

EL COLEGIO DE MÉXICO
CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y
LITERARIOS

*HACIA UNA ESTÉTICA DEL HORROR EN ROMANCES VIOLENTOS:
DE LA FÁBULA BÍBLICA EN ROMANCES TRADICIONALES
AL “SUCESO” EN PLIEGOS DE CORDEL*

Tesis que para optar al grado de Doctor en Literatura Hispánica presenta
Rodrigo Bazán Bonfil

Asesor
Dr. Aurelio González Pérez

Ciudad de México
julio del 2003

para Ina:

*valga el brillo de tus ojos
valga el roce de tu piel*

Índice

Agradecimientos	v
Introducción	vii
1. El horror como meta estética de los romances violentos	1
1.1. Expresión de la violencia y estetización del horror en el Romancero	1
1.2. Aproximación crítica al estudio de la violencia en textos romancísticos	9
1.2.1. Reflexión en torno a los enfoques de tres estudios previos sobre el tema	10
1.2.1.1. La identificación <i>corpus</i> /estética como problema crítico	12
1.2.1.2. Perspectiva cultural y valoración de los textos	17
1.3. Propuesta de acercamiento	24
1.3.1. La cultura como <i>continuum</i> y su posible teorización estética	28
1.3.2. Categorías de análisis	46
1.3.2.1. Determinación del horror como objeto de estudio	47
1.3.2.2. El horror en motivos violentos como categoría de análisis	51
1.3.3. Construcción del <i>corpus</i> específico	56
1.3.3.1. Variedad estilística: romancero viejo, nuevo, vulgar y de tradición oral moderna	57
1.3.3.2. De la <i>Biblia</i> a la nota roja: diversidad de origen de las fábulas tratadas	67
- <i>Corpus</i> : lista de historias, número de versiones y fuentes de las que fueron tomadas	69
2. Poética de la violencia: recursos de organización y articulación significativa del horror en el Romancero	73
2.1. Niveles de articulación significativa del relato	73
2.2. Actancialidad y focalización de las acciones violentas	78
2.3. Articulación entre discurso e intriga	84
2.3.1. Recursos diegéticos de la narración violenta	85
2.3.1.1. Adjetivación	88
2.3.1.2. Descripción	89
2.3.1.3. Símil	94
2.3.2. Recursos miméticos en la representación del horror	98
2.3.2.1. Exclamación	99
2.3.2.2. Extrañamiento	101
2.3.2.3. Autoexaltación	105
2.3.3. Recursos gnómicos: sentencias y generalizaciones en torno a la violencia	108
2.3.4. Recursos tradicionales de ampliación	116
2.4. Recursos de articulación entre discurso-intriga y fábula	127
2.4.1. Focalización actancial de la violencia	128

2.4.2. Valoración moral de la violencia narrada: el horror como consecuencia de un juicio	135
2.4.3. <i>Prolepsis</i> : el horror de la violencia entrevista	137
2.4.4. Secuencialidad: la violencia entretejida	146
2.4.4.1. Ampliación de un acto violento: secuencialidad reiterativa	147
2.4.4.2. Diversidad y gradación de violencias: secuencialidad acumulativa ascendente	148
3. Estetizar la violencia: la pasión como origen de lo horroroso	153
3.1. Violación	156
3.1.1. La Cava: lamento y modelo	157
3.1.2. Variaciones en función de la honra, la tortura y el asesinato	160
3.1.2.1. <i>El pastor defiende la honra de su hija</i>	161
3.1.2.2. <i>Los sádicos y el ama de cría</i>	162
3.1.2.3. <i>Los soldados forzadores</i>	163
3.2. Incesto	165
3.2.1. Deseo incestuoso y abstracción del horror	171
3.2.1.1. <i>Jerónimo de Almansa</i>	171
3.2.1.2. <i>Resurrección de la princesa degollada por no cometer incesto</i>	174
3.2.1.3. <i>Maldad y tiranía de un hija</i>	176
3.2.2. Incesto por engaño	182
3.2.3. Incesto	185
3.2.3.1. <i>La romera perdonada</i> : moralidad propositiva	185
3.2.3.2. <i>Hija, mujer y hermana</i> : normatividad moral y condena	187
3.3. Violación e incesto	192
3.3.1. <i>Tamar</i> : romance de fábula bíblica	194
3.3.2. <i>Blancaflor y Filomena</i> : las <i>Metamorfosis</i> de Ovidio en la tradición oral moderna	198
3.3.3. <i>Rosaura la de Trujillo</i> : tensión narrativa y romance vulgar	200
3.4. Adulterio e infidelidad	206
3.4.1. Adulterio vengado	207
3.4.1.1. Adulterio, venganza y castigo	211
3.4.2. Relaciones adúlteras	213
3.4.2.1. <i>La infanticida</i> : sencillez de fábula y tradicionalización de un romance vulgar	214
3.4.2.2. <i>Ana Contreras</i> : estética individual e imposibilidad de que un romance vulgar se tradicionalice	216
3.4.3. Adulterio masculino	222
3.5. Celos	226
3.5.1. Instigación demoniaca	228
3.5.2. Triángulo amoroso	232
3.5.3. Por calumnia	237
3.6. Venganza	239
3.6.1. Forzadas (y burladas) vengadoras	240
3.6.1.1. Violencia repelida	240
3.6.1.2. Burladas vengadoras	242
3.6.1.3. Vengar forzadas	245

3.6.2. Matrimonios estorbados: fidelidad y violencia	251
3.7. Final de la pasión: castigo y penitencia	259
3.7.1. Reinstauración de los órdenes previos: castigo civil, castigo divino	261
3.7.2. Penitencia y reconciliación con Dios a través de la violencia	265
Conclusiones	281
Bibliografía	287
Apéndices:	
- Bibliografía individual de las versiones citadas	296
- Índice de citas	304
- Crestomatía y florilegio de romances estudiados	311

Agradecimientos

El más profundo y difícil de escribir, a Aurelio González: porque ni la paciencia que me tuvo a lo largo de trece años de discipulaje, ni la confianza que con ella me ha brindado caben en estas palabras cuando, en cambio, ha sido un Maestro tan generoso como para darme trato de colega.

A mis compañeros de Seminario: Donají Cuellar, Laurette Godinas y Alejandro Higashi, por la cantidad de papel que, para imprimir los míos, recuperé de sus “avances” de tesis; mejor, por la riqueza que sus siempre sabias y atinadas observaciones dieron a mi trabajo; y sobre todo lo anterior, que no es poco, por el gozo enorme de su amistad.

A la comisión lectora, Doctores Mariscal, Cándano y Flores, por el interés con que enfrentaron la tarea, no siempre sencilla ni grata, de leer lo aquí escrito. Y a Beatriz, Graciela y Enrique, por el desinterés con que me ayudaron a mejorarlo, deseando que el resultado responda a su confianza.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, que apuesta porque la investigación en Humanidades no desaparezca y, en consecuencia, porque la beca 115155 (otorgada de marzo del 97 a febrero de 2002) me permitió cursar el Doctorado y redactar buena parte de este texto.

Al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, que me recibió hace doce años como becario de investigación, hace siete como estudiante, y siempre con la calidez que caracteriza a quienes lo forman.

Al personal de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas; es decir, a Silvia, Dolores, Macario y Beto, por ser apoyo incondicional –bibliográfico siempre y emocional a ratos– para quienes investigamos en su territorio.

A mi abuela Lucía por enseñarme que si nada parece quedar, se puede vivir aprehendiendo lo que valga la pena aprender

Introducción

Las acciones violentas de otros no suelen ser tema en que nuestras relaciones se extiendan, o que nuestras narraciones detallen, porque parece existir un consenso sobre el mal efecto que tienen en la sensibilidad de quien las conoce. Así, y a excepción de objetos culturales que, como la prensa amarillista, suelen descalificarse moralmente, las notas informativas cuyo tema es la violencia humana tienden a la brevedad y la abstracción, de modo que los noticieros televisivos ofrecen cifras de muertes que, como tales, excluyen las circunstancias específicas de cada una en atención a cierta idea de pudor que, a la larga, resulta socialmente más útil para ocultar las razones económicas de las guerras que como forma de respeto al dolor ajeno puesto que, por otra parte, en el mismo ámbito cultural la violencia se construye como un espectáculo que se aprecia positivamente cuando su tratamiento garantiza una distancia emotiva suficiente.

Que la narrativa de Occidente haya generado en torno a una serie de motivos violentos una tradición que incluye igualmente *La Iliada* y *Naranja mecánica* sólo puede explicarse, entonces, asumiendo que al narrar un asesinato (la acción violenta con que un individuo termina la vida de otro) éste puede tratarse de forma que resulte atractivo porque su efecto sobre el espectador depende tanto de su tratamiento, como de las consideraciones morales a que lleve: las muertes que Aquiles hace en combate se valoran positivamente porque su situación lo permite y son parte de su caracterización como héroe épico; lo hecho por Alex *The Large* y sus *drugos* se condena porque cancela una expectativa social de convivencia, se interpreta como una serie de injustificados ejercicios de fuerza, y produce esa mezcla de fascinación y rechazo que, juntos, llamamos horror.

Luego, bajo el supuesto de que sólo la recepción completa el sentido de cada fábula, el presente análisis asume como punto de partida que el efecto estético de un relato se determina

mediante la construcción del discurso que, a su vez y como tratamiento específico de una fábula, persigue la consecución del efecto determinado como propósito; las razones que permiten considerar el horror como objetivo estético en determinada serie de romances y el tratamiento que, para ello, dan éstos a los motivos violentos que presentan son su objeto de estudio.

La parte inicial constituye el marco teórico: explica cómo se han definido la violencia y sus manifestaciones en el Romancero, para después exponer las diferencias que la presente aproximación tiene con otras previas y la consecuente necesidad de generar una categoría de análisis y un *corpus* que se le adecuen. La poética de estos romances se establece, en la segunda parte, explicando el funcionamiento de todos los recursos que el análisis puntual del *corpus* permite identificar como formas para organizar y articular la violencia y el horror como significado discursivo, de intriga, y fabulístico de los relatos. Finalmente, en el tercer capítulo se sistematizan los principios estéticos que subyacen a la construcción del horror, manifiesta en el tratamiento de los motivos violentos que constituyen el *corpus* de análisis.

El propósito general es, pues, mostrar que sin enunciarse como designio programático pero lejos de ser un fenómeno aleatorio, la conjunción entre ciertos motivos y tratamientos conlleva una decisión y una propuesta narrativas que, en tanto tradición, vincula materiales del Romancero que hasta ahora no fueron estudiados como el todo –temático, poético y estético– que forman porque las perspectivas previas no permitían su identificación en conjunto. Los resultados de la investigación deberán conducir, entonces, a replantearse la necesidad de atender una serie de fenómenos periféricamente estudiados, revalorando las ventajas de apelar a criterios poco explotados en la integración de los *corpora* como una forma general de ensanchar el campo de investigación del Romancero.

