman: «El romance antiguo merece sumarse, por lo tanto, a la documentación del citado estudio de Alvar, no como antecedente directo del poema por él estudiado, sino como otra manifestación más de la popularidad en el romancero del siglo XVI de la famosa historia bíblica del incesto fraternal» (27). Para mí, hay claros indicios de que el romance era conocido en el siglo XVI en una forma —quizá— bastante diferente de como lo conocemos hoy. Pensemos en las divergencias de desenlace entre las lecciones sefardíes y las peninsulares, dentro de la tradición oral moderna. El final que ya he comentado de estas últimas parece ser una evolución que la poetización colectiva ha dado a la historia. En las lecciones judías todavía se guarda memoria de lo que sería el modelo más antiguo, muy próximo a la fuente bíblica. Se dice en una muestra de Tetuán; y en labios del vengador Absalón:

No s'te dá nada, Tamar, no s'te dé nada, mi alma.
Antes qu'arraye el sol, su sangre será derramada (28).

Otro elemento que no aparece, generalmente, en las versiones actuales y que sí se halla contenido en el texto del **Romancero** de Sepúlveda es el repudio de Amnón a Tamar tras su violación. Pero en ciertos ejemplos el hermano manifiesta ya, antes del incesto, una agresividad que fácilmente puede desembocar en aborrecimiento:

—¿Qué tienes querido hermano, qué tienes en esa cama?
—Son los tus amores, perra, que me roen las entrañas (29).

Manuel Gutiérrez Estévez considera que las afecciones (calentura de Amnón y embarazo de Tamar) presentadas por el romance no son, de ninguna manera, fortuítas: «Ninguna (de ellas) —dice— lo es del todo y, por tanto, la ausencia de una verdadera enfermedad mediadora entre la vida y la muerte deja a la necesaria oposición entre estos términos sin

estructurar y, por tanto, permitiendo los pasos de una a otra en una situación desorganizadora de la vida social» (30).

Según este planteamiento el romance plasma un conflicto entre vida y muerte del cual las «extrañas enfermedades» que los protagonistas padecen constituyen un paso intermedio no logrado. Dice Estévez: «La casi enfermedad de Amnón, pese a su naturaleza «que le ha trastornado el alma» y su origen oscuro, no ocasiona, en cambio, dificultades de diagnóstico, y es atendida por procedimientos domésticos. Por el contrario, y paradójicamente, la enfermedad de Tamar no es tal, y pese a tener una causa cierta y una apariencia indudable, va acompañada de un diagnóstico difícil. Esta anómala distribución de variables apunta al hecho de que es en la «enfermedad» donde se está centrando la reflexión simbólica de este romance incestuoso» (31).

Hay versiones en que la «rareza» de la enfermedad de Amnón se pone al descubierto; contesta Amnón a su madre cuando ésta le pregunta qué tiene:

—Dolor de cabeza, madre, y una calentura falsa (32).

La calentura del hermano enamorado se corresponde con el deseo incestuoso y el embarazo de Tamar con la consecuencia del mismo, es el castigo de la transgresión cometida contra tal prohibición. Los finales de las versiones peninsulares tienden, precisamente, a destacar la «mancha» derivada del horrendo pecado.

Pues el incesto puede ser aprobado y perdonado por la divinidad en determinadas circunstancias y de ello existen testimonios en el folklore mundial pero su maldición —sin ese salvoconducto sobrenatural— resulta ineludible. En realidad la evolución de esta historia dentro de la tradición oral y con respecto al relato bíblico que es su fuente, hace resaltar más brutalmente —con factores como el del embarazo y sus consecuencias— la monstruosidad del acto incestuoso, su vergüenza imborrable. En uno de los más famosos mitos filipinos se cuenta que la raza humana es castigada con un cataclismo; sólo quedan un hermano y una hermana que deben unirse para perpetuar la especie, lo cual hacen con el consentimiento de los dioses.

El incesto, dentro del mundo en que el romancero brota, es una culpa sin redención posible, un pecado contra Dios y contra los hombres. Produce enfermedades irremediables, sin curación. Como escribe Estévez «el romance de Tamar nos muestra cómo el incesto, a través de la sustracción de sentido a la enfermedad sitúa a la vida junto a la muerte sin mediaciones que funden su oposición» (33).

En realidad, la aparente incoherencia del que el embarazo de Tamar —hecho natural— pase por ser una extraña enfermedad no lo es tanto. Atañe al aspecto «contra-natural» que el incesto ha adquirido dentro de nuestra sociedad y que ha suscitado, incluso, justificaciones pretendidamente científicas sobre su inconveniencia. Si el incesto constituye un hecho «contra-natura» sus consecuencias habrán de constituirlo igualmente. El embarazo de Tamar ha de resultar anómalo, de ahí que se mantenga inadvertido, de modo sorprendente, y parezca una afección misteriosa, casi mágica. En otro romance, «La mala hierba», donde el incesto se halla camuflado simbólicamente, una muchacha queda fantásticamente embarazada al pisar una hierba encantada. Los doctores también se preguntarán la causa, alarmados, de una enfermedad que parece un embarazo pero que no «debería serlo».

El incesto como toda transgresión de las leyes divinas es imaginado por el hombre, pues, como una puerta que abre el reino de la irracionalidad, como un desafío que traerá consigo imprevisibles consecuencias; al producirse, todas las demás razones y realidades en que se sustenta nuestro mundo pueden tambalearse. El incesto, sí, o la subversión suprema.

(1) Repito aquí la opinión de R. MENENDEZ PIDAL a cerca de la obra de Lorca en el *Romancero Hispánico*, t. II, Espasa-Calpe, Madrid, 1954.

(2) Mientras que Lorca es fiel a octosilabismos en la casi totalidad de composiciones que constituyen el *Romancero Gitano*, usa en la «Burla de Don Pedro a caballo» versos de seis, siete, tres, cuatro, ocho sílabas.

(3) MANUEL ALVAR, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Ed. Planeta, Barcelona, 1970, págs. 242-245.

(4) G. DIAZ PLAJA, *Federico García Lorca, Col. Austral, número 1.221, págs. 136-139*.

(5) MANUEL ALVAR, *op. cit.*, pág. 240.

(6) AGUSTIN DURAN, *Romancero General*, Madrid, 1982, número 452.

(7) Junto a la huella bíblica del repudio de Tamar por parte de Amón («gozóla y aborrecióla») encontramos en el poema la referencia, común a la mayoría de las versiones orales, al enamoramiento a través de la mirada («Por los ojos de su hermana/flechado el hermano está»).

(8) G. DIAZ PLAJA, *op. cit.*, pág. 139, piensa que el tema incestuoso proviene de la poesía popular y de romances como el de «La Dama d'Aragó».

(9) M. ALVAR, *op. cit.*, pág. 242.

(10) Dice el poema de Lorca: «Mientras el verano siembra/rumores de tigre y llama». ALVAR comenta (*Op. cit.*, pág. 242, nota 18) las variantes relativas al verano y el posible «mapa» que se podría trazar según la frecuencia de unas u otras en distintas zonas.

(11) Cito este verso de una versión recogida en Tudela de Duero (Valladolid) publicada por L. DIAZ VIANA, J. DIAZ y J. D. VAL, *Romances Tradicionales*, t. I, Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1978.

(12) M. ALVAR, *op. cit.*, pág. 243.

(13) L. DIAZ VIANA, *op. cit.*, págs. 82-83.

- (14) M. ALVAR, op. cit., págs. 166-212. Puede comprobarse en el excelente estudio que el autor hace de los motivos temáticos en las distintas versiones cómo se corresponden en lo fundamental las creaciones orales y el relato bíblico.
- (15) Véanse las versiones ofrecidas por PAUL BENICHO, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Ed. Castalia, Madrid, 1968, pág. 113 y M. ALVAR, op. cit., págs. 221-237.
- (16) M. ALVAR, op. cit., pág. 244.
- (17) Samuel, 13-19. (Libro II).
- (18) En un trabajo sobre «La constante del mito en el Romancero tradicional» abordé el problema de la selección de los temas dentro de la tradición oral. El «inconsciente colectivo», «los arquetipos psicóicos», los «tabús» constituyen, en mi opinión, clave importantísima al respecto. L. DIAZ VIANA, *La tradición oral castellana*, Ed. Centro Castellano de Estudios Folklóricos, Valladolid, 1981, págs. 19-28.
- (19) Recordemos las parejas divinas de Zeus y Hera e Isis y Osiris.
- (20) Aparece reflejada esta constante con algunos ejemplos en PAULO DE CARVALHO NETO, *Folklore y psicoanálisis*, Ed. Mertz, Méjico.
- (21) Lorca, no sólo en su poesía, sino también en su teatro —piénsese en Yerma— coincidirá en los temas y en el modo de tratarlos con el universo folklórico: su invención frecuentemente gira en torno a fuerzas primitivas e irracionales: odio y deseo telúricos y poderosísimos.
- (22) J. L. SCHÖNBERG, *Federico García Lorca. L'homme-L'oeuvre*, Paris, 1956, pág. 201.
- (23) L. DIAZ VIANA, J. DIAZ y J. D. VAL, op. cit., Vol. I, pág. 39 y Vol. II, pág. 92.
- (24) Hay una gran semejanza entre ambas versiones. La del Vol. II fue recogida por Félix Pérez y a ella pertenece el fragmento 1.º.
- (25) Cantó la versión Bienvenida Pascual Cecilia. Nació en Barcebaejo en 1908. Recopilación del 20-I-82. Interpretó dos veces la composición que, primeramente, no recordaba bien. Sigo en mi transcripción la segunda interpretación que fue la más completa.
- (26) Publicado en los *Romances nuevamente sacados de hystorias antiguas de la Crónica de España por Lorenço de Sepulueda*, Anvers, Martin Nucio (hacia 1550).
- (27) S. G. ARMISTEAD y J. H. SILVERMAN, «Romancero antiguo y moderno», *A la memoria de A. Rodríguez Moñino*; págs. 245-52.
- (28) S. G. ARMISTEAD, op. cit., pág. 246.
- (29) J. DIAZ, *Cancionero del norte de Palencia*, 1982, pág. 117.
- (30) M. GUTIERREZ ESTEVEZ, «Sobre el sentido de cuatro romances de incesto», *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, 1978, pág. 573.
- (31) M. GUTIERREZ ESTEVEZ, op. cit., págs. 571-72.
- (32) J. DIAZ, op. cit., pág. 117.
- (33) M. GUTIERREZ ESTEVEZ, op. cit., pág. 574.



17. LAS HIJAS DE MERINO (é-a) y (í-a)

17.a.

- Madre si me dejas ir a jugar a l'alameda
 2 con las hijas de Merino que llevan rica merienda.
 A la hora de merendar se perdió la más pequeña.
 4 Su papá la fue a buscar calle arriba, calle abajo.
 Dónde la vino encontrar dentro de un portal metida;
 6 hablando con un mancebo qu'estas palabras decía:
 —Contigo m'he de casar aunque me cueste la vida.
 8 Mi abuela tiene un peral cargado de peras finas,
 en la ramita más alta se crían dos tortolitas;
 10 por el pico echaban sangre y por las alas decían:
 —¡Qué tontas son las mujeres que de los hombres se fian!
 12 A los hombres garrotazos y a las mujeres rosquillas,
 y a las niñas d'este pueblo confites y golosinas.

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

LA RA LA RA LA LA RA LA LA RA LA RA LA LA RA LA SE PER

DIO LA MAS PE QUE ÑA SE PER DIO LA MAS PE QUE ÑA

NOTA.—En el material grabado sólo disponemos de este pequeño fragmento

17.b.

- Papá, si me dejas ir un ratito a la arboleda
2 con las hijas de Fermín que llevan rica merienda.
Y a la hora de merendar se perdió la más bonita.
4 Su papá la fue a buscar calle abajo, calle arriba,
calle arriba, calle abajo, calle de Santo Tomás.
6 Se la encontró en un palacio hablando con su galán
y estas palabras decía: —Contigo m'he de casar.
8 Mi abuela tiene un peral que se crían peras verdes
y en la ramita más alta había una tortolita:
10 —A los hombres garrotazos y a las mujeres rosquillas.

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



OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 234-36; RPM, núm. 340; CPPM, I, pág. 98; CSG, pág. 347; CPPS, pág. 157; CPE, I, pág. 81 y V, pág. 34; RA, pág. 44; CPJ, pág. 363; CI, pág. 98; CTI, pág. 104; FMP, núm. 90, pág. 106.

Es esta una composición que goza todavía de gran popularidad entre personas de no demasiada edad aunque las generaciones más jóvenes empiecen a desconocerla. Sixto Córdova la incluía entre las canciones de corro pero, a pesar de su funcionalidad lúdica, posee un claro carácter narrativo por lo que puede ser, también, catalogada como romance (1).

Las dos versiones de Soria que ofrezco presentan una parte —la que comienza «mi abuela tiene un peral»— que, en rigor, no supone una continuación del tema primero sino una reflexión independiente sobre hombres y mujeres. En la muestra de Pedraja la referencia al ámbito infantil en el que se ha venido cantando el romance resulta esclarece-

dora. Toda esta digresión final sobre «el peral», lo «tontas que son las mujeres» y las «golosinas para las niñas del pueblo» —o del «corro», según otros ejemplos— parecen fruto de adiciones sucesivas propiciadas por la propia función del canto dentro de los juegos infantiles.

Una versión, muy semejante a la de Pedraja, recogida por Rodríguez Marín acaba en el verso

—¡Qué tontas son las mujeres que de los hombres se fían (2)

de lo que podría deducirse que lo que viene después en las sorianas constituye una última posdata. La figura de la tórtola herida comparada con la mujer da pie a una amarga sentencia respecto a la poca fiabilidad de los varones que encontramos en otras composiciones populares. Una muestra publicada por Agapito Marazuela termina festivamente:

En la ramita más alta se cría una tortolita
por las alas echa sangre y por el pico decía:
—Mal haya con las mujeres que de los hombres se fían,
a los hombres escobazos y a las mujeres rosquillas
y a las niñas de este corro un platito de natillas (3).

En algunas lecciones se repite una palabra o estribillo a cada verso, lo que destaca, aún más, el aire desenfadado y lúdico del romance. Cuando aparecen los «remiendos» y «añadidos» mencionados, el poema exhibe una rima muy variada, sin embargo en un ejemplo de Almajano sólo alternan e-a (que debió ser la original), y -á-, cerrándose el texto con la asonancia inicial:

Papá, si me dejas ir un ratito a l'alameda
2 con las hijas de Medina que llevan rica merienda.
Al tiempo de merendar se perdió la más pequeña.
4 Calle arriba, calle abajo, ¿dónde la fueron a hallar?
En un portalit'oscuro hablando con su galán.
6 Estas palabras decían: Contigo m'he de casar
aunque mis padres no quieran (4).

De cualquier manera he apreciado dudas en las informantes de otras versiones a la hora de rimar los versos, siendo ésta una composición de rima fluctuante en general. En un ejemplo de Valladolid figura un verso muy significativo; se habla de las hijas de Merino —como en la mayoría de las muestras del tema— y luego se dice:

En medio la merindad se perdió la más pequeña... (5)

Tal alusión confirma que el personaje del que se habla no se llama «Merino» sino que desempeña ese cargo. Los merinos eran administradores y recaudadores de tributos en su demarcación y ejercían también el oficio de jueces para las causas menores y determinado tipo de litigios, llegando a tener, incluso, ciertas facultades en lo militar.

En una versión recopilada por Schindler en Langa de Duero (Soria) se dice «del Merino» no «de Merino», probándose así, en mi opinión, que el romance —aunque luego se transformara— primeramente se refería al cargo de «Merino» y no alguien con ese nombre. En la misma muestra vemos también, ya que el ejemplo parece muy fiel a lo que sería el poema más antiguo, que el texto finaliza sin lo que he considerado adiciones posteriores. Hay, sin embargo, un remate que creo contaminación de la composición «Me casó mi madre»:

Papá si me dejas ir un poquito a la alameda,
con las hijas del Merino que llevan rica merienda.
Y al punto de merendar se perdió la más pequeña.
Su papá la anda buscar calle arriba, calle abajo
calle de Santo Tomás.
Que allí estaba metida hablando con su galán.
Estas palabras decían: Contigo me he de casar
aunque me cueste la vida.
Y a la otra mujer palos y mala vida (6).

Queda respaldada por estos nuevos datos la sugerencia de Rodríguez Marín que, basándose en el término «merino», atribuía cierta antigüedad a nuestro romance. El mismo autor aventura una posible relación de éste con alguna vieja composición del Romancero caballeresco.

Sin duda por degeneración del sentido originario y porque el cargo del que hablamos había desaparecido ya, en la mayoría de las versiones actuales este personaje es denominado Merino, Medina, Solferino, Ceferino, Fermín —como en la de Olvega— o de cualquier otra manera. Raramente se dice «hijas del Merino» que fue la forma más antigua tal como el mismo Rodríguez Marín atestigua.

El poema presenta en las versiones más complejas una curiosa estructura porque, a pesar de la aparente incoherencia y del desarrollo entrecortado del tema, existe una unidad interna que relaciona las tres partes fundamentales que integran el relato y sus adiciones: En primer lugar, tenemos un tramo narrativo que constituye su cuerpo primitivo; una de las hijas del Merino desaparece para verse con su galán al que —se intuye— ama contra la voluntad de sus padres y al que se declara

patéticamente. Después, el discurso sobre la tórtola herida se contrapone a la anterior vehemencia de la muchacha y advierte a las mozas que como ella se enamoran sin reservas. Por último, y ya en un plano jocoso, se prometen premios a niñas y mujeres y castigos a niños y hombres.

En consecuencia, constituye el romance una pintoresca reflexión «feminista» dentro de nuestra cultura tradicional.

(1) S. CORDOVA, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Vol. I, pág. 157.

(2) F. RODRIGUEZ MARIN, *Cantos populares españoles*, Sevilla, 1882, pág. 81 y ss.

(3) A. MARAZUELA, *Cancionero segoviano*, pág. 347.

(4) Versión de Almajano que me facilitó J. M.^a Martínez Laseca.

(5) Versión cantada por Amalia Gómez, n. en la Overuela, publicada en el *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*, de L. DIAZ y OTROS, 1978, Vol. I, pág. 235 y por J. DIAZ, *Cien temas infantiles*, 1981, pág. 104.

(6) K. SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, Hispanic Institute, New York, 1941, número 95, págs. 106-107.



18. DON GATO (á-o)

- Estaba el señor don Gato sentadito en su tejado,
2 miarramiau miau miau sentadito en su tejado.
Ha recibido una carta que debía ser casado
4 con una gatita parda sobrina de un gato rollo.
Cuando supo la noticia se ha caído del tejado;
6 se ha roto siete costillas y la puntita del rabo.
Ya le llevan a enterrar por la calle del pescado
8 y al olor de las sardinas don Gato ha resucitado.
Por eso dice la gente: siete vidas tiene un gato.

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

YA LO LLE VAN A EN TE RRA AR POR LA CA LLE DEL PES CA DO MA RRA MA MIAU MIAU MIAU
POR LA CA LLE DEL PES CA DO

The image shows two staves of musical notation in G major and common time. The first staff contains the melody for the lyrics 'YA LO LLE VAN A EN TE RRA AR POR LA CA LLE DEL PES CA DO MA RRA MA MIAU MIAU MIAU'. The second staff contains the melody for 'POR LA CA LLE DEL PES CA DO'. There are some handwritten annotations, including a '3' above a triplet of notes and a '4' below a note.

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, pág. 242; APLC, IX, pág. 315; RPM, núms. 349-541; CPEX, I, pág. 88, II, pág. 92; CPPM, I, pág. 77; CPM, pág. 245; CPPS, I, pág. 273; RA, pág. 27; FEE, pág. 81; FCE, II, página 550; FM, núms. 165, 282, 371-73, 469-70, 553, 613-14; CPJ, pág. 49; CI, pág. 116; RE, pág. 272; RJNM, CXLIV; CTI, pág. 237; RTCL, págs. 25-6; FMP, núm. 35, pág. 72.

Este tema, popularísimo, se halla recogido en muchos cancioneros, especialmente infantiles. Durante generaciones las niñas y niños lo han bailado en corro y, más comunmente, en dos hileras, dándose frente y con las manos en jarras. Al comenzar cada estrofa salen de ellas dos niños que las recorren hacia uno y otro lado; al llegar la «miarramiaiu» se quedan cara a cara, se agachan, se levantan, y, luego, giran su cuerpo a derecha e izquierda (haciendo coincidir esta última posición con el «miau, miau»).

La difusión enorme de «Don Gato», conocido en todo el mundo hispánico, ha causado, de otro lado, cierta desestimación por parte de quienes piensan que el folklorista ha de recopilar únicamente lo peregrino y raro —o lo viejo y bello—; el folklorista ha de recoger «lo que hay» —en este caso lo que se recita o canta— en los lugares donde realiza sus encuestas. Porque además no nos hallamos ante una cancioncilla moderna y sin historia ni ante una composición despreciable.

En 1857, Fernán Caballero en su obra **Un servilón y un liberalito** hablaba de este romance como canto «muy antiguo». Más tarde (1885) en un «**Cuestionario del folklore gallego**» redactado por Cándido Salinas y Antonio y Francisco de la Iglesia, se incluye el tema con el título de «O testamento do Gato», junto a otros romances jocosos como «O testamento do galo», y «O testamento de Antroido».

Sabemos, también, que desde finales del siglo XVI empezaron a popularizarse composiciones que narran las aventuras y desventuras de algunos animales, humanizándolas con un fin humorístico. A este respecto dice Gonzalo Menéndez que «mientras los pueblos orientales muestran una marcada preferencia en muchos relatos tradicionales de tipo paradigmático por que sean animales quienes encarnen la fábula..., por el contrario Occidente ha gustado de personificar esos temas en hombres bien definidos. En España, por ejemplo, sólo por imitación helenizante un Lope de Vega llega a escribir un poema como la Gatomaquia, cuyo mayor encanto, por lo demás, reside precisamente en la extrema humanización de sus burlescos personajes» (1).

En cuanto a «Don Gato», tanto el protagonista como las otras figuras que le rodean presentan —no en lo moral, sino en lo concreto— rasgos muy humanos, y así, cuando el gato está en cama vienen a visitarle «médicos sangradores y cirujanos» que le toman el pulso y le recetan «buenos caldos», según las versiones más completas y antiguas.

Del interés que tales asuntos despertaban entre la gente son buen ejemplo los pliegos «nuevamente compuestos» a partir de 1597 por Cristóbal Bravo, «ciego de la vista corporal» —conforme a su propia presentación—, bajo el título de «El testamento del gallo» y «El testa-

mento de la zorra», y los que se publicarían en los siglos XVII y XVIII con el nombre de «Pleito de los gatos contra las criadas y cocineras» (1646), «El testamento del asno» y «El testamento de la zorra». Todos ellos están relacionados más o menos directamente, por temática e intención, con el romance de «Don Gato».

Dentro de la tradición oral esta composición se conserva de dos formas principales. Una, moderna, que ha alcanzado gran popularidad como tema infantil, y a la que pertenece mi versión de Olvega y la mayoría de las consultadas. Suele cantarse con estribillo, es más o menos breve y frecuentemente termina con la alusión al dicho popular «siete vidas tiene un gato», o con la resurrección del felino «al olor de las sardinas». En la muestra soriana hallamos ambas referencias. La mención, corriente en la zona según he podido comprobar, al gato «rollo» rompe la rima del poema.

A igual modalidad, básicamente, responde la lección recogida por Schindler en Aldealseñor (Soria):

Estaba el señor Don Gato sentadito en su tejado,
cuando recibió una carta, que tiene que ser casado,
con una gata rabona parienta de un gato pardo;
de contento que se ha puesto se ha caído el tejado abajo,
se ha roto siete costillas el espinazo y el rabo.
Llamad médicos a prisa, médicos y cirujanos;
le ha recetado una taza de manzanilla y de caldo.
Ya lo llevan a enterrar por la calle del pescado,
y al olor de las sardinas el gato ha resucitado;
por eso dice la gente siete vidas tiene el gato (2).

Pero hay otra rama de versiones, más próximas al origen de la historia, que se centran en el testamento del gato, aspecto que ha desaparecido, generalmente, en el tipo de ejemplos que antes comentaba. Veamos una, que ya he publicado, de Santiago de la Requejada (Zamora):

Sentado se estaba el gato, en sillas de oro sentado,
calzando medias de seda con zapatillos picados.
Cartas le llegan, cartas, que ha de ser casado
con una gata montesa que tiene seis mil ducados.
El gato con la alegría se subiera a los tejados;
resbaláranle las uñas, cayó del tejado abajo.
Rompiera siete costillas y la cruz del espinazo;
llamaran siete barberos y otros tantos cirujanos;

unos le tocan el pulso, otros le tocan el rabo,
ninguno le entiende el mal y el gato está muy malo.
—Haz la confesión, gato, de todo lo que has robado:
Siete ollas de manteca y otras tantas de lo magro,
de chorizos y longaniza ya no puedo averiguarlo (3).

En la muestra ofrecida están contenidas muchas características de esta clase de versiones en las que, casi siempre, se vislumbra una cierta ironía social. Los puntos más destacables de ellas son:

- 1 El gato se encuentra sentado en una «silla de oro»
(En el otro tipo de ejemplos lo está en el tejado)
- 2 Cae al ver pasar una gata o por recibir noticias de casamiento.
(En el segundo tipo, siempre por el anuncio de su boda)
- 3 Lllaman a un médico, y ante éste o un escribano, hace testamento.
(Queda malherido y llaman al médico; a veces, muere sin más entretenimientos).

En las versiones largas y que se detienen al hablar del testamento, el final —truncado en la de Zamora— suele consistir en el entierro del gato mientras los ratones bailan. Como en la siguiente publicada por Diego Catalán:

—Llamemos al señor médico y también al escribano,
que quiere hacer testamento de todo lo que ha robado:
Ha robado siete varas de longaniza y un real de tocino asado
que le robó a la vecina del garabato colgado.
Los gatitos ponen luto la gata luto cerrado;
y los ratones de contento bailaban en el tejado (4).

Hay, además, versiones intermedias o de transición entre los dos tipos señalados, algunas, quizá, producto de una contaminación entre tradiciones ya desarrolladas independientemente.

Lo que la evolución del tema más ha tendido a resaltar es el mito del gato —sus muchas vidas, su listeza y voracidad— y ciertos simbolismos eróticos en los que el subconsciente parece haber traicionado las castas mentes de nuestras comadres y retoños. La alusión al testamento, núcleo originario de la composición, ha pasado a segundo plano o ha desaparecido por completo.

(1) G. MENENDEZ PIDAL, *Romancero español*, Ed. Jackson, 1968.

(2) K. SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, Hispanic Institute, New York, 1941, N.º 35, pág. 72.

(3) L. DIAZ VIANA y J. DIAZ, *Romances tradicionales de Castilla y León*, Madison, 1982, págs. 25-26. Es una versión muy interesante que cantó Manuel Prada, a la edad de 73 años, el 6-XI-75.

(4) D. CATALAN, *La flor de la Marañuela*, Gredos, 1969, número 613.



19. **SANTA CATALINA (á-a) y
LA DEVOTA DEL ROSARIO (í-a)**

19.a.

- En la ciudad de Logroño, entr'el reino de Navarra,
2 Había una doncellita que Catalina se llama.
Es hija de un perro moro y una turca renegada;
4 tantas horas trae el día su padre l'adoctrinaba,
con un mimbres retorcido y una sogá remojada.
6 —Deja, hija, la ley de Dios y coge la renegada.
Y ella dice que no quiere, que con Cristo está esposada.
8 Y su padre que oyó esto (en el momento mandaba)
que le hicieran una rueda de cuchillos y navajas.
10 par'hacer a Catalina cuatrocientas mil tajadas.
La rueda ya estaba hecha, hecha y muy bien arreglada;
12 bajaba un ángel del cielo, todo lo desbarataba.
—Catalina, sube arriba que Jesucristo te llama
14 para que ajustes bien las cuentas de tu vida mal pasada.
—Las cuentas yo las diré, pero la vida muy mala.
16 La niña, como es devota, tres rosarios rez'al día:
Uno por la mañanita, otro por el mediodía,
18 otro por la media noche mientras su padre dormía.
Estando una vez rezando se le apareció María.
20 —¿Qué haces ahí, doncellita, tan sola y sin compañía?
—¿Qué tengo de hacer? señora, rezar el rosario a María.
22 —Reza, reza, doncellita, bien pagado te sería,
que te has de venir conmigo antes que amanezca el día.*

- 24 —Voy a dar cuent'a mi padre, la celda donde dormía.
 —Vete tuna, vete mala, vete con maldición mía,
 26 donde canten las culebras, las sierpes les respondían.
 Ya la coge de la mano la (santa) Virgen María
 28 y en la mitad de la cuesta una santa ermita había.
 Allí la dicen si quiere casarse, que casada la pondrían.
 30 —Yo eso no quiero, señora, por la Majestad divina.
 La dicen que si quiere dineros, que dineros la darían.
 32 —Yo dinero no, señora, mis padres harto tenían.
 La dicen que si quiere ser monja, que monja la meterían.
 34 —Yo monja sí, señora, por la Majestad divina.
 Sábado la meten monja y domingo ya moría.
 36 Cuatro mil ángeles l'acompañan y la sagrada María,
 y el arcángel San Gabriel tocando la campanilla.
 Amén.

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

19.b.

- El día uno de mayo hay una fiesta en Granada,
 2 porque ha nacido una niña que Catalina se llama.
 Su padr'era un perro moro, su madre una renegada.
 4 Todos los días de fiesta sus padres la castigaban.
 Mandan hacer una rueda de cuchillos y navajas.
 6 La rueda ya estaba hecha, y a Catalina la llaman.
 Cuando baja Catalina los ángeles l'ayudaban.

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

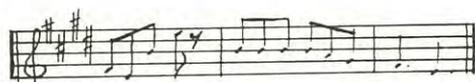
19.c.

- En Cádiz hay una niña que Catalina se llama.
 2 Su padr'era un perro moro, su madre una desdichada.
 Todos los días de fiesta su padre la castigaba
 4 porque no queri'hacer lo que su madre mandaba.
 Le mandó hacer una rueda de cuchillos y navajas.
 6 —Sube, sube, Catalina, qu'el rey del Cielo te llama.