1. EL HORROR COMO META ESTÉTICA DE LOS ROMANCES VIOLENTOS

Para validar la definición del horror como reacción estética deliberadamente buscada por quien genera y transmite romances temáticamente definidos por un motivo violento, en este capítulo se expone como impronta de trabajo la forma en que se conciben la violencia y el horror, para después discutir la perspectiva teórica desde la cual es posible su valoración estética, y las ventajas y diferencias que ésta implica respecto a otros acercamientos. Asimismo, se revisan las formas de moralidad implicadas en los horizontes de expectativa extra e intra textuales, las consecuencias de éstas en el estudio y la valoración de las narraciones, y la necesidad y razones encontradas para privilegiar, sobre la posibilidad de clasificarlos por la validez moral que a sus historias pudiera asignarse, la descripción de los recursos con que creadores y transmisores de romances determinan como reacción estética el sentimiento de horror que en la recepción generan sus historias.

1.1. Expresión de la violencia y estetización del horror en el Romancero

Para que la teorización estética que este trabajo persigue quede claramente expuesta, y valide la expresión de la violencia y la estetización del horror en el Romancero como tema y objeto de estudio, asumamos que las explicaciones propuestas girarán en torno a la formación de una tradición que, en tanto continuidad temática y de tratamiento entre los *corpora* del Romancero, desborda las marcas que sus momentos de creación, formas de transmisión y estilo imprimen en los materiales del *corpus*. Las consideraciones y adecuaciones que deban hacerse respecto a otras formas de trabajo serán entonces puntuales pues, aunque en un estudio pionero sobre la literatura de cordel Julio Caro

Baroja disenta fuertemente de quienes “creen que definir y andarse en preliminares conceptuales son tareas más graves que observar y describir”,¹ la importancia que aquí adquieren esos “preliminares” es notable justamente porque de ellos depende que este trabajo resulte útil para investigaciones futuras, como le fueron útiles muchos de los que lo preceden.

La violencia es parte esencial de la narrativa en la medida en que la literariedad depende de lo extraordinario: si el sentido de narrar se halla en recordar y repetir lo diferente, lo que no se vive en forma cotidiana, la excepcionalidad de las acciones violentas es clara justamente porque no se espera ver que ocurran, y porque al considerarlas antinaturales en tanto rupturas de un orden supuesto con base en una expectativa extratextual,² esta anormalidad las convierte en material literario. La presencia de motivos violentos³ en el Romancero no es extraña, entonces, y puede remitir, en cambio, a una tradición literaria mucho más amplia que podría ser universalizada listando, por ejemplo, la *Ilíada*, el *Popol-Vuh* o el *Mahabarata*.

No debe olvidarse, sin embargo, que como el significado de la fábula puede cerrarse en función del tratamiento que en la intriga se dé a la violencia, su presencia no siempre responde al

¹Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969, p. 51.

²La relación entre expectativa y realidad es patente en las definiciones de la violencia como una “acción realizada contra el natural modo de proceder”, y de lo violento como aquello que “está fuera de su natural estado, situación o modo”, lo que “se hace bruscamente, con ímpetu e intensidad extraordinarias” y lo “falso, torcido y fuera de lo natural”. Ver Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 21^a ed., Espasa Calpe, Madrid, 1992, s.v..

³Se entiende por motivo todo aquel contenido narrativo que, siendo estable en la fábula y hallándose relacionado con el plano de la intriga, por tanto, pueda expresarse con estructuras de discurso variables cuya única condicionante es que su contenido pueda ser enunciado con una forma sustantivada de derivación verbal del tipo “salida”, “encuentro”, “engaño”, etc.. Ver Aurelio González Pérez, *El motivo como unidad narrativa a la luz del Romancero tradicional*, Tesis de Doctorado, El Colegio de México, México, 1990, pp. 88-90.

mismo tipo de expectativas intra y extratextuales; y muchas veces se convierte, incluso, en exaltación de virtudes, pues cuando Carlo Magno acomete al Emir con su espada de Francia

le rompe el yelmo, donde centellean las gemas; le hiende el cráneo y le derrama el cerebro. Le parte toda la cabeza hasta la barba blanca, y, sin tregua alguna, lo derrumba muerto⁴

la narración se cataloga como épica porque en ella, lejos del rechazo ante una expectativa cancelada *i.e.*, lejos del horror ante la violencia, lo que se subraya es la fuerza y nobleza de un héroe cristiano que vence a su antagonista infiel. De la misma forma, cuando el buitre come las entrañas de Prometeo, sujeto a una roca del Cáucaso con cadenas de hierro y clavos de diamante, y por la noche renace en su vientre lo comido para que violencia, sufrimiento y horror duren treinta mil años, el conjunto exalta como virtud moral su abnegada aceptación del sufrimiento en tanto forma de resarcir una acción (dar el fuego a los hombres) que en la perspectiva del texto es más valiosa que su bienestar personal; y se hace heroico.

La antigüedad del *corpus* que pueda formarse con los motivos violentos de toda la literatura ayuda a explicar, entonces, la imposibilidad de cerrarlo. Si las expectativas que se generen sobre lo cotidiano cambian en el tiempo y en esa medida también lo narrable y la forma de narrar se transforman, el cambio no implica que la productividad de ciertos temas para hacer cuentos –de amor, locura y muerte, por ejemplo– disminuya sino, al contrario, que se mantiene porque cada vez se les trata de manera distinta.

⁴*Cantar de Roldán*, Alianza, Madrid, 1980, p. 120; y sobre la clausura del significado ver Diego Catalán, “Los modos de producción y “reproducción” del texto literario y la noción de apertura” (1978), en *Arte poética del Romancero oral. Parte 1ª: Los textos abiertos de creación colectiva*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1997, pp. 159-186.

Una narración genera horror cuando, en cambio, al representar acciones que cancelan una expectativa moral extratextual, afecta la sensibilidad del receptor más inmediatamente que a su capacidad de juicio ético porque sus recursos de construcción logran la empatía necesaria para que sus fuertes contrastes determinen la recepción. Muestra de ello es aquella descripción de la violación de Tamar que, al detener la mimesis y extenderse en los detalles diegéticos, crea una imagen más plástica que violenta:

La cogió por la cintura y a su cama la llevaba;
 como era tiempo verano, ha subido en falda blanca,
 con un pañuelo de seda, la carita le tapaba.
 El colchón era de pluma, y las sábanas de Holanda;
 la colcha que la cubría era de seda bordada

(*Amnón y Tamar I*, vv. 13-17)⁵

que mediante la posible distensión del receptor al ver desfocalizada la violencia fabulística –pues leídos fuera de contexto, los versos anteriores son sugestivos y hermosos– encamina al escucha a un efecto final mucho más fuerte cuando descubre que ha percibido la violencia como algo estetizable:

–Hermano, si ereh mi hermano, no me quedeh deshonrada.
 –¡Bah! ehmiajar una flor y a manchar un crihtal fino...
 y luego te voy a poner en el tribunal divino.

(*Amnón y Tamar I*, vv. 19-21)

A este gradiente de la estética de lo horroroso parece responder la opinión de Alvar cuando sostiene que en el Romancero tradicional se han interpretado los versículos que narran la violación (2 Samuel 13:11-15) de muy diversas maneras, pero “siempre distanciadas del relato bíblico por las infinitas interpolaciones que la plebeyez y la delectación en el crimen aportan a esta lamentable

⁵Las referencias se hacen con el título más común de cada romance, su número en este *corpus* de trabajo y el de los versos citados. La procedencia de cada versión y las variaciones de títulos que hubiera (conservadas por respeto a la interpretación de los compiladores) se listan al final del trabajo.

escena.”⁶ Juicio en que acierta, pese a que los adjetivos empleados remitan más fácilmente a una condena moral que a una descripción literaria, porque implícitamente reconoce cómo un tratamiento narrativo (infinitas interpolaciones) que estetiza la violencia (plebeyez y delectación en el crimen) permite guiar al receptor y, en consecuencia, generar en él la reacción emotiva que se quiera; horror, por ejemplo (lamentable escena). Asimismo, y aunque también Isabel Segura reconoce que parte del material discursivo predispone al lector o al escucha para que la consumación del delito le parezca trágica, desagradable y dolorosa, al no contemplar la posibilidad de que tal guía de recepción obedezca a un interés estético, las “instrucciones de lectura” que debían tensar la recepción se convierten, a sus ojos, en una forma de predisposición moral que, supone, prepara al lector “para que su sensibilidad reaccione ante hechos tan perversos” haciéndolo repudiar “cualquier acto que contravenga el orden establecido”.⁷

Una de las razones que se hallan para emprender el presente trabajo está, justamente, en la necesidad de que no seguir obviando que un motivo violento con tratamiento horroroso puede resultar más atractivo como fuente de emociones que como *exempla*. Pues si bien es cierto que los comentarios del narrador pueden justificar la lectura moralizante de Segura, en tanto guías de recepción generan una perspectiva emocional, cuando menos paralela, cuya intención más clara es expresar miedo ante lo extraordinario, la angustia y desorientación que provoca, obligando al receptor a implicarse en la fábula por la empatía –“cercanía emocional”, la llama Kayser– que las expresiones de un narrador intradieгético puedan provocarle. Cercanía respecto a las acciones que

Se narran o escuchan que es necesaria en la generación del horror porque, a diferencia de lo que ocurre con lo grotesco, en cuyo ámbito los cuentos de Kafka pueden entenderse como “grotescos

⁶Manuel Alvar, *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia* (2^a ed., muy corregida y aumentada), Planeta, Barcelona, 1974, p. 205.

⁷Isabel Segura, *Romances horrorosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas*, Alta Fulla, Barcelona, 1984, pp. xv-xvi.

fríos” porque el receptor se distancia de sus narradores al comprender que no tienen las reacciones emocionales que su horizonte de expectativa extratextual le haría esperar de ellos,⁸ el mecanismo del Romancero es el contrario y el narrador no sólo reacciona “lógicamente” ante la violencia sino que, al integrar sus sensaciones en el cuerpo de lo narrado, induce al receptor a reaccionar como él.

Luego, porque parte del horror potencial de las narraciones depende de dicha empatía –como en la tragedia–, las víctimas de los romances violentos son personajes cuya condición moral se supone buena y semejante a la del receptor para que éste se mueva a compasión al ver caer desgracias inmerecidas sobre aquellos a quienes creer parecerse;⁹ y los victimarios, que lejos de sujetarse de manera paciente a su sino, ejercen la violencia de manera deliberada, se construyen así para que el patetismo de la narración substituya toda posible catarsis del receptor con un placer que, dice San Agustín, es cualquier cosa menos sano:

¿En qué consistirá que cuando un hombre ve representar sucesos lamentables y trágicos, quiere allí dolerse de ellos y sentirlos, y no obstante, él mismo no quisiera padecerlos? Es muy cierto que él desea padecer aquella pena y sentimiento, pues ese mismo sentimiento y dolor es su deleite. Pues ¿qué viene a ser esto sino una gran locura? porque tanto más se mueve a dolor cualquiera con aquellos lamentables casos, cuanto menos sano está de semejantes afectos, aunque cuando es él mismo quien los padece, se suele llamar miseria, y cuando son otros y él se compadece de ellos, se llama misericordia. Pero ¿qué misericordia ha de ser la que se ordena a unas cosas puramente representadas y fingidas? Porque allí no se le excita al que está oyendo y mirando para que socorra o favorezca a alguno, sino solamente a que se duela de aquel fracaso, y cuanto más se mueve dolor y sentimiento, tanto más favor le hace el actor de aquellas representaciones. Y si aquellas calamidades y desgracias

⁸Ver Wolfgang Kayser, *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires [s.f.], pp. 178-179.