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



NOTAS.—Disponemos de otra versión «C» muy parecida a la anterior



Se amplifica aquí en dos compases el primer miembro de la frase para repetir el primer verso

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 219-223 y Vol. II, pág. 126; RPC, pág. 115; APLC, 305 y 355; RPM, números 398-401; CPEX, I, pág. 82; CPPM, I, pág. 95; CPM, pág. 407; DCL, pág. 221; CPPS, página 124, I; CPE, I, págs. 54 y 126; RJ, pág. 347; RA, pág. 43; FM, núms. 67, 283-84, 556, 619-20 y 640; CPJ, pág. 361; CI, pág. 107; CSG, pág. 142; CMPE, págs. 18, 35, I; RT, pág. 255; CTI, págs. 166-67; FMP, núm. 73, págs. 91-92.

Nos cuenta este romance la historia de Santa Catalina de Alejandría. Nacida en dicha ciudad (s. III-IV) fue condenada al destierro por Maximino Daia, gobernador de Siria y Egipto; a la vuelta de él acepta enfrentarse en dialéctico combate con los sabios imperiales. La leyenda nos muestra a Catalina, ayudada por un ángel y venciendo con sus palabras a los filósofos paganos. Sufrió martirio en una rueda de clavos para morir finalmente decapitada por orden de Majencio, al expirar, y según la tradición, brotó leche y no sangre de la herida abierta. Sus bodas místicas con Jesucristo sirvieron de inspiración a algunas narraciones del siglo XIV sobre las que pintores y poetas posteriores realizarían numerosas obras.

En el romance de «Santa Catalina», al igual que en otras composiciones que han pasado a formar parte del cancionero infantil, se podrá observar la influencia del ámbito en el que el tema se ha transmitido sobre la propia sustancia de la historia. Como en «Delgadina», «Me casó mi madre», «Monja contra su gusto», «El Conde Olinos» y tantos ejemplos más, los padres aparecen como autoridad opresiva e injusta que causan daños a los jóvenes protagonistas. Por supuesto que tales enfo-

ques están hechos desde la perspectiva del niño y que éste se identifica con el héroe-víctima que los relatos nos presentan, porque para él también el comportamiento paterno resulta, con frecuencia, injustificado y brutal.

Hay dos tipos fundamentales de versiones del romance de «Santa Catalina»; aquellas popularizadas en la vertiente infantil, exentas de contaminaciones, donde de forma escueta se nos habla de parte de la leyenda de la mártir y otras en las que el tema se mezcla con textos distintos como el del «Marinero» o como el de «La devota del rosario». A esta clase de romance doble pertenece la muestra primera que he transcrito. Schindler recogió dos versiones sorianas y, curiosamente, una, de Laina, se halla continuada por el romance del «Marinero» y la segunda, sin embargo, por el de «La devota del rosario» como la mía, habiendo sido recopilada en Arbujuelo. Sus coincidencias, además, con el ejemplo que me comunicaron en El Burgo de Osma son numerosísimas en fondo y forma.

En versiones de Cossío y Maza Solano también encontramos el mismo tipo de unión entre «Santa Catalina» y «Marinero» (1) —ya comentado—; en el romance originario del «Marinero» el diálogo, base de toda la historia, se produce entre el marinero que se ahoga y el demonio. En las muestras dobles es Catalina la que habla con él. En alguna lección el marinero pedía ayuda a un personaje anónimo; el por qué de la unión de temas tan diferentes no resulta fácil de precisar. Quizá influyera la circunstancia de que en determinados romances (cantados en Cataluña y Portugal) que incluyen la conversación del marinero y el diablo se trata la historia de una nave llamada Santa Catalina Marta o Nau Catarineta.

La versión «Santa Catalina» y «Marinero» se ve favorecida en su zurcido por la coincidencia de rima de ambos romances que no se da en la otra clase de mezcla. En la muestra que Schindler ofrece —de Laina— el texto resultante de la unión dice:

El día cinco de mayo hay una fiesta en Granada
porque ha nacido una niña que Catalina se llama.
Su padre era un perro moro, su madre una renegada;
todos los días de fiesta su padre la castigaba.
Ya manda hacer una rueda de cuchillos y navajas.
La rueda ya estaba hecha y los cuchillos faltaban.
Y asomó un ángel del cielo con su corona y su palma.
Sube, sube, Catalina, que Dios del cielo te llama.
Al subir las escaleras se levantó una borrasca

de navíos y galeras, marineros por el agua.

—¿Qué me dáis, marineritos, y os sacaré del agua?

—Os daré estos tres navíos cargaditos de oro y plata,
y mi mujer que te sirva y mis hijos que te valgan.

—No quiero tus tres navíos cargaditos de oro y plata,
ni tu mujer que me sirva ni tus hijos que me valgan.

Que quiero cuando te mueras que a mí me entregues el alma.

—El alma la entrego a Dios que la tiene bien ganada
y el corazón que me queda pa'la Virgen Soberana.

Y el cuerpo es para los peces si no me sacas del agua,
el pellejo al campanero pa'repicar las campanas (2).

En tierras de Soria he recogido —en Barcebalejo— una versión más del segundo de estos dos temas, del de la «Devota del Rosario», pues la referencia aquí a Catalina es mínima y no aparecen rastros claros de su romance:

Un hombre tenía tres hijas, tres hijas como la plata;
una mañana temprano las madó tocar al alba.

¡Qué bien toca la mayor, mejor toca la mediana,
mejor toca la pequeña que Catalina se llama!

Catalina como es devota tres rosarios reza al día:

uno por la mañanita, otro por la mediodía

y otro por la media noche mientras la gente dormía.

Un día estando rezando se le apareció María:

—¿Qué haces tú aquí, doncellita, tan sola y sin compañía?

—¿Qué tengo de hacer señora? rezar rosario a María.

—Rézale tu doncellita que te has de venir conmigo
antes que amanezca el día.

Allí la dejó siete años y otros siete que tenía

y al cabo de los siete años bajó la Virgen María.

Que si quería dinero que dinero la daría.

—No, no señora, dinero mi padre el rey lo tenía.

Que si quería ser casada que muy bien la casaría.

—Yo no, señora, casada que no me pertenecía.

Que si quería ser monja que monja la metería.

—Yo, sí, señora, ser monja por la religión divina.

Sábado la meten monja y domingo ya moría.

Bajan ángeles del cielo, también la Virgen María

y el arcángel San Gabriel tocando la campanilla.

Amén (3).

En la muestra que acabo de transcribir hay un inicio con rima en «a-a», propia del romance del martirio de «Santa Catalina» y un verso idéntico a otro de aquella composición: «Que Catalina se llama». El resto no toca para nada el asunto de la muerte de la santa aunque, eso sí, hay referencia a los esposorios místicos de la protagonista con Cristo: «Yo no, señora, casada,/que no me pertenecía». Tal detalle nos recuerda las espirituales bodas de la santa que formaron parte de su popular leyenda.

En los relatos orales —y luego escritos— sobre los sucesos de su vida y sobre su martirio estarían inspirados los romances que venimos comentando, a los cuales ha sido asimilado el de «La devota del rosario» por ciertas coincidencias de tema. Hay, también, un cuento tradicional, recopilado por Aurelio M. Espinosa en el que Catalina intercede por su madre que había sido condenada a los infiernos. Al no conseguir llevarla con ella a la gloria prefiere acompañarla al suplicio.

Con la típica libertad de cronología y espacio que caracteriza a los romances —no olvidemos que, en gran parte, son relatos míticos y atemporales— la historia del martirio de Santa Catalina se nos sitúa en Logroño, Granada, Burgos, el reino de León, el reino de Navarra, París, Cádiz —ésta suele ser la ciudad mencionada en la breve versión popularizada como canción infantil— o en lugares menos concretos como «tierra de moros» o «las barandas del cielo».

Hay versiones que terminan con el diálogo entre un ángel que baja del cielo y la santa; aquél la exhorta a rendir cuentas ante Dios y Catalina contesta con sencillez. A veces, como en una muestra recogida en la Mancha por Pedro Echevarría Bravo, este episodio se mezcla con la «Devota del rosario» posteriormente. En los ejemplos resumidos la narración se remata con ese ángel que porta «corona y palma» para la mártir, a la manera de una estampa «naif» y piadosa. Delicioso, también, es el tropel celestial con el que acaba mi versión de Barcebalejo y el buen arcángel San Gabriel —tan lorquiano—, «tocando la campanilla» (4).

En una lección publicada por Mariano Domínguez Berrueta el ángel y Catalina conversan en el momento del martirio así:

- Arriba, joven, arriba, que el rey del cielo te llama.
- Qué me quiere el rey del cielo, el rey del cielo qué manda.
- Que vayas a darle cuenta de esta tu vida apenada.
- Mejor El sabe mi vida que no yo que la pasara.
- Catalina está en el cielo y tratan de bautizarla;
- le pusieron de padrinos gente muy aventajada:
- El glorioso San José y la gloriosa Santa Ana.
- De penitencia le dieron el ir a Roma descalza,

a la catedral de Burgos, y a las iglesias de Francia,
y pasando todo esto a los cielos se tornara (5).

La mártir, muerta sin bautizo, según el relato, cumple una póstuma penitencia antes de volver con los justos. Catalina, tierna presa lacerada por su fidelidad a un amor místico es, un poco, el arquetipo de las niñas perseguidas por sus amores y ensueños —no necesariamente místicos— y castigadas por padres, en su opinión, abyectos. ¿Cómo no iban a cantar a su heroína, durante siglos, todas las niñas enamoradas y recluídas del mundo hispánico?

(1) J. M.^o COSSIO y T. MAZA. *Romancero popular de Santander*. 1931. número 398 y ss.

(2) K. SCHINDLER. *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. Hispanic Institute. New York. 1941. número 73. páginas 91-92.

(3) Versión recitada en Barcebalejo el día 27-XII-81 por Segunda Hernando Yague, nacida en 1918.

(4) P. ECHEVARRIA BRAVO. *Cancionero musical manchego*. CSIC. 1951. pág. 407.

(5) M. DOMINGUEZ BERRUETA. *Del cancionero leonés*. 1971. pág. 221.



20. LA ZAGALEJA (á-a)

- Zagala que por el monte por el monte guardas cabras
 2 y al pie de una peña oscura te has sentado una mañana
 con el rosario en la mano y a la virgen le rezabas.
 4 —Buenos días, zagaleja. —Buenos días, madre santa.
 —¿Por qué a mí tú me conoces? —Es usted la que me ampara.
 6 —Vamos si quieres venir, a la celestial morada.
 —No, señora, puedo ir que ¿adónde dejo mis cabras?
 8 —Ponlas en este sendero y ellas se te irán a casa.
 Su padre triste, afligido, afligido y trist' estaba,
 10 en ver que la noche viene y no viene su zagala.
 —No la espere usted, ya, hombre no espere usted a la zagala
 12 que su hija ya se habrá ido con la virgen soberana.

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

ZA GA LA QUE POR EL MONTE E E POR- EL MONTE GUARDAS CABRA A AS AL
 PIE DE NA PE ÑA OS CU RA TE HAS SEN TA DO NA MA ÑA NA A A

NOTA.—Obsérvese que la música es idéntica a la 2.^a versión de D. Bueso. En el material grabado de que disponemos, la informante canta la mayor parte de las estrofas con el primer periodo de la frase musical repetido, prescindiendo así, en la mayoría de los casos del 2.^o

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. II, págs. 141-42; TOC, págs. 75-76; FMP, núm. 65, pág. 86.

Es este uno de esos romances que no aparecen —como otros— repetidos en Cancioneros y Antologías, probablemente, por no haber provocado el interés de los recopiladores. Sin embargo, en las zonas castellanas que yo he encuestado goza, por lo que hasta hoy pude comprobar, de cierta popularidad. En Soria, en Palencia, en Valladolid, «La zagala» se canta como tema conocido y en tierras palentinas, por ejemplo, recogí varias versiones entre las que escojo la siguiente:

Estaba una zagaleja al pie de una peña oscura,
con los aires y calores la zagala se dormía,
rosario de oro en sus manos para la Virgen María.
Vió venir una borrasca y en la borrasca venían
dos dulcísimas damas,
una vestida de negro y la otra de azul estaba.
—¿Qué haces aquí, mi zagaleja, qué hace aquí la mi zagala?
—Estoy rezando el rosario para usted, la Madre Santa.
—¿Y tú niña me conoces? —Sí, es usted la que me ampara.
..... ¿Quién me guardará las cabras?
—Ponlas en ese sendero que ellas solas van a casa.
Su padre triste, afligido, triste y afligido estaba
al ser de noche y no viene la zagala con las cabras,
y en el aposento tenía un crucifijo y le hablaba estas palabras:
—Dime, tú, manso cordero, hijo de la Madre Santa,
que ya es de noche y no viene la zagala con las cabras.
—La zagala está en los cielos como mi madre lo manda.
Las cabras en el corral, en el corral encerradas (1).

La muestra ofrecida tiene el comienzo de algunas versiones de «La devota del rosario»:

Un rey tenía una hija, una hija que tenía
que del oro la calzaba y de plata la vestía;
la pide el rey de Granada, la pide el rey de Sevilla,
la pide el rey que es de manto para un hijo que tenía...

Parece haber contaminaciones entre estos dos romances y el de «Santa Catalina» ya comentado, lo que no debe extrañarnos por su temática

piadosa y un estilo ingenuo, común a todas ellas, que nos presenta las respectivas historias a modo de estampitas dibujadas con torpeza y sencillez.

Los ejemplos que he consultado de «La zagala» contienen escasas diferencias entre sí lo que, generalmente, caracteriza a los temas de no excesiva antigüedad y a los romances recientes; con todo, hay en la composición de la zagala algunas fórmulas arcaizantes —también explicables por voluntad estilística de dar un tono viejo al poema o por influencia leonesa— como «La mi zagala».

De Valladolid poseo dos versiones, una de Campaspero muy semejante a la de Palencia que he transcrito en todo el relato y con un final idéntico, y otra de La Mudarra más singular:

Estaba una zagaleja cuidando sus lindas cabras,
vió venir a tres boliscas, todas de azul se asombraban,
y en el medio vió venir, tres hermosísimas damas.
La una, de azul vestida, que las dos de verde estaban.
—Dime tú, zagalejita, ¿de quién son estas tus cabras?
—Suyas, tuyas son, señora, que es usted la Madre Santa.
—Pues te as de venir conmigo a la celestial morada.
—Eso sí que no, señora, ¿dónde dejas yo a mis cabras?
—Déjalas en el sendero que ellas solas van a casa.
Y el padre de aquella niña, muy desconsolado estaba:
—¿Cómo es de noche y no viene la zagala con las cabras?
Se ha postrado de rodillas delante de un crucifijo que dentro su
[casa estaba:
—Dime tú, manso cordero, hijo de la Madre Santa,
¿cómo es de noche y no viene mi zagala con las cabras?
—No te aflijas ni llores ni vayas al monte a buscarla
que tus cabras están recogidas en el corral de tu casa
y tu zagaleja está en la celestial morada (2).

Es difícil saber si el relato nos cuenta únicamente una aparición sobrenatural o una «muerte encubierta», pues la «zagala no vuelve», sube, sí, a la «celestial morada» pero ello parece imposible sin una muerte física. Otra interpretación que también podemos adivinar en el texto —ya que resulta en sí poco preciso— es la de que la zagala habría ascendido al cielo en cuerpo y alma pero tal hipótesis resulta demasiado audaz desde el punto de vista de la religión y de la ortodoxia.

La aparición se nos describe de una forma que coincide con las narraciones sobre milagros semejantes (la Virgen de blanco o de azul y

dos misteriosas damas acompañándola); en este romance la Madre Santa no somete a la muchacha elegida por ella a ninguna prueba —como en «La devota...», aunque al igual que ella la zagala aparece rezando con su rosario devotamente a la Virgen— sino que la escoge por su pureza y sencillez.