⁹Ver Aristóteles, *Poética*, 1453a3-5; Gredos, Madrid, 1992.

(verdaderas o fingidas) se representan de modo que no causen sentimiento y dolor al que las mira, se sale de allí fastidiado y quejándose de los actores; pero si se conmueve y enternece, persevera con más intención, y tiene gusto y alegría en llorar.¹⁰

Por ello, y aunque la cercanía emocional del receptor ante la violencia narrada se condene moralmente, una lograda expresión de horror se reconoce justamente por la construcción extensa de la figura del victimario, por el patetismo que caracteriza a la víctima y, sobre todo, porque ambos se caracterizan de forma que en la recepción no hay compasión ni temor posibles porque, primero, se sabe que el victimario merece el castigo que tenga, si éste llega, pues se la ha visto actuar en contra de la víctima; segundo, el receptor no puede identificarse plenamente con él porque tampoco se imagina realizando sus acciones: asesinato de padres, novio, dos hermanos y un par de bandidos como se cuenta que hizo Sebastiana del Castillo, por ejemplo; y, tercero, la identificación plena con la víctima es también imposible pues aunque compadezca su desgracia inmerecida, la insistente localización de las acciones en un tiempo, lugar y situación específicos –además de hacerlas verosímiles proporcionando los “datos” de la violencia narrada– no le deja imaginarse en situación similar y, en contraste, le hace suponer que cosas así ocurren todos los días, pero nunca “aquí”.

Finalmente, porque definimos los romances horrorosos como narraciones de las acciones violentas que un personaje de construcción simple (una víctima) sufre al enfrentarse con uno de carácter (un victimario) cuya caracterización pasional se extrema para hacerlo verosímil – pues “partiendo de la misma naturaleza, son mucho más persuasivos los que están dentro de las pasiones”, dice Aristóteles (*Poética*, 1454a30-32)– y guiar la recepción de forma que la violencia casi gratuita¹¹

¹⁰San Agustín de Hipona, *Confesiones*, libro 3, capítulo 2; Espasa-Calpe, Madrid, 1962, p. 55.

¹¹Un acto verdaderamente gratuito es el asesinato del árabe en *El extranjero* de Albert Camus, pues mientras los romances horrorosos explican las acciones violentas apelando a la mala calidad moral de los protagonistas o a la intervención del Demonio, la mejor razón de Meursault es que “hacía calor en la playa”.

de las acciones fascine y estremezca al receptor, tema y objeto de estudio están validados por la necesidad de explicar, a partir de los cambios diacrónicos de los recursos narrativos que presentan, la distancia estética¹² y el cambio de perspectiva dados entre la construcción del texto y su recepción actual. Todo lo cual puede ejemplificarse, por ahora, con el “tremendismo” de un *corpus* vulgar que Julio Caro Baroja identifica y explica como característica diacrónica en la construcción de esta clase de intrigas:

El tremendismo no es de hoy. El tremendismo ha constituido siempre parte del instinto literario popular. Pero los ciegos cantores de romances, al menos los antiguos, no podían pensar en la existencia de un tremendismo laico o laicificado, como el que hoy está al uso. Lo tremendo para ellos estaba siempre ligado, de una manera u otra, a lo religioso. Era, usando una fórmula conocida para los historiadores de las religiones, “*mysterium tremendum*”.¹³

Recurso que si resume las fábulas de nuestro *corpus* cuya clara preferencia temática por los motivos violentos borra la diferencia entre pasión y crimen,¹⁴ es apenas punto de partida pues igualmente

¹²“Si se designa la distancia entre el horizonte de expectativas dado de antemano y la aparición de una nueva obra [...] como una distancia estética, ésta se puede concretizar históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o escandalización; asentimiento aislado, comprensión paulatina o retardada) [...] La reconstrucción del horizonte de expectativas hace posible, por otro lado, postular preguntas a las que el texto ya daba una respuesta y deducir con ello cómo pudo haber visto y entendido la obra el lector antiguo”. Hans Robert Jauss, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, p. 57, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987, pp. 55-58.

¹³Julio Caro Baroja, *Romances de ciego. Antología*, 2ª ed. (1ª: 1966) Taurus, Madrid, 1980, p. 10.

¹⁴“pues dentro de esta órbita de aconteceres temibles y fieros, para la literatura popular el “crimen” que más altera el orden natural –concretamente, el de tipo sexual: el incesto, la agresión brutal a niñas, etc– resulta de capital importancia porque si el mundo está lleno de pasiones y violencias, los que convierten las pasiones humanas en una sola pasión divina son los santos y los que se salvan, mientras el resto de los hombres es objeto de la continua asechanza del Demonio”. *Ibid.*, p. 12.

importante será explicar cómo la afición narrativa de transmisores y receptores hacia la violencia extrema, su valoración como transgresión de expectativas morales extra textuales, y la forma en que se condiciona la respuesta del receptor como horror –i.e., como un sentimiento de fascinación y rechazo– ante lo narrado, son rasgos característicos de una tradición que, en tanto práctica diacrónicamente refuncionalizada,¹⁵ genera una preceptiva específica –una poética de la violencia– que se complementa con el mecanismo de juicio que permite declarar uno de estos romances como inferior, equivalente o superior a los otros que forman el paradigma: la estética del horror en romances violentos que pueda ser enunciada al finalizar este análisis.

1.2. Aproximación crítica al estudio de la violencia en textos romancísticos

Porque su definición misma determina la estética del horror en romances violentos como un objeto complejo, en contraste con los que se proponen la interpretación de un sentido en la fábula o la descripción de un aspecto formal determinado,¹⁶ el presente estudio supone una aproximación

¹⁵Un texto se refuncionaliza cuando el sentido original de su fábula varía para explicar un patrón de conducta o un valor comunitario distinto al que originalmente exponía; ejemplo de ello es que del ciclo histórico del rey Rodrigo sólo se conserva –como romance religioso-didáctico-moralizante– el de la Penitencia, que ha absorbido los motivos del que trata la violación de la Cava y encarece a los receptores contra el abuso sexual subrayando las consecuencias (espirituales y físicas) que semejante ejercicio de la violencia trae consigo.

¹⁶Catalán sostiene que al mercantilizarse la creación literaria gracias a la imprenta, la “apertura” de la obra al nivel del significado quedó reducida a un mínimo negligible y, en adelante, tuvo como único resultado la proliferación de la “literatura” ancilar de carácter interpretativo (“Los modos de producción...”, pp. 163-164). Sirvan como ejemplo “Las mujeres no-castas en el Romancero: Un caso de honra” de Oro Anahory Librowicz y “Romance de la Bastarda” de Ángel Iglesias, y, para los aspectos formales, “El uso verbal en las formulas del Romancero de tradición oral: El ejemplo de Gran Canaria”, de María Teresa Cáceres Lorenzo, y “Sobre el lenguaje poético del Romancero: La «formula»”, de Diego Catalán.

centrada en su unidad temática y busca la continuidad estética que subyace a las diferencias estilísticas, cronológicas, de forma de transmisión y de variación que su *corpus* implica.

Establecer un catálogo puntual de sus recursos, a partir del cual explicar su conformación como tradición estética hace necesario, entonces, que primero se revisen los estudios hechos en torno al horror y la violencia en el Romancero, rescatando de cada uno lo que sus formas de aproximación aporten para su entendimiento estético y buscando solucionar las diferencias de postura que cada combinatoria en los rasgos de clasificación –ejes cronológico, temático y estilístico, y forma de transmisión– genere pues, que sepamos, el tema únicamente se ha estudiado con un cruce de estilo y forma de transmisión que lleva a identificar los motivos violentos como patrimonio exclusivo del Romancero vulgar.

1.2.1. Reflexión en torno a los enfoques de tres estudios previos sobre el tema

Muchos estudios sobre el Romancero vulgar, la literatura de cordel y/o los romances de ciego apuntan en diversas medidas y con muy variados enfoques a la cuestión presente y, sin embargo, como se trata de aproximaciones que no se definen directamente como estudios sobre sus estéticas, los resultados que ofrecen suelen presentarse como si una y otros –estética y *corpus*, forma de transmisión y estilo– fueran fenómenos aislados de los que puede darse cuenta global sin que el enfoque escogido afecte el resultado.

Una detenida revisión de estos términos y los conceptos a que remiten muestra, en cambio, que en este caso es más útil considerar “Romancero vulgar” como la etiqueta que identifica un *corpus* estilísticamente determinado, que debe entenderse como un conjunto de textos y versiones definido arbitrariamente en el momento y lugar en que se estudie. Que, asimismo, los estudios

planteados en torno a la “Literatura de Cordel” remiten en primera instancia a un medio de transmisión –los pliegos impresos– y no a una especificidad textual porque la venta trashumante de hojas volantes incluyó, desde muy temprano, objetos literarios tan diversos como puedan ser entre sí los romances, las relaciones de comedias, las aleluyas, las oraciones, los ensalmos y las recetas para enamorar, por ejemplo. Y que, finalmente, el término “Romances de Ciego” nada dice de sus temas, pues refiere a quienes transmitían los textos: hombres y mujeres que cantaban su mercancía en espacios públicos como una forma de interesar a la concurrencia en la compra de su material impreso, y a la especificidad genérica de la mercancía ofrecida: poemas narrativos (romances) plenamente diferenciados de otros contenidos posibles en los mismos pliegos de cordel.

Así pues, como estos términos no permiten construir una explicación estética sobre el horror en romances violentos porque ninguno hace referencia al tema y tratamiento de la historia y esa especificidad textual es necesaria para la explicación que se propone, este análisis temático-estilístico debe atender *corpora* suficientes para mostrar la continuidad y refuncionalización estéticas en que la crítica no reparó porque la definición, exclusivamente estilística, genérica o por forma de transmisión de sus objetos no lo permitía, superando la identificación hecha entre estéticas y *corpora* e incluyendo las manifestaciones que preceden, permiten la aparición de éstas y constituyen la mayor parte de la tradición que nos ocupa.

Igualmente necesario será establecer parámetros estéticos adecuados, pues aquellos a que generalmente se recurre pertenecen a paradigmas culturales que valoran negativamente las características del Romancero vulgar al compararlas con *corpora* cuya generación de textos parece no responder a la necesidad del público mientras, en contraste, la estética que los romances vulgares implican –y únicamente extreman porque sus elementos iniciales están ya en el Romancero viejo–

se explica mejor asumiendo, con María Cruz García de Enterría, que si toda literatura halla razón de ser en sus lectores, la de cordel era la que leía y necesitaba “el pueblo”: una literatura de masas para gente iletrada pero no analfabeta, gente sencilla en todos los terrenos, incluido el económico.¹⁷

1.2.1.1. La identificación *corpus*/estética como problema crítico

Porque es una selección temático-estilística que privilegia el *corpus* de la segunda mitad del siglo XIX y muestra sus características más exaltadas, *Romances horrorosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas* es punto de referencia inmediato en el establecimiento de la estética del romance horroroso. El planteamiento de Isabel Segura constituye además un avance importante, y constante si se piensa en su trabajo anterior,¹⁸ pues al rescatar materiales que tienen “como tema central el crimen –violación grave de la ley moral, escrita o no– y el asesinato –acción de matar con premeditación y alevosía–, acciones ambas transgresoras del orden establecido”¹⁹ señala que las narraciones romanceriles forman tradiciones temáticas que pueden estudiarse en sí mismas, como ésta que ella bautiza “de crimen y asesinato”.

Sin embargo, como su valoración no explicita el punto de definición poética y estética de la violencia y el horror en el *corpus* que estudia, e identifica de manera unívoca el tratamiento detallado que el Romancero vulgar da a los motivos violentos con lo que, desde su perspectiva, constituye una

¹⁷Ver María Cruz García de Enterría, *Sociedad y Poesía de Cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973, p. 18.

¹⁸Isabel Segura, *Romances de Señoras. Selección de romances de ciego relativos a la vida, costumbres y propiedades atribuidas a las señoras mujeres*, Alta Fulla, Barcelona, 1981.

¹⁹Segura, *Romances horrorosos*, p. ix.

“pérdida de virtudes literarias”, el peso analítico de estos juicios sobre la “calidad” cancela toda posibilidad de explicar cómo la tradición que bosqueja se forma con, y depende de, una serie de prácticas compartidas y continuadas por diversos grupos de receptores y transmisores; de modo que renuncia a la definición que sería necesario darle para continuar el estudio en otros *corpora*:

1) al margen de las marcas de lo oral, lo rural y lo antiguo, que en opinión de Luis Díaz G. Viana ya no bastan para delimitar la sustancia de lo tradicional porque con base en esas características la “Gran Cultura” asimila aquellas manifestaciones populares que resultan merecedoras de su atención;²⁰ y

2) sin tener que apegarse, tampoco, a un canon culto a partir del cual sus características se definen como “abandono de la forma literaria”

para abrir, en cambio, una perspectiva diacrónica en que el cambio estilístico-temático necesariamente se plantea como elemento conformador de la tradición y supone, por tanto, que si a mediados del siglo XIX los romances de crímenes adquirieron una forma más periodística en que los elementos de ficción dejan paso a una descripción detallada de los hechos, convirtiéndose en relatos versificados de cualquier crónica de sucesos extraída de un periódico,²¹ ello dice más de la adaptabilidad proteica de esta clase de historias que de la devaluación estética de su forma narrativa.

El análisis de un *corpus* con tanto potencial se limita entonces a una exposición muy general de las razones económicas y culturales que, en su opinión, explican por qué a mediados del siglo XIX surge un público específico para este tipo de romances: se trata –dice Segura– de campesinos

²⁰Ver Luis Díaz G. Viana, “Introducción. Literatura oral y Folklore”, p. 18, en *Una voz continuada. Estudios históricos y antropológicos sobre la Literatura Oral*, Sendoa, Auspoa, 1998, pp. 13-22.

²¹Ver Segura, *Romances horrorosos*, p. x.

emigrados a las ciudades que, al ver “sus antiguas creencias y mitos suplantados por los que generaba una sociedad en vías de industrialización”, los consumían porque muchos de ellos “constituyen la respuesta visceral de una sociedad que se ve forzada a vivir en un medio al que no está acostumbrada, y en ellos la ciudad aparece como centro de perversión donde tienen lugar crímenes horrendos porque la aglomeración humana provoca un incremento de la criminalidad”.²²

Misma forma de interpretación con que explica la publicación en Morella,²³ y no en otro sitio, de la fábula en que una joven es asesinada en Barcelona para curar con su sangre a la patrona –pues “una historia de este tipo no tendría ninguna credibilidad en un medio urbano [...] en cambio, contribuía a incrementar en los alejados lectores rurales los miedos que despertaba la ciudad”²⁴–, pasando por alto el hecho de que, si bien el lugar de publicación no necesariamente corresponde al del consumo, muchas de las casas editoras estaban, por el contrario, en las grandes ciudades en que el público no creería tales historias;²⁵ y asumiendo, además, la lectura individual como forma dominante de transmisión de los pliegos en comunidades rurales donde, quizá con mayor realismo, habría que suponer lecturas en corro y voz alta.

Finalmente, porque acogida a un paradigma estético definido por la Alta Cultura identifica como exclusivas de los romances de ciego características existentes de antiguo, el texto de Segura

²²*Ibid*, p. xxii.

²³“Municipio de Castellón (Comunidad Valenciana), 100 Km al norte de la capital provincial, cuya población para 1995 se estimaba en 2.842 habitantes”. *Enciclopedia Microsoft Encarta 2000*, s.v.

²⁴Ver Segura, *Romances horrorosos*, p. xxii.

²⁵El mismo *corpus* de *Romances horrorosos* hace luz al respecto pues de los 44 pliegos que reproduce, 20 tiene pies de imprenta que corresponden a Barcelona, 5 más a poblaciones importantes de la Comunidad Catalana (Gerona, Reus y Manresa), y otros 5 a Madrid.

obligaría a pensar que el potencial de moralización que insistentemente les atribuye no existe en otros *corpora*. Y por lo mismo, al reducir a ésta todas las funciones que puedan atribuirse a un romance horroroso, cuando sostiene que sus autores pretenden “conseguir la repulsa, por parte de los lectores, de una actividad delictiva concreta y por extensión de cualquier acto que contravenga el orden establecido porque tal es el objeto de esta clase de romances”²⁶ pasa por alto la espectacularidad que éstos comparten, por ejemplo, con los romances tradicionales que desarrollan motivos violentos por extenso; como en aquella versión de la *Penitencia del rey Rodrigo* en que las tres visitas del confesor abarcan más de la mitad (18/38) de los versos que la forman:

El bueno del confesor a visitarlo venía:
 ¿Cómo te va, penitente, con tu mala compañía?
 Vaime bien, gracias a Dios, mellor do que eu merecía;
 de la rodilla pra abaixo tengo la carne barrida,
 de la rodilla pra arriba luego me comenaría.
 Ten paciencia, penitente, con tu mala compañía.
 El bueno del confesor a visitarlo volvía:
 ¿Cómo te va, penitente, con tu mala compañía?
 Vaime bien, gracias a Dios, mellor do que eu merecía;
 de la cintura pra abaixo tengo la carne barrida,
 ahora me va al corazón que es donde más me dolía
 Ten paciencia, penitente, con tu mala compañía.
 A las doce de la noche a visitarlo volvía:
 ¿Cómo te va, penitente, con tu mala compañía?
 Vaime bien, gracias a Dios, mellor do que eu merecía;
 do pescozo para abaixo de carne ya no había miga.
 Adiós, adiós, confesor, que se me acaba la vida.
 Adiós, adiós, penitente, Dios vaya en tu compañía.

(*Penitencia del rey Rodrigo* XV, vv. 19-36)

Así, pese a que en el ajusticiamiento público de los reos de muerte identifica un claro elemento espectacular, el límite analítico del ensayo está dado por su defensa de la función didáctico-moralizante. De modo que al referirse a las ejecuciones el peso recae en la presencia de padres

²⁶Segura, *Romances horrorosos*, pp. xv-xvi.

que asistían “acompañados de sus hijos para que éstos tomaran buena cuenta de lo que les ocurriría si transgredían el orden establecido”, en vez de apreciar el hecho –que dice más sobre la existencia de un gusto general por las escenas violentas– de que en “estos actos, que tenían condición de espectáculo [había] personas de toda condición, clase, sexo y edad”.²⁷ La situación se repite al dar cuenta de la caracterización de los personajes:

Generalmente el criminal [...] aparece como un ser depravado y con desviaciones manifiestas desde su más tierna infancia, sea por mala educación –entiéndase una educación carente de principios religiosos– sea por causas congénitas innatas. Por el contrario, el que padece la acción criminal [...] suele presentarse como persona de ciertos recursos económicos conseguidos con el trabajo honrado, católico practicante, caritativo y benefactor [...] siguen unos versos donde se explica cómo el criminal pone los medios para la realización del acto delictivo de modo que la víctima no pueda defenderse o evitarlo, confluyendo por tanto en el culpable las agravantes de premeditación, alevosía y a menudo ensañamiento con objeto de producir un mal mayor del que sería previsible, todo ello dado el carácter depravado que se le atribuye²⁸

y desdora la aportación enorme de haber reunido tantos y tan interesantes ejemplos con una serie de consideraciones morales que no permiten plantear la *extremosidad*²⁹ o el *pathos*³⁰ como elementos

²⁷Segura, *Romances horrorosos*, pp. xiii.

²⁸*Ibid*, p. xv.

²⁹Se entiende por *extremosidad* la selección de lenguaje, estilo y asunto que en conjunto resulta excesiva y desproporcionada. Ver José Antonio Maravall, “Extremosidad, suspensión, dificultad (La técnica de lo inacabado)”, en *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1996, pp. 421-452.

³⁰Julio Caro Baroja intuye la función del *pathos* cuya importancia será patente al hablar de la focalización y dice que “la comparación [de la literatura de cordel española] con la literatura francesa *du colportage* es más fácil de hacer [que con la literatura de *cordao* brasileña], aunque puestos a analizar lo más entrañable y profundo, sea menos provechosa [pues,] en líneas generales, hay en ella menos cantidad de “pathos”, más margen para editar librillos técnicos o seudotécnicos, o relatos más compuestos. El genio que, tradicionalmente, se asigna al francés y su literatura parece que actúa también sobre lo popular... aunque Francia haya sido la tierra del *roman-feuilleton* por excelencia, contra el que de modo periódico se levantaron los escritores amantes del idioma, los estilistas”. Caro Baroja, *Ensayo*, p. 33.

de la estética que define los tratamientos, ni relacionar ésta con formas literarias que cuestionan la identidad estética/*corpus* pues la construcción “by playing upon such extreme aspects of the human condition as great hardships, inhuman cruelty, and extraordinary devotion”³¹ está ya presente en *La española inglesa* de Cervantes y *El médico de su honra* de Calderón. Luego, como “el tremendismo no es de hoy y ha constituido siempre parte del instinto literario popular”,³² nuestra explicación del tratamiento violento en las fábulas deberá superar la identificación que hace Segura entre el *corpus* del Romancero vulgar y las manifestaciones extremas –i.e., estéticamente más elaboradas– del horror, a riesgo de no explicarla como tradición estética si se acepta como característica exclusiva de uno u otro *corpus* de romances.