Toda la historia transcurre entre una curiosa mezcla de vida cotidiana y sobrenaturalidad: La zagala, como tantas veces, cuida sus cabras y, preocupada, preguntará a la Virgen qué debe hacer para no dejarlas abandonadas a su suerte. El padre de la pastora, como cualquier otro, se inquieta ante la tardanza de su hija... Todos estos problemas se solucionan milagrosamente: El ganado regresa solo a su destino, el crucifijo contesta al padre angustiado, pues desde que la aparición irrumpe en ese ambiente natural y doméstico el universo cotidiano se transforma.

Kurt Schindler recogió en Avila una versión del tema de «La zagala» que él cataloga como «La Virgen y la cabrera»; al principio y al final de la composición encontramos fórmulas retóricas y piadosas que nos hacen pensar, junto a otros detalles muy literarios, en una procedencia «semiculta» o de pliego para esta muestra:

Madre de los afligidos, rogadoras de las almas,
voy a explicar una historia de una pulida zagala.
Cabrera que en esos montes guardas un atajo de cabras,
entre dos duros peñascos la cabrera esta sentada,
con el rosario en las manos rezando a la Virgen Santa.
Viendo que el sol se le pone la noche se le acercaba,
vió de venir una nube muy resplandeciente y clara,
que el resplandor que traía a ella la atemorizaba.
Vió de venir tres doncellas, vió de venir a tres damas;
la niña que aquesto vió allí se quedó turbada.
Para que volviera en sí, la dijo aquestas palabras:
—¿Cúyo es este ganadito? ¿Más cúyas son estas cabras?
—¿Más cúyas son vos, señora? ¿Más cúyas son sus manadas?
—Pues tú, niña, nos conoces, venturosa castellana,
mando de bajar a un ángel con serenísimas arpas.
Bajó un serafín del cielo a alumbrarla con dos hachas.
¡Ay! que se llevan la niña. ¡Ay! que se llevan la dama.
Los padres de aquella niña con cuidado están en casa.
En la casa de esos padres que había una grande sala
y un Santo Cristo enclavado, donde el padre arrodillaba:
—Divino y manso cordero dime de ciertas palabras.
¿Adónde andará mi hija a estas horas con las cabras?

Oyó una voz que le dijo: —¡Cabrero! vé ahí a tus cabras.
No te faltará ninguna que las tiene bien contadas.
Y a tu hija la cabrera la llevó la Virgen Santa,
que un galán de esta tierra pretendía de gozarla.
Buena es la buena memoria, también la sabiduría.
Digan todos a una voz; ¡Viva Jesús y María! (3).

Como acabamos de ver existen importantes diferencias de estilo entre esta versión y las otras pues la última que he transcrito es mucho más descriptiva y morosa. Las breves, al contrario, se caracterizan por un ritmo agilísimo y por el predominio del diálogo; en la de Avila, además, desciende un ángel de las alturas y los padres se hallan en una «grande sala» —elementos todos ellos que no están en los ejemplos antes comentados— mientras que ha desaparecido el episodio de las cabras que regresan solas al redil.

Son muchos los pueblos de Castilla en que se cuentan historias parecidas, hasta el punto de que podría hablarse de una «constante» propia de un amplio colectivo de tierras y gentes. En innumerables villas y aldeas —y especialmente en las más apartadas, por ejemplo en rincones serranos— circulan todavía relatos tradicionales sobre apariciones de la Virgen —casi siempre la «patrona» del pueblo— a humildes pastorcillos. Este esquema mítico —muy generalizado como digo— ha vuelto a repetirse en milagros recientes.

Los marginados y solitarios parecen hallarse más próximos e inclinados a revelaciones sobrenaturales que los demás, quizá por su aislamiento de tiempo y tiempo. No en vano aquellos que pretendían alcanzar la perfección en cualquier religión o creencia buscaban lugares hostiles y lejanos, se entregaban a una rigurosa soledad.

Soledad y oración envuelven a la zagala cuando la Virgen aparece misteriosamente. En el tipo de versiones más frecuentes del tema siempre encontramos:

- La zagala rezando sola.
- Una «chubasca o tormenta» que propicia la aparición de tres damas.
- El diálogo entre la zagala y ellas.
- La referencia de la zagala a las cabras y su temor por abandonarlas.
- El padre de la muchacha está preocupado por su tardanza. Reza a un crucifijo.
- El Cristo contesta.

Todos estos elementos aparecen en una muestra de Valladolid que podría servirnos de prototipo de las versiones más difundidas. En la misma hay un exordio al estilo de los romances de ciego piadosos y, a través del texto, esa ingenua exaltación de la religiosidad popular que caracteriza a la presente narración:

Dadme licencia, señores, para contarles la historia
de una pobre zagalilla que anda por el campo sola.
Al pie de una fuerte peña se ha sentado una mañana,
con el rosario en la mano a la Virgen la rezaba.
Al terminar el rosario se preparó una chubasca
y en ella ha visto venir a tres bellísimas damas:
una, vestida de azul, las otras, verde esmeralda
y acercándose a la niña de esta manera le hablan:
—Buenos días, zagalilla; buenos días, mi zagala,
vas a venir con nosotras a la celestial morada.
—Eso sí que es imposible: ¿qué haría yo con mis cabras?.
—Ponlas en ese sendero que ellas irán para casa.
Los padres de la zagala tristes y llorosos se hallan
al ver que llega la noche y no llega su zagala.
El padre se ha levantado, se ha dirigido a la sala,
se postró ante el crucifijo y de esta manera le habla:
—Oyeme, rey de los reyes, hijo de la madre santa,
¿cómo es de noche y no viene mi zagala con las cabras?
—Tu zagala está conmigo en la celestial morada
y tus cabras ya las tienes recogidas en su cuadra (4).

En un ejemplo portugués de aire más arcaico que el de los textos ofrecidos, Cristo tranquiliza al padre preocupado tanto respecto al paradero de su hija como respecto a la suerte de su ganado:

—A tua filha querida está na celestial morada.
Vai a saber do teu gado, que ele solo no monte andava;
Inda agora las contei e nenhuma te faltava (5).

(1) Esta versión fue interpretada por Fermina Pérez en Calzada de los Molinos a los 65 años, en mayo de 1980. La publiqué en *La tradición oral castellana*, Valladolid, 1981, págs. 75-76. El fragmento de «La devota...» ofrecido después es de la misma informante.

(2) Esta versión fue recopilada por Félix Pérez y figura en el *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*, Vol. II, págs. 142-43.

(3) K. SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, New York, 1941, número 65, pág. 86.

(4) Versión inédita recogida por J. DIAZ en Valbuena de Duero y cantada por Felicidad Carretero.

(5) J. LEITE DE VASCONCELLOS, *Romanceiro Português*, Coimbra, 1965, XCII, número 854. En el apartado bibliográfico que acompaña al texto el autor dice no conocer «paralelos» o versiones del tema.



21. LA NATIVIDAD (í-a)

- La Virgen y San José iban a una romería;*
2 *la Virgen iba de parto y caminar no podía.*
Ya le dice San José: —Camin'al paso, María
4 *qu'hemos d'entrar en Belén entre la noche y el día.*
Ya llegaron a Belén, toda la gente venía.
6 *San José se fue a por leña, tanto fue que no venía.*
Cuando vino San José y'había parido María.
8 *¡Tanta era su «pobreza» que ni pañales tenía!*
gracias a su cabellos y a una toca que tenía
10 *la cogió de medio a medio y a Jesucristo envolvía.*
Todos bajan a Belén a ver la recién parida;
12 *unos bajan con pañales, otros bajan con mantillas.*

Versión recitada en Valdealvillo,
el 10-IX-1981.

OTRAS VERSIONES

RCC, págs. 33-34; FMP, núm. 48 pág. 78.

Romance bastante conocido en el medio familiar, «La Natividad» presenta las mismas características de sencillez y delicadeza que tantas

otras composiciones tradicionales sobre el nacimiento de Jesús, la huida a Egipto y la adoración de los Reyes Magos. Hay numerosos poemas populares —cantados o recitados como éste— que glosan dichos temas, a manera de cuadritos coloreados que nos ilustraran los distintos episodios de uno de los grandes Misterios del cristianismo.

Como ya veremos, tales romances frecuentemente se contaminan entre sí y se prestan versos del principio o del final, de modo que podrían equivocarnos a la hora de su catalogación. Fragmentos de «La Natividad» aparecen interpolados, por ejemplo, en versiones de «La Virgen y el ciego» (núm. 22) como exordio muy semejante a aquel otro que muchas veces sirve de inicio a esta última composición:

«La Virgen y San José iban a pasar un río,
y en un barquito de flores llevan el Niño metido.

Una muestra tan bella como curiosa de nuestro romance, recogida en Valladolid, relaciona el tema de la partida de los Reyes para adorar al niño, —lo que se conoce como «El Oriente»— con el Nacimiento de Cristo:

Del Oriente al sol salieron tres reyes en armonía
y los tres se dirigieron frente al sol del mediodía.
Tan alta iba la luna como el sol del mediodía;
a eso de la medianoche parió la Virgen María.
Parió con tanta pobreza que ni aun pañales tenía;
bajaba un ángel del cielo rezando el Ave María.
Cada palabra que dice rico pañal se volvía,
los pañales eran de oro, mantillas de plata fina.
Ya sube el ángel al cielo por aquella senda arriba,
se encuentra con San José, pregunta por la parida.
—La parida quedó bien, en su celda recogida;
mandó pintar un castillo con todas sus maravillas.
No le pintó hombre nacido, ni hombre de carpintería,
que le pintó el Dios del cielo para la Virgen María.
Debajo de aquel Castillo un lindo rosal había;
debajo de aquel rosal está la Virgen María
con su niño en los brazos que ni aun callar le podía.
—¿Por qué lloras, hijo mío? ¿Por qué lloras, alma mía?
—No lloro por la mi madre ni por l'hambre que tenía,
lloro por los pecadores que en el mundo hartos había.

Que dice Melchor:

—Toquen, toquen esos instrumentos
y alégrese el mundo
que ha nacido Dios (1).

Como fácilmente se aprecia la coincidencia con mi versión de Soria se reduce a unos pocos versos centrales. El resto del texto pertenece al romance de «El Oriente» o de «Los Reyes», utilizado para pedir el aguinaldo la víspera de esa celebración. Por supuesto que esta narración y otras semejantes se inspiran más en relatos piadosos orales y en los Evangelios llamados Apócrifos que en fuentes canónicas; nos hablan, así, del bautismo y martirio de los Reyes en edad muy longeva —de ochenta a ciento veinte años— y de su glorificación.

En el **Evangelio Armenio de la Infancia** de Jesús es donde se nos cuenta que los reyes —hermanos además— eran tres y se llamaban Melkón (rey de los persas), Baltasar (de la India) y Gaspar (de los árabes). Todos juntos acudirán a Belén en el momento preciso de la Natividad y entregarán al niño un libro secreto (escrito por Dios y recibido por Set) que habría sido transmitido de padres a hijos hasta la llegada del Salvador.

Desde que San Cesáreo les dió la denominación de «Reyes Magos», y quizá desde antes, el pueblo les veneraría como santos quedando su número y nombres fijados por la tradición. En torno a su fiesta se han venido interpretando, durante siglos, variados cantos de los que son buen ejemplo los que ahora comento (2).

Schindler recogió en Soria una versión parecida a la que yo he transcrito, si bien en ella, recopilada en San Leonardo, encontramos la aparición de un ángel —que no está en la mía— motivo por el cual el musicólogo la catalogaría como «La Virgen y el ángel»; en su texto, junto a un fragmento muy similar a mi muestra, hallamos un verso que la relaciona con la lección de Valladolid antes ofrecida. Tales coincidencias prueban la conexión de las tres composiciones; conexión algo enmarañada por el laberinto de préstamos y contaminaciones a los cuales estos romances del Ciclo de Navidad se han visto sometidos. La versión de Schindler dice:

La Virgen y San José iban a pasar un río,
y en un barquito de flores llevan el niño metido.
¡Jesús, qué niño tan bello! ¡Jesús, qué linda mujer!
¡Qué viejo tan venerable! ¡Jesús, María y José!
La Virgen y San José iban a una romería,

la Virgen iba de parto que aun caminar no podía.
 Y la dice San José: Alarga el paso, María,
 que hemos de entrar en Belén entre la noche y el día.
 San José como era pobre ni aun pañales no tenía,
 y bajó un ángel del cielo cantando el Ave María:
 —Pañales de oro te traigo mantillas de seda fina,
 de un retazo que ha sobrado una camisa le haría.
 Se vuelve el ángel al cielo rezando el Ave María:
 Le pregunta el Padre Eterno: —¿Qué tal queda la parida?
 —La parida buena queda y en su celda recogida (3).

Pasajes de la Anunciación y de la Natividad se entremezclan aquí —tras el incoherente comienzo que nos presenta a José y María con el niño— en una deliciosa pintura de religiosidad y ternura, de intervenciones celestiales y humanos sentimientos.

-
- (1) Versión cantada en la Parrilla (Valladolid) por Eugenio, Martín y Gregorio San José. Fue recopilada por J. DIAZ.
 (2) Puede verse el texto de «Los reyes» editado por L. DIAZ y J. DIAZ, *Romances tradicionales de Castilla y León*. Madison, 1982, número 21, págs. 85-89. Allí hablábamos más detenidamente de esta composición.
 (3) K. SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, Hispanic Institute, New York, 1941, número 48, pág. 78.



22. LA VIRGEN Y EL CIEGO (í-o) y (é)

22.a.

- La Virgen y San José iban a cruzar un río,
 2 en un barquito de flores llevan al niño metido.
 El niño pedía agua: —No pidas agua, hijo mío,
 4 que vienen los ríos turbios y no se pueden beber.
 Allí arriba en aquel alto hay un lindo naranjel,
 6 el que lo estaba guardando es un ciego que no ve.
 —Ciego, dame una naranja pa este niño que ofrecer.
 8 —Tome usted las que quiera, las que fuera menester.
 La Virgen como era Virgen no cogía más de tres;
 10 el niño como era niño todas las quiere coger.
 Las que la Virgen cortaba volvían a florecer.
 12 Apenas se va la Virgen el ciego comienz'a ver.
 —¿Quién ha sido esta señora que me ha hecho tanto bien?
 14 Me ha dado luz a los ojos y al corazón también.
 —Ha sido la Virgen pura que va d'Egipto a Belén.

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

A LIAARRI BARRI A QUEL AL TO HAY UN LINDO NARANJEL EL QUE LO ESTABA GUARDANDO ES UN CIEGO
 QUE NO VE

NOTA.—A veces se repite a coro el último periodo de la frase (dos últimos compases con anacrusa)

22.b.

- Camina la Virgen pura, camina para Belén,
2 a la mitad de jornada el niño tenía sed.
Llegó a la puerta de un ciego, hay un rico naranjel.
4 —Dame, ciego, una naranja pa' este niño que tié sed.
—¿Quién ha sido esta señora que a mí me ha dao tanto bien,
6 que a mis ojos ha dao luz y al corazón también?
—Es la Virgen pura que va d'Egipto a Belén.*

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

22.c.