1.2.1.2. Perspectiva cultural y valoración de los textos

Porque en los trabajos citados,³³ Julio Caro Baroja y Madeline Sutherland conceden la mayor complejidad de los objetos que estudian, las explicaciones que proponen asumen la continuidad de algunas prácticas culturales implicadas y, en consecuencia, sus textos ofrecen una serie de herramientas con que acercarse a los materiales –*Romances horrorosos* incluido– para explicarlos más cabalmente al incluir otros elementos presentes en –y necesarios para– la definición de la estética del horror en romances violentos; sobre el punto al que permiten llegar trata este apartado.

³¹Madeline Sutherland, *Mass Culture in the Age of Enlightenment. The Blindman's Ballads of Eighteenth-Century Spain*, Peter Lang, New York, 1991, pp. 123-124.

³²Caro Baroja, *Romances de ciego*, p. 10.

³³*Ensayo sobre la Literatura de Cordel* (Revista de Occidente, Madrid, 1969) y *Mass Culture in the Age of Enlightenment. The Blindman's Ballads of Eighteenth-Century Spain* (Peter Lang, New York, 1991).

Con una perspectiva sociológica y diacrónica Julio Caro Baroja propone, tras autodefinirse como “historiador de la literatura de cordel”, que como el término “refiere a una forma de creación, transmisión y consumo mucho más amplia que la mera literariedad de cada uno de los géneros contenidos”, es necesario estudiarla sin los prejuicios con que la primera crítica –i.e., Durán– se aproximó al Romancero vulgar. Desprecio crítico que por otra parte obedeció, dice, a errores metodológicos como el de “aplicar a la valoración de un género literario todo lo humilde que se quiera, una teoría histórica general, sin tener presentes –como otros tampoco los tuvieron– ciertos hechos internos, que, desde varios puntos de vista, son tan interesantes como dicha teoría”.³⁴

Cuestionar el uso de un paradigma de valoración general para dar cuenta de todo fenómeno literario representa un avance importante, frente a posiciones como la Segura, porque subraya la necesidad de definir parámetros internos e independientes al explicar las diferencias de funcionamiento que cada caso suponga. Y sin embargo, como al plantear esto el *Ensayo* mantiene una apertura temática que permite incluir en el análisis todos aquellos elementos que rebasan la “mera literariedad” del objeto (por otra parte, nunca definida), su alcance como explicación estética es débil frente a las que ofrece en torno a las condiciones socio-históricas que, asume, determinan totalmente la especificidad literaria del material estudiado.

La explicación que aquí se ofrece parte, entonces, de una teoría histórica general que comprende sincrónicamente cada fenómeno, bosqueja la concepción del Romancero y la Literatura a las que responden el trabajo de Durán y los poetas del Romancero vulgar y, sin considerarlas razón suficiente para un juicio de valor, plantea que la presencia del horror como meta estética común salva las diferencias de calificación de los *corpora* y sirve para diferenciarlos en tanto cada uno

³⁴Caro Baroja, *Ensayo*, pp. 435, 169 y 23.

presenta distinto grado de elaboración estilística. Caro Baroja apuntala esta idea al plantear que la estética de la literatura de cordel tiene un funcionamiento que, comparado con el canon de la literatura culta, puede describirse como anticlásico toda vez que “los impresores y vendedores de libros de cordel parece que seleccionaron su mercancía a causa de una sencilla ley de oferta y demanda: han reimpresso más lo que más se vendía [...] teniendo en cuenta [que] ni la forma, ni la medida o mesura, ni otros caracteres que, por lo común, se asignan a las literaturas clásicas o clasicistas, interesan al público consumidor de pliegos de cordel”;³⁵ como no interesa a los transmisores de la tradición oral moderna conservar los romances viejos por su mesura, medida o forma, sino por lo que de tienen de estética colectiva.

Desgraciadamente, como argumentar en función de la “humildad” y el “clasicismo” valida nuevamente el canon culto como primera referencia y debilita el cuestionamiento hecho al trabajo crítico de Durán, es necesario inferir que en el *Ensayo* se asume una continuidad estética más clara entre el Romancero viejo y el de tradición oral moderna, que entre éstos y el vulgar o el nuevo; pues los primeros comparten una forma de transmisión oral que los haría “clásicos” por ser tradicionales, mientras la de los otros subraya su “humildad” porque su transmisión principalmente escrita los hace entrar en contacto –y ser contrastados– con un canon culto que, en realidad, rompe el marco de referencia interno al que el primer grupo apela.

Rasgo del análisis que, a su vez, subraya el problema de explicar la asimilación de elementos cultos en la literatura de cordel partiendo de la poca mesura del público pues, precisamente porque así puede justificarse un *corpus* que excluya toda comparación potencial, una filiación general en concordancia con este criterio descalificaría ambos grupos. Y tendría que hacerlo porque, finalmente,

³⁵*Ibid*, p. 437.

el espaldarazo sociocultural dado a la literatura de cordel parte de su cercanía temática con una parte del Romancero nuevo cuyo valor literario tampoco se reconoce como una propuesta estética plena, pues depende de aceptar que el valor de los romances violentos está en la posibilidad de señalar las fuentes de inspiración que los entroncan con las jácaras, al tiempo que se señala cómo el romance de jaques “por lo común, tiene un aire más burlesco o humorístico y ni Juan Hidalgo, ni don Francisco de Quevedo [...] tomaron en serio a sus fingidos o reales héroes, como los tomaron los vates andaluces a que se ha hecho referencia”.³⁶

Así pues, las “composiciones tremebundas” son catalogadas por Caro Baroja como obra menor que suma, a la mal acabada imitación que en su opinión le es genéricamente propia dada la “humildad” que la caracteriza, el escaso “clasicismo” y la falta de mesura que le llevan a cultivar solemnemente una temática que, dice, por principio no debía cultivar ya que en el ámbito de la poesía culta era un juego... aún si con ello desconoce que cambiar el ámbito de creación supone un cambio en la valoración de tratamientos y temas.

En contraste, cuando renuncia a las referencias literarias canónicas, el *Ensayo* permite subrayar elementos que, como el gusto popular por fábulas en que el amor es locura que lleva a la muerte, apuntalan parte de la estética del horror en el Romancero pues, aún si en ellos

el mundo histórico y el mundo religioso [...] se reducen y simplifican mucho como tales [...] la carga novelesca y pasional sigue siendo la misma que en otros casos [y así] los temas se ajustan a la capacidad de un público ávido de relatos tremendos o tremendistas, persuadido de que los dramas de la vida son los que le dan a ésta más significado, sean protagonistas de ellos los santos o los pecadores[; aunque] si son santos que fueron pecadores, mejor que mejor.³⁷

³⁶*Ibid*, p. 108.

³⁷*Ibid*, p. 133.

Como subraya la poca importancia que tienen, para un circuito de creación, transmisión y consumo popular como éste, los cánones de la literatura culta con que los contrasta pues, como dice el mismo Caro Baroja, “no se imagina uno a pueblos del Sur, acostumbrados a historias truculentas o desenfundadas, leyendo las obras de León Hebreo”.³⁸

El trabajo de Madeline Sutherland es igualmente interesante y contribuye a la discusión sobre la calificación estética porque es un análisis retórico puntual de un *corpus* cronológicamente muy delimitado que –aún si también valida su objeto de estudio en función del canon culto– excluye las relaciones que el *Ensayo* establece con la recepción y/o el gusto. Y complementa la visión sociológica de éste, haciendo hincapié en cómo la estructura de los Romances de Ciego del siglo XVIII español es muestra de la continuidad estética y la refuncionalización que ciertas formas discursivas, culturalmente prestigiadas y de uso constreñido a la alta cultura durante el Barroco, adquieren en manos de los autores vulgares. Proceso que la autora ejemplifica con *Diego y María*,³⁹ cuyas dos partes considera un todo retóricamente estructurado en ocho secciones –Título, Exordio, Alabanza de la Ciudad, Transición, Conclusión // Título II, Exordio II, y Peroración–, a partir de las que establece la genealogía formal del romance de ciego sin necesidad de hacer valoraciones sobre la calidad de la fábula, que inicialmente ya no necesita. Ventaja en cuanto a la valoración estética formal en función del modelo discursivo adoptado que, sin embargo, en algún punto es también la debilidad del planteamiento.

³⁸*Ibid*, pp. 437-438.

³⁹“*Romance de Don Diego de Peñalosa, y Doña María Leonarda*: Refiérense los amorosos sucesos y trágica historia de dos finos Amantes, Don Diego de Peñalosa, y Doña María Leonarda, y de como su Padre, porque no se casara con él, la llevó a un monte, donde la dexò amarrada a un arbol, como lo verá el curioso Lector. Sucedió este presente año”. Sutherland, *Mass Culture in the Age of Enlightenment*, p. 49 y siguientes.

Así, y entre otras cosas porque en el tránsito del Exordio a la Alabanza “the narrator’s next task is to describe the world of the ballad, he must name the city [...] in which the events transpire and then pay homage to it”, Sutherland apoya su hipótesis en las reglas de Menandro de Atenas (ca. 343-291 a. C.) para la composición de veintitrés clases de discurso epideíctico –dos de las cuales están dedicadas a alabar ciudades– y asume como demostración de la misma el hecho de que “the eighteen-century blindman’s ballads include the topics he outlined: the city’s location, its favorable climate, its agricultural riches, its long history, its important buildings, its great contributions to literature and the other arts, and its estimable inhabitants.”⁴⁰

La dificultad para interpretar el Romancero vulgar a partir de ésta idea radica, pues, en que sujetar su validación estética a una coincidencia formal convertida en condición necesaria, ya no permite explicarlo como una práctica comunicativa que continúa y se refuncionaliza al ser adoptada por un grupo distinto de usuarios; de forma que sería necesario negar la posibilidad de que ésta sea

- 1) una adaptación consciente y deliberada de las estructuras cultas en el trabajo de los escritores de cordel;
- 2) síntoma de una renovación estética, que terminará de hacerse patente en materiales decimonónicos cuya especificidad en los datos crea verosimilitud y satisface el gusto de los receptores interesados en localizar barrio, calle, número y nombre de quien participa en los crímenes que se narran:⁴¹ o,
- 3) resultado de una combinación, de proporciones difícilmente determinables, entre ambos fenómenos; que aceptada como hipótesis permite una explicación estética mucho más completa porque no reduce a una todas las posibles fuentes de renovación de una poesía que –como la

⁴⁰*Ibid*, pp. 71-72.

⁴¹Ver Segura, *Romances horrorosos*, p. xxi.

literatura de cordel decimonónica y primisecular– resulta de una larga selección de elementos que pasan de la prensa ilustrada a la popular y cuyo acervo es, en partes, medieval, del Siglo de Oro, y de los siglos XVI y XVII.⁴²

Idea de la continuidad/refuncionalización de prácticas discursivas culturalmente prestigiadas que se refuerza, en el texto de Sutherland, listando una serie de coincidencias entre las teorías poéticas barrocas y la práctica dieciochesca que se ilustran con títulos en que el romance de ciego es calificado con adjetivos (“nuevo, raro, admirable, prodigioso, espantoso o maravilloso romance de...”) que el Pinciano recomienda para producir *admiratio*.⁴³ Lo que es un punto de avance importante en la valoración de los textos porque, si sencillamente se trata de “standard elements of the *romance de ciego* lexicon”, se queda en libertad de concluir que “thus, the vocabulary of these ballads certainly suggests that their authors aspired to the creation of *admiratio*, whether they succeeded or not”,⁴⁴ teniendo presente que la poética de estos romances será una decisión autoral y consciente que, sin embargo, no es garantía de que los textos del Romancero vulgar alcancen las metas que ésta propone.

Luego, y aunque ciertamente esta comparación formal de coincidencias textuales no permite saber, porque se las estudia al margen del contexto social en que se producen, si la adopción dieciochesca de algunos presupuestos poéticos barrocos obedece a una continuidad estética de

⁴²Ver Caro Baroja, *Ensayo*, p. 439.

⁴³“el poeta sea en la invención nuevo y raro; en la historia, admirable; y en la fábula, prodigioso y espantoso; porque la cosa nueva deleita, y la admirable, más, y más la prodigiosa y espantosa”. Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, 3 vol., edición de Alfredo Carballo Picazo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, t. 2, p. 58.

⁴⁴Sutherland, *Mass Culture in the Age of Enlightenment*, p. 118.

trescientos años (siglos XVI-XVIII), o si en cambio refleja cómo la normatividad general del último permeó la cultura popular haciendo que los romanceristas adoptaran una estética caduca para la alta cultura que, sin embargo, suponía la “elevación” sociocultural (y no poética) de lo que escribían, también es cierto que apostar, como Sutherland, por la continuidad de ciertas prácticas culturales supone la ventaja de modificar el enfoque de los estudios sobre romances de ciego dejando de contrastarlos con otros *corpora*. Y que ello permite atender primero el funcionamiento interno de una tradición que, extremada en el Romancero vulgar y acusando los cambios y mezclas que en su tratamiento acumula desde el siglo XVI en su ir y venir entre la transmisión oral y la de sus materiales impresos, consiste en una práctica continuada y transformada en el tiempo cuyo estudio es posible a partir de la identificación de lineamientos poéticos y estéticos con una trayectoria mucho más larga de lo que ha querido verse cuando, al margen de la calificación que cada una de sus realizaciones merezca, se entiende el romance horroroso como una forma específica de estructuración formal y estética del texto basada en los rasgos que comparten sus manifestaciones en distintos *corpora*.

1.3. Propuesta de acercamiento

Apoyados en la distinción establecida por Menéndez Pidal entre poesía popular y poesía tradicional, los estudiosos parecen compartir la idea de que el Romancero viejo y el de tradición oral moderna son extremos del *continuum* que forma el *corpus* del Romancero pues, mientras “toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto

público bastante tiempo es obra popular”⁴⁵, una obra tradicional presupone la existencia de una estética colectiva con que los transmisores se identifican al punto de poder apropiársela y alterarla en cada nueva emisión haciendo que, finalmente, el hecho de vivir en variantes la defina como tal:

Esta poesía que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo [...] es la poesía propiamente *tradicional* [...] La esencia de lo tradicional está, pues [...] en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes.⁴⁶

Planteamiento innovador que, al subrayar la importancia que tienen para la poesía de tradición oral la conservación del texto en la memoria de los transmisores y su constante transformación entre una enunciación y otra, permitió que el Romancero se estudiara con parámetros, distintos a los de la poesía culta, que dan al *corpus* el estatus claramente literario que, en opinión de Peter Burke, no se le había concedido hasta entonces por la forma en que los estudiosos se aproximaban a los textos, toda vez que

el descubrimiento de la cultura popular tuvo lugar en lo que podríamos denominar la periferia cultural del continente europeo [...] el descubrimiento del folclore en España a partir de la década de 1820 no se inició en el centro, Castilla, sino en la periferia, Andalucía [...] tradición anticuarria que remonta al Renacimiento y en el siglo XVIII adquiere matiz sociológico.⁴⁷

El énfasis que Menéndez Pidal pone en la forma de transmisión y variación de los textos –de boca a oído, de oído a memoria, de memoria a boca y vuelta a empezar⁴⁸– ha derivado, sin embargo, a

⁴⁵Ramón Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional”, pp. 79-80, en *Los romances de América y otros estudios*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939, pp. 51-99.

⁴⁶*Ibid*, p. 74.

⁴⁷Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza, Madrid, 1991, pp. 49-50.

⁴⁸“El momento de la creación (oral o escrita) del “texto” es realmente el menos importante si se ve que solo su incorporación al saber comunal hace posibles su objetivación (ejecución-recepción, *performance*) y fijación por la memoria, siendo esta última la que, a su vez, hará posible una nueva ejecución que, condicionada por su recepción y memorización, será necesariamente distinta a la recibida por quien ahora ejecuta”. Aurelio González, *El motivo como unidad narrativa*, p. 13.

través de muchas de las lecturas posteriores de su trabajo, en investigaciones que, cuando no la soslayan de plano, no dan suficiente importancia a esa estética colectiva que, desde nuestra perspectiva, sustenta en realidad el fenómeno y permite que el texto varíe en la transmisión.

Así enfocados, en los estudios del Romancero suele pasarse por alto que los extremos cronológicos del *corpus* –Romancero viejo y de tradición oral moderna– están relacionados por continuidad y refuncionalización estética con los elementos medios del *continuum* –vulgar, nuevo–, sin que éstas puedan cancelarse con base en la diferencia entre sus formas predominantes de transmisión porque, al contrario, un texto sólo puede incorporarse a un acervo tradicional, rehacerse en cada repetición, vivir y propagarse en ondas de carácter colectivo cuando previamente sus transmisores han hallado en él méritos especiales y suficientes como para repetirla mucho y conservarla bastante tiempo; *i.e.*, cuando previamente se ha popularizado pues, como señala Flor Salazar, en realidad

el funcionamiento del género muestra a lo largo de su historia que ciertas canciones que nacieron como no romances pasaron a conformarse al molde formulístico del RT [Romancero Tradicional]; que romances que pertenecieron a la literatura escrita pasaron a funcionar como romances orales y a pertenecer por ello al fondo tradicional adaptándose a su peculiar reproducción y difusión; que a la inversa, es muy frecuente que ciertas baladas, sean patrimoniales o sean romances vulgares tradicionalizados, pasen, en un momento dado, a funcionar como textos literalizados, donde su verdadera identidad se pierde. Concretamente, este fenómeno se dio en los siglos XVI y XVII y en los siglos XIX y XX al ser publicados los romances orales en pliegos, libros y revistas. Como resultado de tantas alternativas es muy posible que un mismo romance funcione al mismo tiempo como romance literario y como romance tradicional; un ejemplo sería el romance de “Durandarte envía su corazón a Belerma” (IGR 0042), publicado por Tortajada en el siglo XVII y recogido de la tradición oral por un equipo del Seminario Menéndez Pidal en 1980. La misma

situación se da en el caso de romances que funcionan como pliego de cordel y como romances vulgares tradicionalizados.⁴⁹

Luego, como la exposición del aparte anterior evidencia al subrayar cuán frecuentemente se olvida que “Romancero vulgar” es identificación de un *corpus* estilístico, “Literatura de Cordel” la de una transmisión mediante pliegos impresos sin especificidad textual, y “Romances de Ciego” la seña de transmisores y género sin especificación de los temas, parte del problema para proponer una teoría estética en torno al horror está en cómo ha querido explicarse el polimorfismo de los romances vulgares violentos que la extreman –su mezcla de estilos, formas de transmisión y niveles culturales– suponiendo que su tradición y las de la cultura “culto” y “tradicional”⁵⁰ son compartimentos estancos y mutuamente excluyentes. En vez de considerar que si se la puede describir (y aún descalificar) en contraste con aquellas, ello es consecuencia de una continuidad y un contacto que permite la derivación diacrónica de lo popular hacia uno u otro polo⁵¹ y que, como estas categorías son cortes metodológicos sobre un *continuum* cultural extratextual, hace necesario explicar la importancia de las relaciones entre los paradigmas de lo popular, lo tradicional y lo culto.

⁴⁹Flor Salazar, “Un modelo no patrimonial: el Romancero vulgar tradicionalizado”, pp. 267-268, en Virtudes Atero Burgos (ed.), *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos, España-Argentina*, Universidad Internacional de Andalucía-Universidad de Cádiz-Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, pp. 257-274.

⁵⁰“La literatura de tradición “escrita” o culto tiene como característica la “clausura”, pues pretende ser y es única en cuanto a texto, e invariable en cuanto a expresión y significado; al contrario de la literatura de tradición oral, tradicional, que se define por la apertura en las dos vertientes, significado y significante, antes mencionadas”. González, *El motivo como unidad narrativa*, p. 27.

⁵¹Sería el caso, por ejemplo, de lo que significa el reestreno (1829) que hizo Mendelssohn de la *Pasión según san Mateo* de Bach como forma de inserción en el canon culto, en contraste con lo ocurrido a *La paloma*, escrita por Sebastián Yradier ca. 1820, que ya daba señas de tradicionalizarse en versiones contemporáneas a la Intervención Francesa.

1.3.1. La cultura como *continuum* y su posible teorización estética

En un contexto que no por distinto hace menos útiles sus planteamientos, Guillermo Bonfil Batalla proponía que, dada la amplitud de las preguntas que genera, avanzar en la reflexión sobre la cultura requiere que las explicaciones propuestas estén definidas por la relación que se establece entre los antecedentes de cada obra (la cultura preexistente) y el acto de creación en sí mismo; toda vez que sólo cuando se entiende que

ninguna creación humana ocurre en el vacío, ni a partir de cero, y todo lo que hacemos, individual o colectivamente, de manera consciente o sin consciencia, lo hacemos a partir de lo que previamente tenemos: conocimientos, hábitos, recursos diversos, juicios de valor, relaciones humanas, creencias, ilusiones y fantasías (pues Freud nos enseñó que ni en sueños podemos desprendernos de nuestra experiencia, esto es, de nuestra cultura),⁵²

se asume cabalmente que “el impulso creador” ha de tomarse como lo que es: una razón causal inferida de la percepción de la obra creada cuya plena comprensión no es, sin embargo, requerida para el planteamiento de la cuestión pues los elementos que intervienen en un acto creativo son parte de la cultura de quien lo realiza y no de su individualidad.