- La Virgen y San José iba a cruzar un río
2 y en un asilo de flores llevan al niño metido.
A la entrada del camino pidió el niño de beber.
4 —No pidas agua, mi vida, no pidas agua mi bien,
que vienen los ríos turbios y no se puede beber.
6 Y al otro lado del río hay un lindo naranjel
y el guarda que lo guardaba es un ciego que no ve.
8 —Ciego, dame una naranja pa' este niño entretener.
—Entre ustedé, señora y coja las que l'hagan menester.
10 Mientras la Virgen cortaba una, el niño cortaba tres.
Las que cortaba la Virgen volvía a florecer.
12 —¡Que señora será aquella que tiene tanto saber!
Me ha dado vist'a los ojos y en el corazón también.*

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

22.d.

- Camina la Virgen pura d'Egipto para Belén
2 camin'andar y anda el niño camina el niño de andar.
—No pidas agua, mi vida no pidas agua mi bien,
4 que los ríos bajan turbios y no se pueden beber.
allí arriba en aquel alto hay un viejo naranjel.
6 —Ciego mío, ciego mío, una naranja me dé*

- para la sed d'este niño y un poquito entretener.
- 8 La Virgen como prudente no cogía más que tres,
el niño, como era niño todas las quiere coger.
- 10 A la salida del huerto el ciego comienz'a ver.
—¿Quién ha sido esa señora que me ha hecho tanto bien?
- 12 —Ha sido la Virgen pura que va d'Egipto a Belén.

Versión cantada en Olvega, el 6-X-81.

NOTA.—En algunas estrofas es ya bemol el primer «SI» del compás cuaternario

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 134-39 y Vol. II, págs. 111-15; RPC, pág. 121; APLC, Vol. IX, págs. 259, 304 y 322; RPM, núms. 426-34; CPEX, I, pág. 119 y II, pág. 78; CPPM, I, pág. 33; CMM, página 419; FL, pág. 79; CPPS, I, pág. 321; CPE, IV, pág. 165; RA, pág. 30; CT, pág. 49; FM, números 184-86, 293-95, 425, 475, 476-77, 499, 566-67, 629-30; CPJ, pág. 447; FYE, página 93; CTI, pág. 50; RTCL, págs. 48-49; FMP, núm. 47, pág. 78.

Esta composición es empleada como villancico y como oración habiéndose convertido en uno de los temas favoritos del medio rural de nuestro país y, más concretamente, de las tierras castellanas y leonesas. Desde la infancia se aprende y se canta o se recita por lo que, como todo aquello asimilado en el período infantil, a menudo se repite sin una comprensión total del significado y, así, se dice «ciego naranjel» o «ciego que gota no ve»... etc...

A veces se añade al relato, a modo de conjuro, una fórmula piadosa con la que también se rematan otras historias:

El que esta oración dijese todos los viernes del año
sacará un alma de pena y la suya de pecado.

Quien lo sabe y no la dice, quien la oye y no la aprende,
el día del Juicio verá su alma lo que contiene (1).

Indudablemente, tal parrafada constituye un excelente método propagandístico para cualquier texto.

El asunto de «La Virgen y el ciego» no está recogido en los Evangelios canónicos pero sí se halla conectado con narraciones de los Apócrifos y de la tradición cristiana. Existe una verdadera «saga» de romances, además, sobre la Natividad y la huida a Egipto, y también encuentros de María y el niño con variados personajes. Dentro de este ciclo piadoso entrarían los relatos sobre el «niño perdido» difundidos en versiones que se han hecho muy populares.

Las referencias de algunas muestras del romance que comento en el sentido de «camina para Belén» o de «de Egipto para Belén» parecen responder a una alteración —quizá forzada por la rima— del orden que sería más lógico: De Belén a Egipto. En una versión de Cossío y Maza Solano se precisa:

Huyendo del fiero Herodes que al niño quiere prender
se encaminan para Egipto María, su Hijo y José...(2)

No hay noticia de un regreso de la Sagrada Familia a Belén aunque en el **Evangelio Arabe de la Infancia** entren en dicha ciudad —seguramente por error del autor— cuando se nos había dicho anteriormente que se caminaban a Nazaret:

«José, márchate a la ciudad de Nazaret y quédate allí».

En el Evangelio mencionado se cuentan diversas curaciones (niña endemoniada, muda, leprosa) una vez Jesús vuelve a Nazaret. En el «Pseudo Mateo», Cristo niño, al ver la fatiga y sed de María ordena a una palmera que se incline para que su madre pueda alcanzar los frutos y hace que brote un manantial de las raíces del árbol; después, Jesucristo dice:

«Alzate, palmera, y recobra tu vigor, pues vas a ser compañera
de los árboles que pueblan el jardín de mi padre».

En el romance, como ya hemos visto, el papel del niño dentro del relato suele ser mucho más pasivo. El personaje principal del mismo es María. El escenario de la acción da la sensación de ser un pequeño

decorado para figuritas de nacimiento, un primoroso paisaje arrancado de alguna estampa; por ello, todos los personajes que intervienen en el relato se comportan como si se hallaran en un ámbito muy reducido.

Este romance «Sacro-tradicional» presenta en muchas de sus versiones abundantes arcaísmos por lo que se le puede suponer bastante antigüedad. Dos de las muestras más viejas publicadas son la que transcribe Menéndez Pelayo —pero fue dada a conocer primeramente por Juan García en 1877— (3) y la que en 1882 editó Rodríguez Marín (4). En esta última no aparece el episodio de la curación del ciego mientras que en la de Menéndez Pelayo —con numerosas formas apocopadas— encontramos todos los puntos fundamentales de las versiones actuales del romance.

Kurt Schindler recogió en Langa de Duero un ejemplo del tema que se inicia con los versos de otra composición ya comentada por mí, «La Natividad» (núm. 21). El resto del poema ofrece la rima habitual —en «é»— y los pasajes y diálogos característicos de otros ejemplos tradicionales (5):

La Virgen y San José iban a una romería.
En la mitad del camino el Niño beber quería.
—«No pidas agua, mi vida, no pidas agua, mi bien,
que los ríos vienen turbios y no vienen para beber».
Al otro lado del río hay un lindo narajel.
El pastor que lo guardaba era un ciego que no vé.
—«Ciego, dame una naranja pa' este niño que trai sed».
—«Entre, mi señora, al árbol, entre al árbol a escoger».
Mientras el ciego cogía una, la Virgen cogía tres.
Las que la Virgen cogía volvía a florecer.
En medio de estas palabras el ciego empezó a ver.
—«¿Quién ha sido esta señora? ¿Quién ha sido esta mujer?
¿Quién ha sido esta señora que me ha hecho tanto bien?
Me ha dado luz en los ojos y el corazón también».
Sería la Virgen Pura y el bendito San José (6).

Los detalles más particulares del texto son la referencia al «pastor» que guarda el huerto y el final en el que se menciona a San José, generalmente ignorado en las demás versiones del romance y casi siempre pura figura decorativa en las narraciones tradicionales sobre la Sagrada Familia.

Seguidamente transcribo una muestra más de Soria, prototípica del romance de «La Virgen y el ciego», que reúne sintéticamente los episo-

dios básicos de la historia; el poema, recitado en este caso a manera de oración fue recogido por mí en Barcebalejo:

Camina la Virgen pura, camina para Belén,
y en medio del camino pid'el niño de beber:
—No pidas agua, mi vida no pidas agua, mi bien,
que vienen los ríos turbios y no se pueden beber.
Allá arriba en aquel alto hay un rico naranjel;
el hombre que las guardaba es un ciego que no vé:
—Ciego, dame una naranja para este niño entretener.
—Entre usted, señora, y coja las que sean menester.
La Virgen cogía una, el niño cogía tres.
Las que la Virgen cogía volvían a florecer.
—¿Quién ha sido esa señora que me ha dado tanto bien?
Me ha dado vista en los ojos y en el corazón también (7).

Como puede apreciarse faltan versos en el final respecto a otras lecciones pero ello no llega a impedir la comprensión del relato. En un ejemplo de Fuensaldaña (Valladolid) el tema de la huída a Egipto se mezcla con premoniciones de la Pasión:

Era la Virgen María que por la sierra venía
y traía un niño en brazos abierto por los costados,
y le ha limpiado María con un paño deshilado (8).

-
- (1) Los versos que transcribo están tomados de la obra de J. DIAZ, *Cien temas infantiles*. Valladolid. 1981. pág. 48.
 - (2) J. M.^a COSSIO y T. MAZA, *Romancero popular de la Montaña*. Santander. 1931. números 426-34.
 - (3) M. MENENDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*. Vol. IX. CSIC. 1945, págs. 259 y ss.
 - (4) F. RODRIGUEZ MARIN, *Cantos populares españoles*. Sevilla. 1882. IV. pág. 165.
 - (5) Véanse las versiones que publiqué en el *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*. Vols. I y II.
 - (6) K. SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. Hispanic Institute, New York, 1941, n.º. 48, pág. 78.
 - (7) Recitada por Segunda Hernando, nacida en 1918.
 - (8) L. DIAZ y OTROS, *Catálogo...*, Vol. II, pág. 111.



23. MADRE A LA PUERTA HAY UN NIÑO

23.a.

—Madre, a la puerta hay un niño más hermoso qu'el sol bello,
2 y dice que tiene frío porqu'el pobre viene'en cueros.
—Anda y dile qu'entre, se calentará;
4 porqu'en esta tierra ya no hay caridad.

.....
Y le dijo la patrona: —¿De qué patria, de qué tierra?
6 El niño le dijo: —Soy de lejas tierras,
mi padr'es del cielo, mi madr'es de la tierra.
8 —Házle la camit'al niño y házsela con primor.
—Que no se haga, señora, que mi casa es un ricón.
10 Mi casa es el suelo donde yo nací
y allí pienso de morir.

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

23.b.

—Marí'a tu puerta hay un niño más hermoso qu'el sol bello,
2 y dice que tiene frío porqu'el pobre va en cueros.
—Mándale que suba, se calentará,
4 porqu'en este pueblo ya no hay caridad;

- ni l'hay, ni l'habido, ni l'hay, ni l'habrá,
6 y aquel que la tiene no la quiere dar.
Y entra el niño y se calienta y calentándose esta
8 y le dice la patrona: —¿De qué pueblo, qué ciudad?
—Yo no soy de aquí, soy de lejas tierras,
10 mi madr'es del cielo bajad'a la tierra.
—Marí' hazle la cam'al niño y házselo con mucho primor.
12 —Mi cama no, señora, mi cama es un rincón;
desde que nací, hasta que yo muera,
14 ha de ser así porque yo lo quiera.

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

23.c.

- Madre, a tu puerta hay un niño más hermoso qu'el sol bello
2 y dice que tiene frío porqu'el pobre vien'en cueros.
—Anda, dile qu'entre, se calentará;
4 porqu'en esta tierra ya no hay caridad,
bien poca que había se h'acabado ya.
.....
6 —Mi madr'está en el cielo yo soy de lejanas tierras.
(Yo bajé a la tierra para padecer...)

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

23.d.

- Con licencia de Dios comienzo, como aquel que tiene gracia,
2 a mí me llaman gracioso y a mí la gracia me falta.
Esto que ahora os cuento nos lo ha habéis oído;
4 cantaré las coplas del niño perdido:
—Madre, a tu puerta hay un niño más hermoso qu'el sol bello,
6 que dice que tiene frío porqu'el pobre vien'en cueros.
—Anda y dile qu'entre, se calentará;
8 porqu'en esta tierra ya no hay caridad

y aquel que la tiene no la quiere dar.
 10 Entra el niño y se sentó y cuando se calentaba
 le pregunta la patona: —¿De qué tierra, de qué patria?
 12 —Mi padr'es del cielo, yo bajé a la tierra,
 mi madre de pena no podrá comer,
 14 aunqu'ella quisiera por no tener qué.
 —Dime, niño, ¿por qué lloras? —Porqu'he perdido a mi madre,
 16 si usted me dijera dónde la encontrase,
 de rodillas fuera hasta que l'hallase.
 18 San José dijo a María: —Yo te dejé con el niño
 y ahora que t'encuentro sola, el corazón me has partido.
 20 Fueron a buscarle por calles y plazas;
 por calles y plazas fueron preguntando a los doctores
 22 que si habían visto al sol de los soles
 porque nos alumbra con sus resplandores.
 24 Se marcharon de camino y a un labrador s'encontraron.
 —Labrador, ¿qué haces ahí? —Mire, señora, lo que hago:
 26 sembrar estas tierras para el otro año.
 —Pues si tierra siembras, piedra se te vuelva.
 28 Un poquito más adelante otro labrador se hallaron.
 —Labrador, ¿qué haces ahí? —Mire, señora, lo que hago:
 30 sembrar este trigo para el otro año.
 La Virgen responde con palabras buenas:
 32 —Pues si trigo siembras trigo se te vuelva.
 Labrador de buena fe, de noche marchó a su casa
 34 y a su mujer le contó todito lo que le pasa:
 —Ay, esposa mía, Dios ha prometido
 36 que mañana iremos a segar el trigo.
 Salen con los segadores y al ver aquel prodigio,
 38 todos dan gracias a Dios y, aquel inocente niño.
 Vieron que venían por aquel camino
 40 cuatro caballeros. Por una mujer y un niño
 y un viejo les preguntaban,
 42 cuando ellos sembraban señales de trigo.
 —Por aquí pasaron pues iban perdidos.

MA DREA LA PUERTA' HAY UN NIÑO MÁS HERMO SO QUE EL SOL BELLO Y DI
 CE QUE TIE NE E FRÍO POR QUE EL POBRE VA EN CUE ROS MANDA LE QUE
 SU B A SE CA LENTA RA A POR QUE TES TE PUE BLO YA NO HAY CA RÍ DA AD NI LA HAY NI LA HA
 BÍ DO NI LA HAY NI LA HA BRÁ A POR QUE EL QUE LA TIE NE NO LA QUE RE
 DA AR

NOTA.—El material grabado de la versión C es enormemente confuso, pero refleja una versión similar a la D. Esta a su vez presenta algunas variantes respecto a la versión B. Helas aquí:

En algunas estrofas, la 2.ª parte (a partir del compás 9 con anacrusa) se amplifica una o dos veces más el mismo motivo

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. II, págs. 148-52; CTI, págs. 53-54; MPS, núm. 9, pág. 306; CPJ, pág. 445; CPPM, pág. 15; CSG, pág. 134; CS, pág. 137; CMM, pág. 439; CPEX, págs. 108, 129, 146, 148, 149 (I) y pág. 62 (II); CPPS, págs. 327-30; DCL, pág. 237; FMP, núm. 67, pág. 86.

Estas cuatro versiones sorianas de «Madre a la puerta hay un niño» presentan un contenido más o menos fragmentario. En su origen el romance constaba de un larguísimo texto sobre la historia evangélica de la pérdida del niño Jesús y el episodio en que es encontrado por sus padres disertando con los doctores de la Ley.

En una versión recogida en Valladolid encontramos tales pormenores y un curioso pasaje en que el niño pide ayuda en la casa de un rico y le azuzan los perros para que se vaya. Este detalle pone en relación al

romance con otras composiciones y relatos tradicionales en los que un Jesucristo disfrazado de pobre es rechazado por posaderas soberbias y acogido por humildes labradores.