Luego, si el primer error es creer que aislando cada forma cultural se genera una teoría que explicará todas cabalmente, de éste deriva la idea de que la división con que suele explicarse la cultura actual de Occidente es algo más que un constructo teórico. Claro síntoma de sus deficiencias, porque lleva a olvidar cómo en términos históricos, tras la caída del Imperio Romano y hasta no hace mucho (siglo XVIII-XIX) Europa poseía una cultura literaria única en la medida en que “la gente educada no asociaba las baladas, los cuentos populares o las fiestas con el pueblo llano, precisamente

⁵²Guillermo Bonfil Batalla, “Introducción”, pp. 15-16, en *Pensar nuestra cultura*, Alianza, México, 1991, pp. 9-20.

porque participaba de estas formas de cultura”.⁵³ Y oculta cómo es que sólo entonces la cultura popular empezó a ser definida, confundiéndola a veces a con lo tradicional y lo folclórico, por contraste con una alta cultura que únicamente puede definirse como tal en sociedades cuyas divisiones sociales se viven como diferenciación cultural pues, como sostiene Cirese, sólo la llamada sociedad “superior” manifiesta “la desigual participación de los diversos estratos sociales en la producción y el goce de los bienes culturales”.⁵⁴

Así, porque esta concepción de fondo permea incluso los trabajos antes vistos haciendo que la reflexión parta de convenciones que definen las culturas culta, popular, tradicional, folclórica y masiva como patrimonios diferenciables y diferenciados por sus formas y condiciones de uso, dicha perspectiva debe ser evaluada para determinar si no es sólo la respuesta que dieron a su necesidad de diferenciarse de otros grupos quienes a partir de los siglos XVII y XVIII se autodefinieron en función de lo que estaban determinando como “cultura”; pues ello explicaría que los Ilustrados no sintieran necesidad de llamar “cultura” a la cultura que propugnaban, justamente porque excluían del concepto mismo todo lo que no les era propio.

Esta revisión es necesaria, entonces, porque al parecer es la única forma en que podría decirse si el afán de distinguir las tradiciones de la cultura de elite y la cultura popular es una “mera preocupación de los cultos”,⁵⁵ o un constructo útil para analizar la forma en que la cultura se (re)genera. Ya que al plantear así el problema, *alta cultura* o *cultura culta* sería entonces, en el

⁵³Burke, *La cultura popular*, p. 66.

⁵⁴Alberto Cirese, “Cultura hegemónica y culturas subalternas”, en Gilberto Giménez Montiel (comp.), *La teoría y el análisis de la cultura*, SEP-Universidad de Guadalajara-Consejo Mexicano de Ciencias Sociales, Guadalajara, 1987, p. 310.

⁵⁵Ver Díaz G. Viana, *Una voz continuada*, p. 14.

contexto de este trabajo, la etiqueta que designa el patrimonio común a quienes, desde el siglo I a. C., insisten en mejorar sus personas “elevándose espiritualmente” sobre sus conciudadanos al adquirir y aprender a usar una serie de objetos culturales que con el tiempo han substituido lo que Cicerón llamaba *cultura animi*: la adopción de la filosofía griega como forma de autoperfeccionamiento.

Y ello obliga, a su vez, a ver que la pronta inserción en el concepto de cultura de un componente educativo idealistamente acentuado –al que obedece una identificación actual entre instrucción académica y cultura, que en lo social cubre una función selectiva entre quien tiene una “formación” y quien permanece “ignorante”– hizo que, desde ese momento, la adquisición de cultura fuera ante todo un concepto valorativo que cohesiona los estratos privilegiados de quien obtiene una forma más elevada de identidad social y simultáneamente fortalece la segregación de los otros participantes en la vida social, constituyéndolos en grupos particulares con patrones de vida diversamente conformados y con diversas *praxis* culturales.⁵⁶

No resulta extraño, por tanto, que la cultura culta se viva hoy como un bien de acceso restringido pues las condiciones en que se le usa y crea presuponen que su apropiación requiere un entrenamiento especializado; ése que Cicerón llamó *cultura animi*, y en nuestros días corresponde a una forma de vida con condiciones socioeconómicas que, si no son hegemónicas, resultan al menos ventajosas en tanto permiten acceder a una instrucción académica determinada. El “cultivo del espíritu” de quienes la producen y consumen, tanto como las condiciones sociales en que suelen desenvolverse, marca pues la alta cultura y permite describirla porque a ellos obedece su afán de

⁵⁶Ver Hans Peter Thurn, “Para una historia del concepto de «cultura»”, en Giménez Montiel, *La teoría y el análisis de la cultura*, p. 79.

renovación; su gana de destruirlo todo para empezar de nuevo, *esta vez* en la forma “correcta”, aún si tal forma es siempre la que en el momento se define como tal. La forma en que la sociedad desclasó a los artistas de vanguardias, orillándolos a la bohemia resulta, entonces, tan clara como lo que movió las oposiciones entre románticos y neoclásicos; y ello permite marcar y entender la estética, *corpus*, forma de transmisión y estilo de sus productos como:

1) muestras de una *estética* personal o de grupo que se pretende única y diferenciada de todo lo que, en contraste con la innovación deliberada que su poética implica, ella misma define como anterior inmediato y, por tanto, necesariamente erróneo; situación evidente en casos que, como el Renacimiento o el Neoclasicismo, presumían la “recuperación” de una “era áurea” superior a toda propuesta anterior;

2) como componentes de un *corpus* generado para el uso exclusivo de grupos que detentan poderes político-económicos indiscutibles –como los mecenas renacentistas– aún si, con el tiempo, deviene en marca de clase social en tanto bien procurado por quien socialmente se diferencia gracias a lo que en su momento equivalga a la *cultura animi*; como quien, hoy por ejemplo, asiste a una exposición temporal de obras renacentistas;

3) como obras *transmitidas en soportes que no permiten variantes* (libros, discos, películas, etc.) y quedan “clausuradas” toda vez que en su recepción sólo varía la interpretación de sentido que cada individuo hace, pues la reproducción mecánica de un texto matriz en centenares de ejemplares reduce a un mínimo negligible la “apertura” de sus significados y, en adelante –ya que el texto se fija de modo que su difusión temporal o espacial no conlleve adaptación a los diversos contextos en que se reproduce–, sólo resulta en la proliferación de la “literatura” ancilar de carácter interpretativo;⁵⁷

⁵⁷Ver Catalán, “Los modos de producción...”, pp. 163-164.

4) como ejemplo de *estilos personales* que, al proyectarse como objetos culturales, apoyan su caracterización subrayando la imposibilidad de que la obra varíe como una forma de evidenciar la novedad que su poética y estética (explícitas o no) impliquen; *i.e.*, en tanto muestras de una forma individual de ejercer un *oficio* que busca el reconocimiento de la obra como ejemplar único y valioso, por la renovación que su aparición implica para el circuito en que se inscribe, suponiendo que “la cultura es un concepto valorativo ligado a la personalidad del individuo”.⁵⁸

Para los fines que la discusión tiene en este trabajo se puede resumir, y definir, la cultura culta como aquella colección de bienes producidos por quienes, en función de una idea de novedad sujeta a ciertos valores históricamente canonizados, dan a la generación de obras individuales una valoración positiva máxima, apoyada en la invariación que sus mecanismos formales de transmisión conlleva, y la usan para diferenciarse de otros grupos a través suyo. Caracterización general que establece su claro contraste respecto a las formas culturales que, desde la misma perspectiva, llamamos tradicionales.

Definir la *cultura tradicional* con base en la identificación pidalina entre reelaboración continua y forma de transmisión como “esencia” de su poesía⁵⁹ plantea un problema de detalle, o de falta de éste, pues aunque puede adivinarse que los cuatro rasgos se ligan entre sí y al soporte en que se conservan los textos (la memoria colectiva) nada se dice de la estética, estilo y *corpus* que también la caracterizan; relación tetramembre de *corpus*-estilo-estética-soporte que, cuando se toma como eje, permite contrastar más cabalmente éste con los otros *corpora* en que se subdivide el *continuum* al caracterizar la cultura tradicional como

⁵⁸Thurn, “Para una historia del concepto de «cultura»”, p. 79.

⁵⁹Ver Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional”, p. 74.

1) aquella que produce objetos *estéticamente determinados* por una forma de composición que permite que todos los miembros del, o los grupos que los producen, transmiten y/o usan, accedan a ellos fácilmente; lo que mantiene su interpretación abierta, y sujeta su transmisión a las variables que en la interpretación se presenten. Esto es, como una cultura en que se valoran mejor las obras que reúnen preocupaciones comunes y recursos de creación compartidos –pues éstos se viven como reflejo de valores colectivos cuya refuncionalización está contemplada de inicio y sin menoscabo de la fábula ni alguno de sus posibles sentidos–, que aquellas determinadas por una búsqueda (si no culta, individual) de la innovación poética. La forma en que la tradición peninsular describe la violación de Tamar es, en contraste con el poco espacio que la sefardita concede al hecho, buen ejemplo de esta refuncionalización estética;⁶⁰

2) como un *corpus* cuya determinación se da –en contraste con una lista sincrónica de unicidades cultas– por la relación que en el tiempo y el espacio establecen sus versiones; de modo que está siempre más arbitrariamente determinado –pues llegado el caso, el *corpus* culto podría fijarse en el número de obras que se crean “ejemplares” o “únicas”– porque estará siempre virtualmente abierto a toda versión generada por cada nueva variación verbal, discursiva y fabulística que renueve el discurso, la dramatización de la cadena de eventos y/o el modelo funcional dados;⁶¹

3) como una cultura en que, si bien se ha dicho que está “esencialmente” determinada porque su *forma de transmisión* oral la marca permitiendo la variación del texto, la relación que ésta tiene con

⁶⁰Para una discusión completa sobre la refuncionalización estética del pasaje, ver Rodrigo Bazán Bonfil, “Algunas variantes peninsulares y sefarditas del romance de *Amnón y Tamar*”, pp. 65-66, en Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media* (Actas de las V Jornadas Medievales), UNAM-El Colegio de México, México, 1996, pp. 57-74.