La muestra de Valladolid, recopilada en Traspinedo, sin ser completa del todo nos ofrece la mayor parte de los aspectos de la narración sobre el niño perdido. Dentro del texto aparece el diálogo entre Jesús y la patrona caritativa que se convertiría en el trozo más popularizado del romance y que se seguiría cantando como creación independiente o recitándose como oración piadosa:

Cuando San José y la Virgen se volvían ya del templo,
en la mitad del camino al niño echaron de menos.
San José decía: —Ya irá con su madre.
La Virgen decía: —Ya irá con su padre.
¡Qué desconsuelo sería al verse solo y tan tarde!
Se ha arrimado a una puerta; no le ha respondido nadie.
—Si usted bien supiera quién era este niño,
y abriera la puerta con mucho cariño.
A «ca» un rico fue a pedir y le echaron los alanos;
los alanos, muy humildes, le hacían dos mil halagos.
—Yo os prometo aunque soy muchacho
darles el castigo según han obrado.
—Allá fuera pica un niño más hermoso que el sol bello;
parece que tiene frío pues el pobre viene en cueros.
—Anda, dile que entre, se calentará,
porque en este pueblo ya no hay caridad,
que nunca la he visto ni nunca la habrá.
Entra el niño y se calienta, y después de calentado
le pregunta la patrona de qué patria fue criado.
Y el niño contesta: —Yo soy de Belén,
mi padre y mi madre de Jerusalén.
Se puso a hacerle la cama en su alcoba, y con primor,
y el niño le contesta: —Que mi cama es un rincón;
mi cama es el suelo desde que nací
y hasta que me muera ha de ser así.
Al resplandecer la Aurora el niño se levantó
y le dijo a la patrona que se quedara con Dios.
—Yo me voy al templo que aquella es mi casa,
donde han de ir todos a darme alabanza.
—Anda con Dios, niño hermoso, de tí quedo enamorada,
quiera Dios que encuentres pronto a tu madre idolatrada;

y si no la encuentras, vuélvete a mi casa.
—Ya vendré, señora, a darle las gracias (1).

Falta en la versión de Traspinedo el momento en que María y José hallan a su hijo con los doctores. Completemos la historia con ese fragmento extraído de una muestra palentina del romance:

Partió la Aurora divina y al templo se dirigió
y entre todos los doctores al Sol de Justicia halló (2).

Este final resulta más extenso en una versión leonesa, de Calzada, recopilada por Schindler:

El niño a entrado en el templo con los sabios de la Ley,
entra y discute con ellos; todos se admiran de él.
—¿De dónde ha venido su sabiduría?
Este es un prodigio que Dios nos envía.
Su madre le anda buscando por las calles y las plazas:
—¿Dónde está el Sol de los soles,
el que nos alumbra
con sus resplandores?
La Virgen y San José para el templo se encaminan
y entrando en él encontraron aquella estrella divina.
Niño perdido, dadnos el consuelo
de verte y hallarte todos en el cielo (3).

En otra lección de Valladolid, recogida en Cogeces del Monte, hay una variante respecto a algunos de los versos que he transcrito:

Su madre le anda buscando por calles y callejones
preguntando: —¿Si habéis visto al Sol de los soles,
al que todo nos alumbra con sus resplandores?
—Sí señora que le he visto, déme usted la señas dél.
—Sus ojos son grandes, hermosos y bellos,
las noches oscuras alumbra con ellos (4).

Por otro lado, en éste como en la mayoría de los romances del Ciclo de Navidad se dan contaminaciones mutuas de unas y otras composiciones; así, en la versión que recopilé en Valdealvillo (23.d.) el tema del «Niño perdido» se halla continuado por el de «La Virgen y el labrador»,

también denominado «La huida a Egipto», ya que, por ejemplo, en una muestra cacereña recogida por Schindler el texto empieza:

Camina la Virgen pura huyendo del rey Herodes.
En el camino han pasado muchas sedes y calores (5).

Veamos tal exordio y el resto del relato en una completa versión de Palencia:

Pajito va un pajecito huyendo del rey Herodes
y en el camino pasaron muchas hambres y calores.
Al niño le llevan con mucho cuidado,
porque el rey Herodes quiere degollarlo.
Allí tomaron camino a un labrador que vieron
y la Virgen le pregunta: Señora, sembrando
unas pocas piedras para acá otro año.
Fue mucha la multitud que el Señor le dió de piedras,
que parecían peñascos de aquellas ásperas sierras.
Y este es el castigo que el señor le ha dado
a aquel labrador por ser mal hablado.
Allí tomaron camino a otro labrador que vieron
y la Virgen le pregunta: —Labrador, ¿qué estás haciendo?
Y el labrador dice: —Señora, sembrando
un poco de trigo para aquí a otro año.
—Vete mañana a segar sin ninguna detención
que esta fineza ta ha dado por ser propio criador.
Si alguno viniera por mí preguntando,
les dirás nos viste estando sembrando.
Estando segando el trigo vinieron los de a caballo
por una mujer y un hombre y un niño van preguntando.
Y el labrador dice que estando sembrando
en un borriquillo por aquí pasaron.
—¿Qué señas lleva esa gente? No nos lo niegue usted, no.
—La mujer era bonita y el niño parece un sol;
el hombre parece ser algo más viejo
que a la mujer lleva quince años y medio.
Y de reniegos que echaban vuelven «Pa'trás» los caballos
que no han podido lograr el intento que llevaron.
El intento era de meterles presos,
degollar al niño aquel rey soberbio (6).

Este romance, como muchas narraciones y canciones tradicionales, rellena imaginativamente las lagunas sobre la vida de Jesús que podemos encontrar en los Evangelios canónicos; de ahí que frecuentemente sigan a los Apócrifos en sus invenciones, en sus intentos de cubrir aquellos momentos desconocidos de la vida de Cristo. Partiendo de la huída a Egipto y la persecución de Herodes, la composición nos plantea dos comportamientos opuestos: Un mal labrador que es castigado y otro bueno que recibe un premio milagroso. El Evangelio Apócrifo del **Pseudo-Mateo** nos cuenta: «Otro día Jesús fue al campo y tomando un grano de trigo del granero de su madre lo sembró él mismo. Y el grano germinó y se multiplicó extremadamente. Lo recolectó él mismo y recogió tres medidas de trigo que dió a sus numerosos parientes» (Cap. XXXIV).

Manuel García Matos recopiló en la provincia de Madrid una muestra del romance que he catalogado con la denominación de «A Belén llegar» en el que, junto al episodio del viaje a Belén y el Nacimiento de Jesús hallamos asuntos como el de la matanza de los Inocentes y la huída a Egipto:

Por eso mandó que a todos los niños
que hallen por Belén y por sus caminos
les quiten las vidas sin tener piedad.
Antes de las doce a Belén llegar (7).

En una versión soriana de Almajano que aborda el tema de «La Virgen y el labrador» se menciona al principio, como en el ejemplo de Palencia que he transcrito, la sombría intención de Herodes; el primer verso, sin embargo, es igual al que inicia el romance de «La Virgen y el ciego»:

Camina la Virgen pura, de Egipto para Belén
llevando al niño a caballo,
porque el rey Herodes mandó degollarlo (8).

También poseo una muestra inédita de Almajano del romance —considerando como tal más por su contenido que por su estrofa— de «Madre a la puerta hay un niño»:

Madre, en la puerta hay un niño más hermoso que el sol bello,
2 sin duda que tiene frío y está desnudito en cueros.

- Y anda, dile que entre se calentará,
 4 porque en esta tierra ya no hay caridad.
 Entra el niño y se calienta y calentándose estaba;
 6 le pregunta la patrona: —¿De qué tierra o de qué patria?
 —Soy de lejas tierras, soy de lejas tierras,
 8 mi madre del cielo, yo bajé a la tierra.
 Si usted me dijera donde está mi madre
 10 de rodillas fuere y hasta que la hallare.
 —Hacedle al niño la cama y en la alcoba y con primor.
 12 —No, señora, no me la haga que mi cama es un rincón.
 Desde que nací hasta que me muera
 14 ha de ser así (9).

El tema que comento ha pasado por transformaciones muy variadas, popularizándose de una manera enorme el pasaje del diálogo y olvidándose las estrofas del principio y del final. Las versiones más completas contienen una serie de episodios relacionados con el relato evangélico de la pérdida del niño Jesús. Así, en el siguiente ejemplo recogido por Bonifacio Gil:

El Niño-Dios s'ha perdido; por el mundo anda pidiendo;
 se ha yegao a casa de un rico y le ajotaron loh perro.
 Loh que mucho tienen tó lo quien pa eyos;
 el Señor castigue a tales soberbios.
 Desde ayí se fuél Dioh-Niño a la casa de un probete,
 y l'han dado cuatro panes y la mité de un rosquete.
 Y el Niño responde: —Yo triré la paga;
 si no es a la noche será a la mañana.
 Por la mañana temprano el Niño yegó a la puerta
 con doh fanegah de trigo y en la mano una peseta,
 diciendo: —Señora, tenga usté la paga
 la que ofrecí anoche traigo esta mañana.

Tras la conversación acostumbrada entre Jesús y su patrona, la muestra extremeña prosigue:

Al otro día, de mañana, el Niño se levantó
 diciéndole a la patrona que se queara con Dioh,
 que se ib'al templo and'era su casa;
 and'iremoh todos a dale lah gracia.

María dice a José: —No se fue el niño contigo?
 Ahora que te ves solo el corazón m'hah partido.
 Mi Niño perdido, mih penah doblada;
 vamos a buscarle por cayes y plaza.
 Salen loh dos a buscarle por las cayes y las plazas
 y a todo aquel que s'encuentran le dicen estah palabra:
 Que si habían visto al sol de los soles,
 al que nos alumbra con suh resplandore.
 —Ese Niño qu'usté busca, Señora, con diligencia
 l'he dado yo d'almorzar y l'he mandado a la escuela.
 Dijo qu'iba al templo ande era su casa;
 ande iremoh todos a darle lah gracia.
 Ya encontró la madre al niño y le pregunta; —Hijo mío,
 ¿ande hah pasado la noche que no t'hah muerto de frío?
 Y responde el Niño con grande contento:
 —¡Si viera usted, madre, qué cama m'han puesto!
 Me han puesto primore, no los he querido,
 y en un rinconcito m'he quedado dormido.
 María dice a José que le diera pan al Niño,
 qu'es obligación de padres el mantener a sus hijos.
 San José responde: —No teng'un ochavo,
 si pan quier'el Niño que vaya a ganarlo.
 Se puso el niño en disputa con hombres sabios y dotos
 y ninguno le replica porque sabe máh que todo.
 Todoh muy contento le dicen al Niño,
 qué dónde ha estudiado que tanto h'aprendido.
 Y responde San José que su Hijo n'ha estudiado
 qu'esa eh la güena enseñanza que suh padreh l'habían dado (10).

Queda claro pues, que de esta larga historia y a través de sucesivas transmisiones las gentes seleccionaron el pasaje más intensamente emotivo; tal pasaje, enlaza, de otro lado, con lo tratado en tantos romances populares: Jesús pide caridad a la humanidad y diversas personas reaccionan de muy distinta manera ante su solicitud.

A pesar de que el proceso de estilización efectuado por la tradición oral ha simplificado indudablemente la narración y —pienso— la ha enriquecido en ocasiones con espontáneos giros podemos rastrear todavía en muchas de las versiones, rasgos de lenguaje que hacen pensar en un origen semi-culto del tema. La alusión a la Aurora y su esplendor, la alegórica y eclesial denominación adjudicada al Niño Jesús de «Sol de Justicia», ese cultista y algo cursi «primor» que ha perdurado en casi

todas las muestras del romance, etc., contrastando con vulgarismos, dialectismos (ese «picar» —el Niño «pica» a la puerta— en la lección vallisoletana de Traspinedo ¿quizá leonesismo?), arcaísmos, que poco a poco revistieron de «popularismo» la composición originaria.

Sin destacar la posibilidad de que algún pliego constituyera la fuente de las versiones posteriores puedo constatar que al igual que en muchos cantos y relatos piadosos semejantes, las copias manuscritas de clérigos y devotos han favorecido la conservación y difusión del tema. Desde el punto de vista métrico el poema no es exactamente un romance pues se alternan, en asonante, versos de ocho y de seis sílabas. la rima cambia, además, según las estrofas, pero en cuanto que se trata de una narración dialogada resulta tolerable catalogar esta creación como romancística.

Pienso que textos como el presente nacieron a causa del espíritu de propaganda y proselitismo de la clerecía y de los creyentes fervorosos que ya desde la Edad media habían comprendido el valor de la tradición oral y su eficacia evangelizadora. Hasta hace bien poco tiempo muchos sacerdotes opinarían de igual manera y difundirían entre sus feligreses canciones y oraciones que se irían transmitiendo de generación en generación.

(1) L. DIAZ, J. DIAZ y J. D. VAL, *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*, Valladolid, 1979, Vol. II, pág. 148.

(2) ANDRES MORO, *Música popular Saldañesa*, Institución Tello Tellez, número 9, pág. 306.

(3) K. SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, New York, 1941, número 67, págs. 86-87.

(4) L. DIAZ y OTROS, op. cit., Vol. II, pág. 149.

(5) K. SCHINDLER, op. cit., número 49, pág. 79. (La versión es de San Martín del Pimpollar (Cáceres), y presenta pocas diferencias con mi versión de Soria y con la de Palencia que empiezo a transcribir en esta misma página).

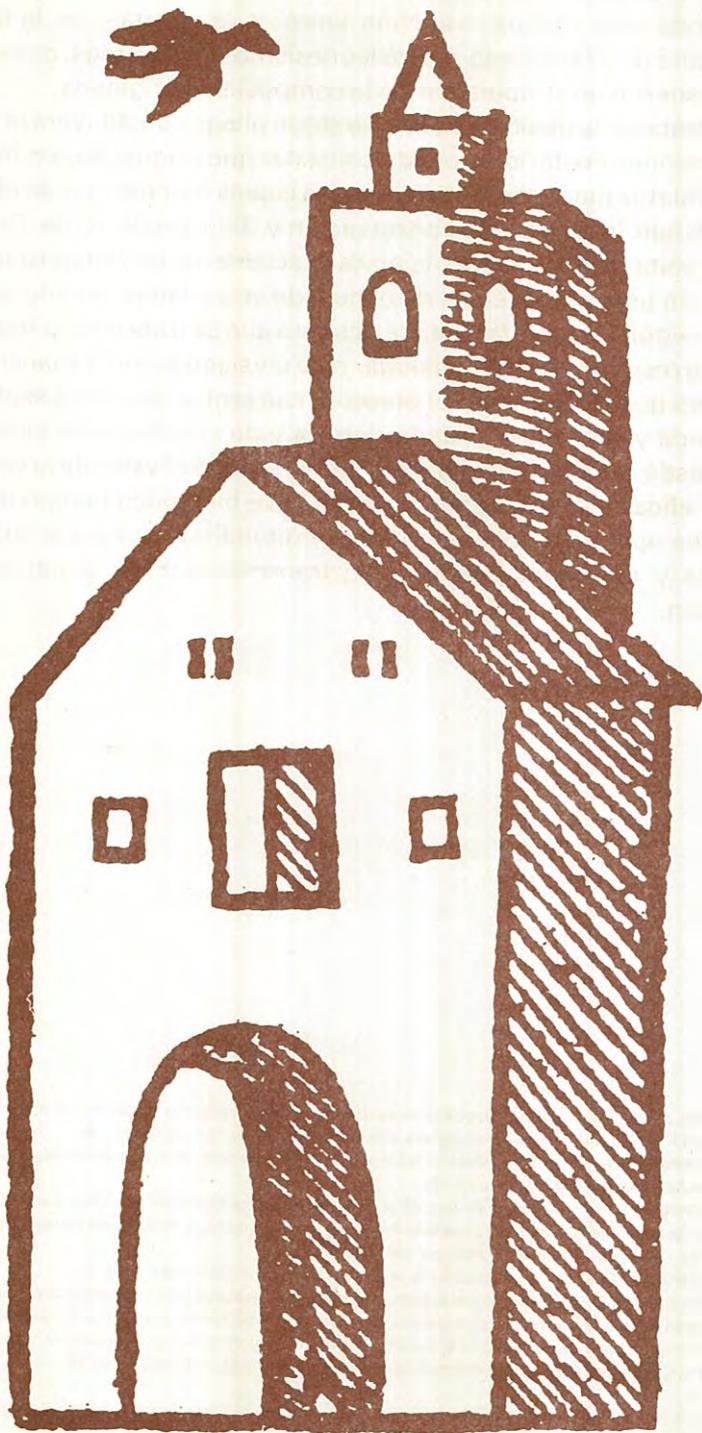
(6) J. DIAZ, *Cancionero del norte de Palencia*, 1982, págs. 27-29.

(7) M. GARCIA MATOS, *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, CSIC, 1951, I, pág. 22.

(8) Me fue comunicada por J. M.^a Martínez Laseca que la recogió hace unos años; parece que la informante dudaba en el primer verso entre la secuencia que he transcrito y otra, más propia del romance: «Va huyendo la Virgen pura...».

(9) La versión me fue comunicada, al igual que el fragmento de Almajano antes transcrito por J. M.^a Martínez Laseca.

(10) B. GIL, *Cancionero Popular de Extremadura*, varias ediciones, I, pág. 108 y ss. y II, pág. 62.



24. LA CENA (á-a)

- Jueves Santo, Jueves Santo, tres días antes de Pascua,
2 cuando al Redentor del mundo a sus discípulos llama.
les llamaba uno a uno, de dos en dos los juntaba;
4 ya que juntos los tenía les decía estas palabras;
—¿Cuál de vosotros seréis el de morir esta causa?*

Versión recogida por escrito en
Rejas de San Esteban.

OTRAS VERSIONES

CFPV, Vol. I, págs. 140-47 y Vol. II, págs. 115-16; APLC, Vol. IX, pág. 313; RPM, núm. 439; CPM, II, pág. 130; DCL, pág. 231; FL, pág. 100; MPG, pág. 210; CMLA, pág. 224; FMP, núm. 52, págs. 80-81.

Así como hay un Ciclo de Navidad, al que pertenecen las composiciones que antes he comentado existe también uno de Cuaresma glorificando la Pasión y Muerte de Cristo. Según he podido comprobar en muchos pueblos de Soria todavía mujeres devotas conservan estos textos escritos en viejas libretas para recordarlos mejor. El propio Párroco del lugar era, generalmente quien propiciaba la difusión de tales cantos. En gran parte de los casos las canciones interpretadas en Cuaresma no son catalogables como romances. Poseo ya una amplia colec-

ción de creaciones de este tipo (recogidas en Sotillo del Rincón, Barcabalejo, Madruédano, Tarancueña, Olvega...) que daré a conocer en próximas publicaciones.

Schidler recopiló en Diustes (Soria) una versión del romance de «La Cena» más extensa que la que he ofrecido, rematada, además con una oración o conjuro de la que hablé anteriormente, al comentar una muestra vallisoletana de «La Virgen y el ciego»:

En el peral de Victoria, aquel peral que planté,
tendrá perfecta memoria de la tierra que eché.
Mis carnes me están temblando de las palabras que he dicho,
que tengo que ser cristiana pa'servir a Jesucristo.
Jesucristo era nacido de la hija de Sant'Ana
que antes de llegar su muerte a sus discípulos llama.
Los llama de uno a uno, de dos en dos los contaba;
por pan les daba su carne, por vino su sangre santa.
Y al remate de la cena les dice de estas palabras:
—¿Cuál de vosotros, amigos, moriréis por mí mañana?
Se miran unos a otros, ninguna respuesta daban,
hasta que San Juan Bautista predicó por las montañas:
—Por Vos moriré, señor, por Vos moriré mañana.
Si por Vos muero, Señor, mi muerte no será nada.
Jueves Santo por la tarde Jesucristo arrodillaba,
con una cruz en sus hombros de madera muy pesada.
Y en la soga la garganta donde Judas le tiraba,
cada vez que Judas tira, Jesucristo arrodillaba.
No arrodilles, Cristo mío, que cerca está la posada,
y también la Magdalena y también su hermana Marta,
y también la madre de Dios quien era la que más lloraba.
Una le limpia sus pies y otra su bendita cara.
Otra recoge la sangre que Jesucristo derramaba.
Todo el que esta oración «diciese» todos los viernes del año,
sacará un alma de pena y la suya de pecado.
El que la oye y no la aprende a nuestro Señor ofende.
El que la sabe y no la dice a nuestro señor maldice.
El día del Juicio verá lo que a su alma le conviene (1).

En el texto prevalece, como vemos, la rima asonante en a-a que corresponde al romance propiamente dicho. Al principio y al final se habrían añadido fragmentos de diversa procedencia y con rima distinta. Hay en el poema una incongruencia que aparece en versiones vallisoletanas:

tananas de esta composición, no en la de Soria, muy abreviada. Me refiero a la alusión a San Juan Baustista, «Predicador de montañas» en ciertas muestras (2), y a su presencia en la última cena, cuando según se nos cuenta en los Evangelios tal personaje habría muerto anteriormente por mandato de Herodes. En la lección Soriana de Diustes también nos sorprende ese Judas sádico que, en su papel de malvado, atormenta a Jesús camino del Calvario. Tan peregrino cuadro ha sido pintado por la imaginación popular al margen de toda fuente canónica.

Es frecuente que nuestro romance se mezcle con otros episodios como el de «Las tres Marías», «La Virgen camino del Calvario», «La Verónica», «Cristo con la Cruz a cuestas», «El encuentro entre madre e hijo» —que en muchos pueblos era representado por la reunión de sendas imagenes y con gran solemnidad—, «La siete palabras», etc.

Sobre todos estos asuntos existían romances o composiciones que eran interpretadas, formando parte de un «Corpus» común, durante la misma época. La versión que he ofrecido de Rejas se continuaba con otro poema sobre el pasaje de la subida al Calvario y la Crucifixión que transcribo con el número 25 seguidamente. La larga «Saga» religiosa se cerraba así:

Entra María y les dice: —Quitáos, perros judíos,
quitáos, dejádmme entrar que es mi Hijo querido.
Ya se acaba la Cuaresma y hemos cumplido con bien;
Dios nos dé salud y gracia para otro año volver.

En ocasiones el romance de «La Cena» termina con unos cultistas y barrocos versos:

Coronado está el Eterno no de perlas ni zafiros,
ni de claveles ni rosas sino de juncos marinos
su santísimo cerebro le traspasan afligidos
fruto que no dió la tierra desde que Dios la maldijo.
Más lo que causa dolor es que se hayan subido
desde las plantas de Adán a la cabeza de Cristo (3).

La composición que comento y otras semejantes sobre igual tema son consideradas como romances religiosos tardíos; su origen debemos buscarlo en los cánticos y representaciones con que se adornaban, desde muy antiguo, las distintas épocas litúrgicas y, especialmente, Navidad y Cuaresma.

Los llamados «14 romances de la Pasión» son recordados aún en

toda la geografía castellana, procediendo algunos de los escritos por Lope de Vega para su **romancero espiritual**; sobre los episodios de la Pasión se cantan todavía series de quintillas quizá inspiradas en la «Pasión» compuesta en tal estrofa por Luis Gálvez de Montalvo (Toledo 1584).

Veamos el siguiente ejemplo recogido en Palencia:

Jueves por la noche fue cuando Cristo, enamorado,
con todo el pecho abrasado quiso darnos a comer
su cuerpo sacramentado
sentóse Cristo a la Mesa con todo el apostolado;
tomó con su mano diestra un pan, y fue consagrado
que a todos les repartiera (4)

Parece que la transformación y evolución de los romances, de estilo generalmente más popular y estructura más abierta han sido superiores que las producidas respecto a las quintillas. En lo que podríamos llamar «Romanceros de pasión», además, los temas se entremezclaron y fue más importante la recreación colectiva.

Terminemos reconociendo la intensidad y belleza líricas de fragmentos como el siguiente, entresacado de una versión vallisoletana muy similar a la soriana recopilada por Schindler:

Padre eterno de mi vida, Padre eterno de la luz,
mira dónde está tu hijo, desnudo y puesto en la cruz,
sin sábana para envolverlo ni sepulcro para enterrarlo:
las piedras lloren conmigo, los montes se hagan pedazos (5).

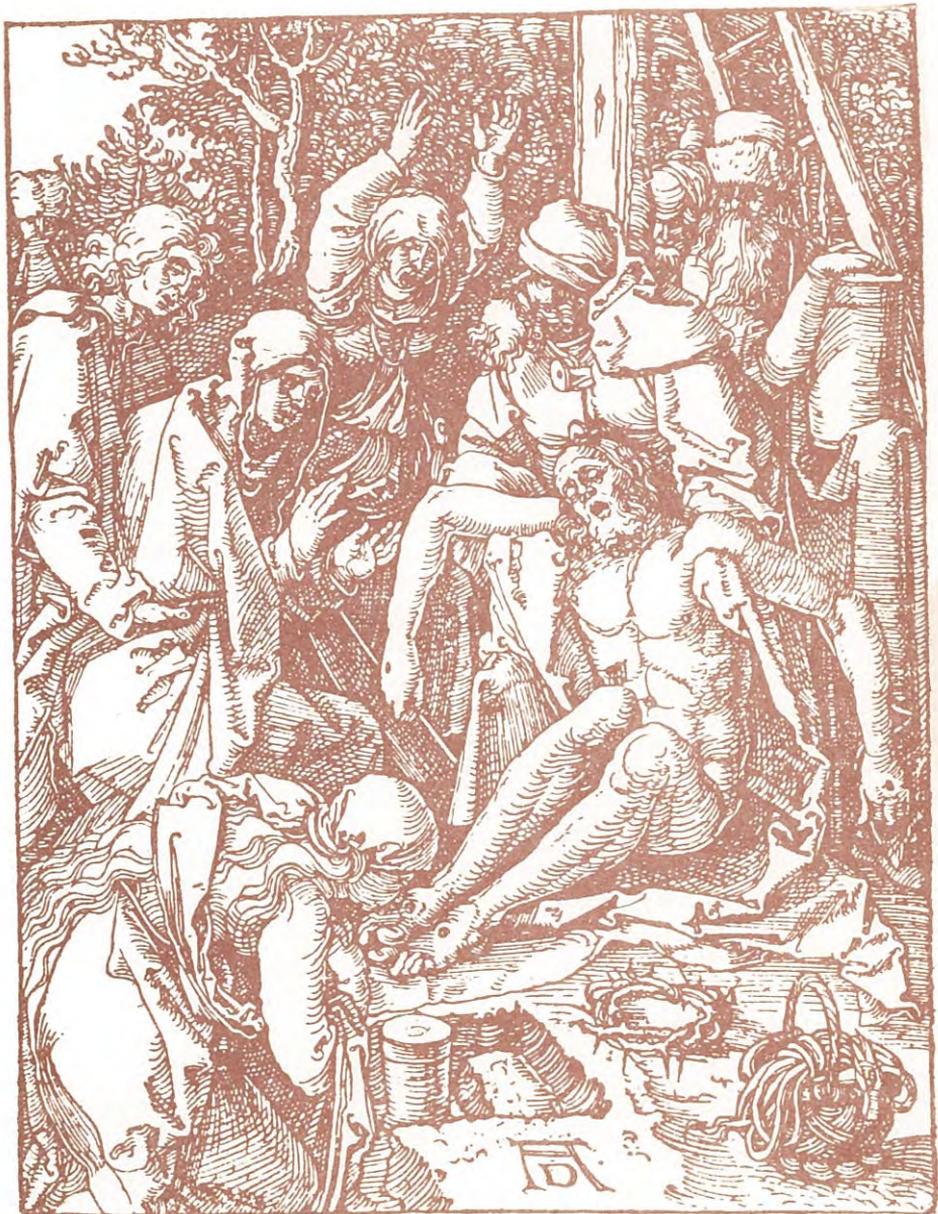
(1) K. SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. New York. 1941. número 52. págs. 80-81.

(2) Véanse en L. DIAZ, J. DIAZ y J. D. VAL, *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*, Vol. I. págs. 140 y 143 y Vol. II, pág. 115.

(3) L. DIAZ y OTROS, op. cit., pág. 143.

(4) J. DIAZ, *Cancionero del norte de Palencia*, 1982. pág. 54.

(5) L. DIAZ VIANA y J. DIAZ, *Romances tradicionales de Castilla y León*, Madison, 1982. págs. 45-47.



25. ROMANCE DEL CICLO DE PASION (á-o)

25.a.

- 2 *Aquel portillito abierto, nunca lo he visto cerrado,
pa donde pasa la Virgen vestida de colorado.*
4 *Aquel vestido que lleva nunca lo veo manchado,
manchóselo Jesucristo con la sangre del costado.*
6 *La sangre que derramaba cógela un cáliz sagrado
que lo bebemos los hombres para ser purificados.*

Versión recogida por escrito en Soria.

25.b.

- 2 *Allá arriba en un Belén, cuatro leguas del Calvario,
había una pastorcilla apacentando el ganado.*
4 *Pasa María y le dice: —¿Has visto a Jesús amado?
—Sí señora, sí lo he visto, ahora por aquí a pasado,
lleva una cruz en sus hombros y una caden'arrastrando,
una soga en su garganta que le ib'atormentando.*
6 *—Vámonos, señora mía, vámonos para el Calvario,
que por pronto que lleguemos ya le habrán crucificado.*
8 *Ya le clavaban los pies, ya le clavaban las manos,
ya le clavan la lanzada en su divino costado.*
10 *La sangre que de El corría caía en un cáliz sagrado,*

- 12 *y aquel que la recogía era un bienaventurado.
En este mundo era rey y en el otro coronado,*
14 *hijo de tan nobles padres, bien nacido y bien criado.
Ya tocaban al entierro, ya llamaban los hermanos,*
16 *el uno lleva la cera, el otro llevaba el palio
y el sacerdot'en el medio el Miserere cantando.*

Versión recogida por escrito en
Rejas de San Esteban.

OTRAS VERSIONES

CFPV. Vol. I, págs. 144-47 y Vol. II, págs. 116-17; RPC, pág. 122; RPM, núm. 456-60; CPM, I, pág. 36 y II, pág. 10; FM, núm. 194, FL, págs. 81 y 97; RJRM, página 171; CP, pág. 10; FM, núms. 194, 478, 638; CPJ, pág. 485; FYE, pág. 96; RTCL, págs. 43-44; CNP, págs. 35-36.

A consecuencia de los numerosos intercambios entre unos y otros romances del Ciclo de Pasión no resulta fácil la catalogación de ciertas composiciones. Por ejemplo, en este caso, nos hallamos ante un texto que, frecuentemente, aparece como continuación del poema que empieza «La Virgen se está peinando» y que, en realidad, no sólo trata el tema de Pasión sino que en las versiones más coherentes prosigue con el relato de la Natividad.

«La Virgen se está peinando» es, en opinión de Menéndez Pidal y de Paul Bénichou una «vuelta a lo divino» del romance «¿Por qué no cantáis, la bella?» de asunto profano y que apenas se canta ya en la Península aunque sí goza de popularidad entre los judíos españoles del Norte de Africa y Oriente. Por el contrario, el romance religioso tiene gran arraigo en la tradición peninsular y existen de él abundantes muestras; algunas enlazan con el «Vámonos señora mía...» de mi versión de Rejas, y otras terminan con un trágico presagio de la Virgen. En éstas se mantiene la misma rima «e-a» durante toda la narración:

La Virgen se está peinando a la sombra de una higuera;
los peines eran de plata, las cintas de primavera.

Pasó por allí José diciendo de esta manera:

—¿Por qué no canta la linda? ¿Por qué no canta la bella?

—¿Cómo quieres que yo cante, si soy de tierras ajenas,
y aquel hijo que tenía, más blanco que la azucena,
me le están crucificando en una cruz de madera (1).

Hay lecciones en que, con igual asonancia, se dice después:

Voces daban los judíos, pies y manos le atormentan.
Si me le queréis bajar, yo os diré de qué manera,
San José os ayudará y también la Madalena
yo también os ayudara con fuerzas me lo sintiera (2).

Y otras en que, también, se alude al descendimiento y no a la crucifixión como en los ejemplos sorianos que ofrecí:

Subiremos al Calvario veremos las escaleras,
todas cubiertas de sangre, todas de sangre cubiertas.
Allí murió el Redentor allí murió quien muriera;
allí murió el Redentor de los cielos y la tierra, Amén (3).

Debemos considerar el romance de «La Virgen se está peinando» como religioso tardío a pesar de que sus primeros versos —en forma profana y galante— fueran oídos por Brantome en su viaje por España en el siglo XVI. Como ya mencioné pasarían, posteriormente, a la composición piadosa.

De las dos versiones que he transcrito del «Romance del Ciclo de Pasión que comento» la primera (25.a.) se inicia con un verso que aparece en muestras vallisoletanas de tema muy similar y que publiqué en su momento con el título de «Por aquel Portillo abierto». Una de ellas contiene un exordio petitorio:

A estas puertas he llegado con deseo de cantar
a cobrar el aguinaldo para poder empezar... (4).

Y la otra, en rima «a-o» a lo largo de todo el texto, dice:

En aquel portillo abierto, nunca le he visto cerrado,
pasó la Virgen María vestida de colorado;
el vestido que llevaba todo le lleva manchado,
se le manchó Jesucristo con la sangre de sus brazos.
En el medio del camino a una mujer ha encontrado:
—Dime, cristiana mujer, ¿a Jesucristo has hallado?
—Sí señora que le hallé, muy rendido y fatigado
con una cruz en sus hombros de madera muy pesado.
Vamos, aprisa, señora, vamos aprisa al Calvario
que por pronto que lleguemos ya le habrán crucificado.

Ya le ponen las espinas, ya le remachan los clavos,
ya le ponen la lanzada en su divino costado.
La sangre que de él caía, caía en un cáliz dorado;
el hombre que lo bebiera será bienaventurado,
en la tierra será rey y en el cielo coronado.
El que esta oración dijera todos los viernes del año
sacará un alma de pena y la suya de pecado (5).

Como vemos, termina con la fórmula que ya he comentado y que frecuentemente se utiliza para poner punto final a las composiciones religiosas en los distintos Ciclos. Por la complejidad de conexiones que los textos de Soria transcritos tienen he consignado, en esta ocasión, al hacer la relación de versiones, tanto las de «La Virgen se está peinando» como las de «Por un portillo abierto» y las de poemas del Ciclo de Pasión que tuvieran que ver con el romance ofrecido.

Hemos podido comprobar en los números 24 y 25 la intercomunicación y dinamismo de los cantos y oraciones interpretados durante la Cuaresma así como su variado origen e intrincada evolución. Eran estas composiciones que cubrían una clara función dentro del desenvolvimiento vital de cada pueblo y que, por ello, la gente sencilla incorporaba sinceramente a su existencia.

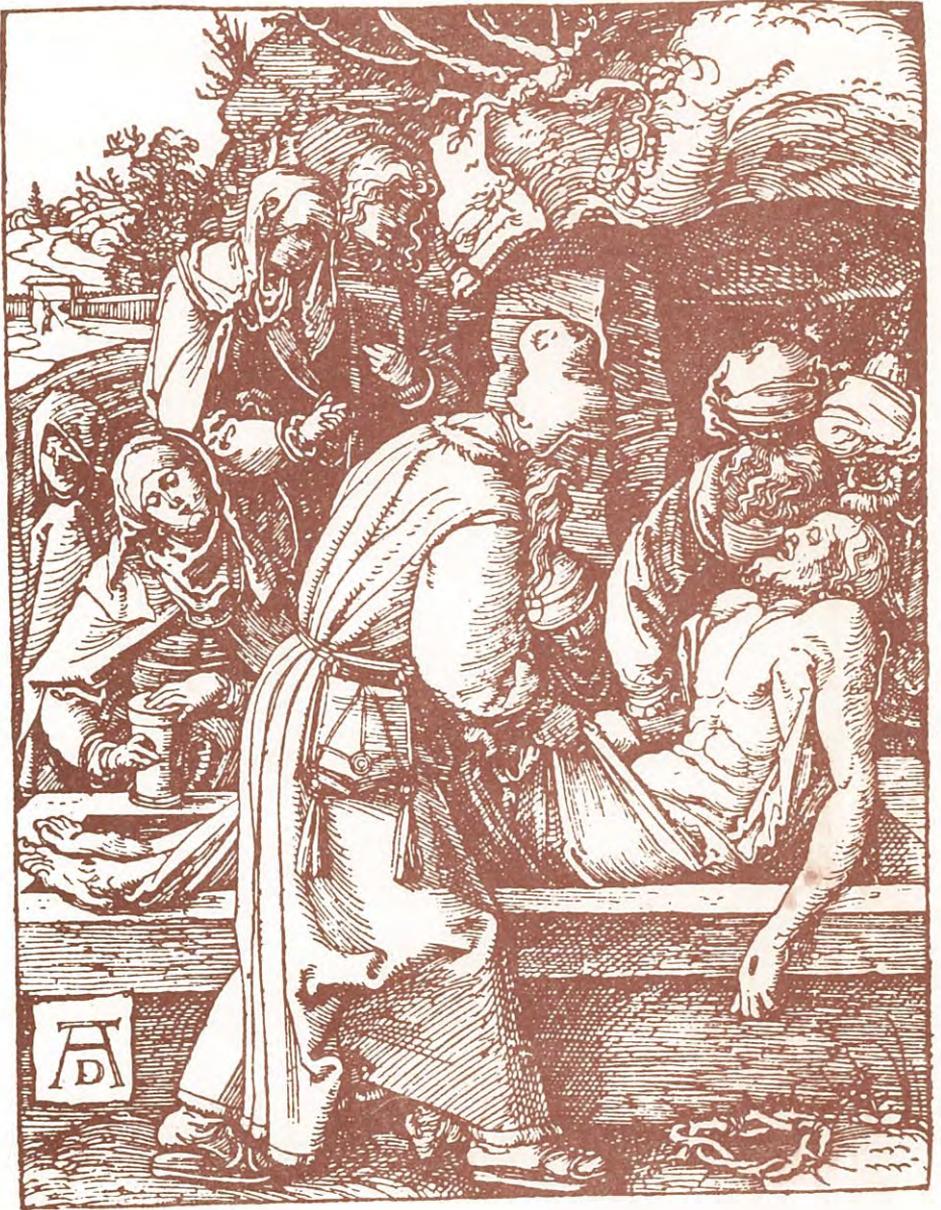
(1) L. DIAZ y J. DIAZ. *Romances tradicionales de Castilla y León*. Madison. 1982. págs. 43-44. La versión es de Tudela de Duero (Valladolid).

(2) L. DIAZ y OTROS. *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*. Vol. II, pag. 117.

(3) *Ibidem*. Vol. I, pag. 147.

(4) L. DIAZ y OTROS. *op. cit.*. Vol. II, pag. 146. (La versión que presenta muy pocas diferencias con el texto que luego transcribo, fue recopilada por nosotros en Torrelobatón).

(5) *Op. cit.*. Vol. II, pag. 147.



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 Folkloricos. 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-endivinalles)*. 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.

INDICE DE INFORMANTES

- BACHILLER, Jorja: N. en Cortos y r. en Aldehuela de Periañez. 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 Barcebalejo. 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 Covalada. 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

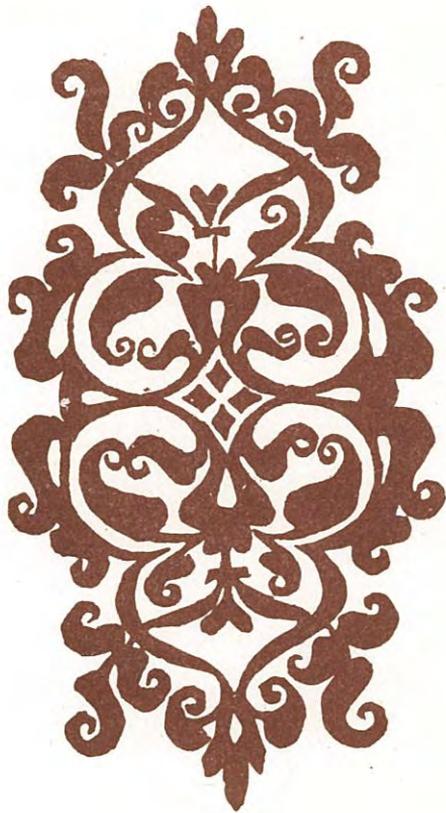
CABEZA, S.: Grabó los números 56, 57 y 59.



INDICE

PAGINAS

Prólogo.....	V
INTRODUCCION	
I. El Romancero en la Tradición Oral Castellana.....	3
II. La recopilación de romances en la Provincia de Soria.....	13
III. Problemas que plantea una recopilación actual.....	31
ROMANCES RECOPIRADOS.....	39
1. La loba parda.....	41
2. La malcasada del pastor.....	49
3. Las tres cautivas.....	53
4. La boda estorbada.....	59
5. Don Bueso y su hermana cautiva.....	69
6. La penitencia del rey Don Rodrigo.....	79
7. La muerte ocultada.....	91
8. El Conde Olinos.....	97
9. El quintado y la aparición.....	103
10. ¿Dónde vas, Alfonso XII?.....	111
11. Romance de García y Galán.....	115
12. Los peregrinos.....	121
13. La mala suegra.....	127
14. Delgadina.....	135
15. La doncella guerrera.....	145
16. Amnón y Tamar.....	155
17. Las hijas de Merino.....	171
18. Don gato.....	177
19. Santa Catalina y la Devota del Rosario.....	183
20. La zagaleja.....	191
21. La Natividad.....	199
22. La Virgen y el ciego.....	205
23. Madre a la puerta hay un niño.....	213
24. La cena.....	225
25. Romance del Ciclo de Pasión.....	231
Abreviaturas.....	237
Indice de informantes.....	243
Indice.....	247
Relación de los Romances contenidos en las grabaciones.....	251



Relación de los romances y versiones contenidos en las grabaciones magnetofónicas con la indicación de los pueblos donde fueron recogidos.

VOLUMEN I

1. LA LOBA PARDA
 - 1.a Cantada en Sotillo del Rincón.
 - 1.b Recitada en Sotillo del Rincón.

2. LA MALCASADA DEL PASTOR
Recitada en Valdealvillo.

3. LAS TRES CAUTIVAS
 - 3.a Cantada en Pedraja de San Esteban.
 - 3.b Cantada en Olvega.

4. LA BODA ESTORBADA
Cantada en Valdealvillo.

5. DON BUESO Y SU HERMANA CAUTIVA
 - 5.a Cantada en Burgo de Osma.
 - 5.b Cantada en Olvega.

6. LA PENITENCIA DEL REY DON RODRIGO
Cantada en Pedraja de San Esteban.

7. LA MUERTE OCULTADA
Cantada en Pedraja de San Esteban.

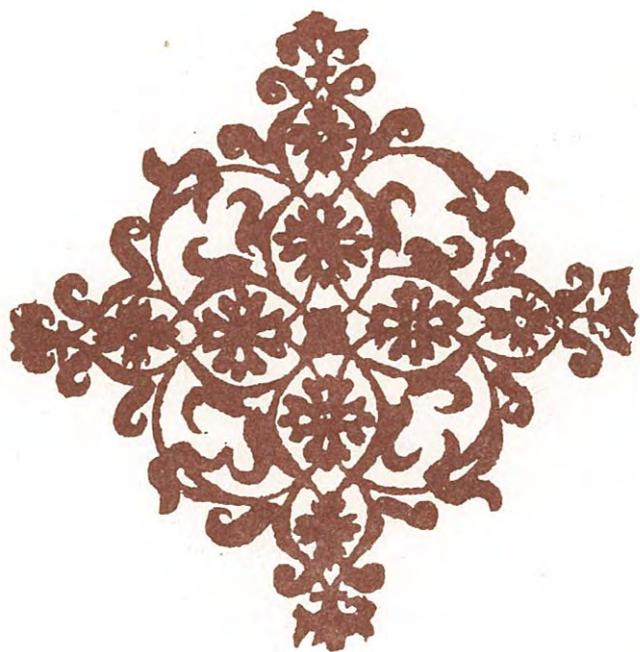
8. EL CONDE OLINOS
 - 8.a Cantada en Pedraja de San Esteban.
 - 8.b Cantada en Sotillo del Rincón.
 - 8.c Cantada en Burgo de Osma.

9. EL QUINTADO Y LA APARICION
Cantada en Pedraja de San Esteban.

10. ¿DONDE VAS, ALFONSO XII?
Recitada en Sotillo del Rincón.

11. ROMANCE DE GARCIA Y GALAN
Cantada en Olvega.

12. LOS PEREGRINOS
Cantada en Olvega.
13. LA MALA SUEGRA
Cantada en Sotillo del Rincón.
14. DELGADINA
Cantada en Burgo de Osma.
15. LA DONCELLA GUERRERA
 - 15.a Cantada en Pedraja de San Esteban.
 - 15.b Cantada en Sotillo del Rincón.
 - 15.c Recitada en Burgo de Osma.
 - 15.d Cantada en Valdealvillo.
16. AMNON Y TAMAR
 - 16.a Cantada en Pedraja de San Esteban.
 - 16.b Cantada en Burgo de Osma.
 - 16.c Cantada y recitada en Valdealvillo.
17. LAS HIJAS DE MERINO
 - 17.a Cantada en Pedraja de San Esteban.
 - 17.b Cantada en Olvega.
18. DON GATO
Cantada en Olvega.
19. SANTA CATALINA Y DEVOTA DEL ROSARIO
 - 19.a Recitada en Burgo de Osma.
 - 19.b Cantada en Olvega.
 - 19.c Cantada de Valdealvillo.
20. LA ZAGALEJA
Cantada en Olvega.
21. LA NATIVIDAD
Recitada en Valdealvillo.
22. LA VIRGEN Y EL CIEGO
 - 22.a Recitada y cantada en Sotillo del Rincón.
 - 22.b Recitada en Olvega.
 - 22.c Recitada en Valdealvillo.
 - 22.d Cantada en Olvega.
23. MADRE, A LA PUERTA HAY UN NIÑO
 - 23.a Recitada en Sotillo del Rincón.
 - 23.b Cantada en Burgo de Osma.
 - 23.d Cantada en Valdealvillo.





Este libro se terminó de imprimir en la
imprensa Provincial de Soria, el día
24 de Septiembre del año 1983,
festividad de Ntra. Sra. de
La Merced, Patrona
de la Excm. Di-
putación Pro-
vincial