⁶¹Ver Catalán, “Los modos de producción...”, pp. 176-177.

el soporte mnemónico del que depende y la forma en que ambos determinan la poética a la que se ligan es tanto o más importante pues, como dato, la apertura de un texto tradicional sólo adquiere pleno sentido cuando se admite que la variación es posible (y sólo es posible) porque la construcción de los textos parte de una poética común a todos los usuarios, cuya mejor oportunidad de éxito depende menos del genio individual que de la capacidad del transmisor para “leer” la vida de su público en aquello que cuenta –refuncionalizando la fábula–, y porque dicha poética está determinada por la impermanencia, variabilidad y falibilidad del soporte en que estos textos se crean, conservan y transmiten: la memoria colectiva. Luego, si la apertura de un texto tradicional manifiesta una poética de mecanismos sencillos (uso de fórmulas, construcción paralelística, etc.) es porque se pretende que quien recuerde fábula y rima iniciales pueda, al generar *su versión de ese momento*,⁶² reproducir el texto “de memoria”; no porque se trate, como parece al enunciarla reducida, de un rasgo de estilo que “demuestra” la sencillez popular;⁶³

4) finalmente el *estilo* en la cultura tradicional es una variante que, si en cada caso puede determinarse de manera geográfica, étnica o cronológica en función del par que se oponga –siglos XVI y XX, tradiciones sefardita y peninsular, zonas asturiana y andaluza–, refleja siempre un “modo de concebir el mundo y la vida que contrasta con el de la sociedad oficial”⁶⁴ que resulta siempre *sui*

⁶²El que los transmisores especializados puedan generar, conservar y repetir versiones más o menos permanentes en el ejercicio de su profesión no permite negar el hecho de que, en cada enunciación (y aún pensando en enunciaciones sucesivas de un mismo transmisor) el texto varíe. Así, y porque el término describe un acto complejo en que coinciden transmisión y recepción –oralización y audición del texto– quizá sería más correcto referirse ahora a la generación de *performances* y a las variaciones que entre ellas se presenten.

⁶³Ver Caro Baroja, *Ensayo*, p. 23 y, arriba, 1.2.1.2. Perspectiva cultural y valoración de los textos.

⁶⁴Antonio Gramsci, *Quaderni del Carcere*, ed. crítica de V. Gerratana, Einaudi, Torino, 1975, pp. 679-680 *apud* Alberto Cirese, “Gramsci y el folklore como concepción tradicional del mundo de las clases subalternas”, en Giménez Montiel, *La teoría y el análisis de la cultura*, p. 196.

generis porque, siendo grupal, su origen cultural marca más hondamente el hecho artístico de lo que lo hacen los estilos individuales de las obras cultas.

La cultura tradicional queda pues definida en este marco de trabajo como un patrimonio cultural que, determinado por el soporte en que se genera, conserva y transmite: la memoria colectiva, refleja una concepción del mundo susceptible de ser interpretada por los diversos grupos que accedan a él en el tiempo y el espacio⁶⁵ y que, por lo tanto, genera interpretaciones variables sobre el mundo que los textos reflejan, pues éstos se construyen en función de una poética y una estética desde cuya perspectiva la innovación personal sólo es importante cuando merece el juicio positivo de quienes participan en su *performance* porque expresa valores compartidos. Rasgos parcialmente comunes a lo que ahora se propone como cultura popular.

Para la cultura popular el estilo tiene mucho mayor peso que para los cortes previamente estudiados porque es su rasgo más característico y lo que la definen como proteica. Así, y mientras aquellos también podrían describirse a partir del tipo de obra que producen (clausurada e individual en la cultura culta) o de las consecuencias que su soporte tiene en el texto (variable porque la poética tradicional es colectiva) si éstos rasgos se consideraran definitorios, la presencia de un estilo popular será la característica más importante de todo texto en que se presente pues es el único rasgo que no implica ni el claro contraste ni la continuidad armónica de los otros; justamente, y por paradójico que

⁶⁵Debe ser, y es accesible porque, parafraseando a Italo Calvino, un texto tradicional es aquel texto que se esconde en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo y que, por lo mismo, constituye una manifestación cultural que nos llega marcada por las lecturas que preceden la nuestra, después de marcar la o las culturas que atraviesa, y que se configura como equivalente del universo. Ver “Por qué leer los clásicos”, en *Por qué leer los clásicos*, Tusquets, México, 1993, pp. 13-20.

parezca, porque se determina en la hibridación generada entre su apropiación de formas culturalmente prestigiadas y la inserción de éstas en obras creadas y transmitidas fuera de los circuitos tradicional y culto. Lo que de ninguna manera supone que la popular sea una colección de bienes culturales cuya interpretación cabal no requiere entrenamiento alguno –convención culta acuñada en contraste con la inmediata accesibilidad de sentido asignada a la tradicional so pretexto de su transmisión oral–, pues la diferencia estilística que la caracterizan sólo puede explicarse cabalmente si a un tiempo se consideran una serie de aspiraciones estéticas y formas de transmisión que requieren una revisión mucho más detenida que la que se les ha dado.

En primer lugar ha de considerarse que aún si las obras que la cultura popular genera pueden transmitirse lo mismo oralizadas que en soportes invariables porque su hibridación característica lo permite, la función que en ella tienen las formas fijas de conservación en impresiones⁶⁶ resulta de capital importancia. La aparición de la imprenta explica, entonces, que los emisores de estamentos ajenos a la fijeza de la escritura (culto) y a la transmisión oral variable (y tradicional) adoptaran recursos cuya clausura discursiva representaba la consagración de su creación individual y, en consecuencia, una forma de elevación cualitativa⁶⁷ y difusión cuantitativa de un nuevo patrón cultural que ofrecía la oportunidad, técnicamente determinada, de que su economía se fundara estableciendo una esfera propia en el mercado que la industria impresora suponía a partir de una

⁶⁶De texto (pliegos sueltos y libros), música (discos, CDs), imagen (video o DVD) o en medios llamados “interactivos” que, como el CD-ROM o las páginas WEB, permiten el acceso “simultáneo” a todo lo anterior en función de las decisiones que tome el usuario dentro de los límites estructurales del soporte.

⁶⁷Nos referimos aquí al claro contraste que supone, entre las poesías culta y tradicional, el uso de una serie de tropos cuya memorización *verbatim* es indispensable para la correcta reproducción del texto, y establecemos la popular como un espacio intermedio en que la presencia de aquellos no supone, sin embargo, la misma adecuación que en la primera.

multiplicidad de lectores dada. Luego, se entiende que la importancia que la lectura tiene en la cultura burguesa dependió, en primer lugar, de la despersonalización de las relaciones entre productores y consumidores en tanto la imprenta facilita el acceso a contenidos culturales distintos, garantiza una difusión más amplia que las copias manuscritas y posibilita el enriquecimiento de autores e impresores con la venta de la obra.⁶⁸

Así, mientras el desfase entre los términos y estructuras cultos adoptados y la estética en que la cultura los inserta, puede explicarse viendo que los soportes invariantes permitieron el uso de recursos ajenos al funcionamiento de la conservación mnemónica, con base en la misma existencia de impresos se puede entender que tal “desfase” se convierte en rasgo característico. Y, en consecuencia, los gustos mayoritarios que definen dicha estética destacan, conceptual y estilísticamente, los objetos que produce sobre los fondos de la cultura tradicional y la culta –pues en el lenguaje del Romancero vulgar conviven el metro y ciertas fórmulas del viejo, que la tradición oral moderna conserva, con las estéticas individuales del nuevo–, mientras su construcción sigue la línea estructural del romance noticioso de fines del XVI y principios del XVII y tiende, formal y narrativamente, hacia el gusto popular en su vertiente estereotípica y convencional de menor exigencia en la forma y de resultado más llamativo y tremendista en los relatos.⁶⁹

Asunción que, sin embargo, no autoriza a creer que puede hablarse de cultura popular “independientemente de que los hechos culturales surjan en los estratos sociales dominantes o en los subalternos” porque aún aceptando que “los grupos sociales considerados «pueblo» portan

⁶⁸Ver Hans Peter Thurn, “El surgimiento de la cultura burguesa: la civilización”, en Giménez Montiel, *La teoría y el análisis de la cultura*, p. 91.

⁶⁹Ver Salazar, “Un modelo no patrimonial”, pp. 266-267.

comportamientos y concepciones de los que no necesariamente son productores”, al afirmar que tal conservación “únicamente significa que [dichos grupos] son o han sido sus consumidores y usuarios específicos, característicos, y a veces exclusivos”⁷⁰ se obvia cómo éstos generan los suyos propios y limita su función cultural a la adopción pasiva de los bienes que reciben, de “atrás” o “arriba” según se les relacione diacrónica o sincrónicamente con la cultura tradicional o la culta.

En consecuencia, coincidir cuando Cirese propone que “la «popularidad» de cualquier fenómeno debe ser concebida como *uso* y no como *origen*, como *hecho*, y no como *esencia*, como *posición-relación* y no como *substancia*”⁷¹ no obsta para que el enunciado se acote diciendo que, si en efecto no hay tal “esencia de lo popular” en el sentido que los románticos dieron al término, también es cierto que el mero establecimiento de un uso poco resuelve sobre el objeto cultural al que refiera porque ignorar su origen generalmente lleva a ignorar que su calificación (“popular”, “tradicional” o “culto”) se da por contraste con otros y varía en el tiempo, pues toda obra que hoy consideramos tradicional fue popular en principio. Nuestra posible coincidencia se cancela, entonces, porque esa perspectiva impide plantear cómo un uso repetido por grupos específicos genera una tradición que, como tal, es significativa en tanto manifiesta una concepción del mundo; como tampoco permite que, precisamente porque es una cuestión de posiciones en una relación al menos bimembre, sus elementos se definan en función de su coincidencia y discrepancia con los de otros cortes, entendiendo que

1) la *estética* de la cultura popular se define por una constante y reducida adopción de parámetros cultos que, en los textos, deviene en tradición exclusiva aún si se la interpreta como imitación

⁷⁰Ver Alberto Cirese, “Cultura hegemónica y culturas subalternas”, p. 310.

⁷¹*Ibid*, p. 311.

que persigue el prestigio cultural de sus modelos;

2) en su *estilo*, la imitación inicial deviene en una poética propia determinada en función de la expectativa de consumo asumida; pues aún si “fuera mejor, de otra manera/ no tuviera el gusto que ha tenido,/ porque a veces lo que es contra lo justo/ por la misma razón deleita el gusto”;⁷²

3) sus *formas de transmisión* no son, por una vez, inicial ni mutuamente excluyentes pues la clausura performativa del texto (*i.e.* su imposibilidad de variar en la transmisión) no se considera rasgo definitorio –como en la lírica popular contemporánea demuestra el éxito que un *cover* alcance–, y en cambio se busca su amplia difusión al punto de privilegiarla sobre el prestigio que en cada momento tenga una u otra forma de transmisión; y

4) su *corpus* no puede definirse planteando como exclusiva ninguna de sus funciones potenciales (lúdica, moral, noticiosa, etc.) porque sus textos responden, en tanto parte de la vida cotidiana de quienes los consumen, a situaciones tan diversas como sean aquellas en que se transmitan materiales tan diversos como romances, ensalmos, fórmulas mágicas, cuentos verdes, relaciones de comedia, etc. que, por ejemplo, el *corpus* de la Literatura de Cordel incluye.

Finalmente, es necesario asumir que si la caracterización *estética* de la cultura masiva la acerca a la popular porque ambas juzgan positivamente, y en función del ingenio individual de quien las produce, toda obra cuyo sentido inmediato sea accesible para amplios sectores sociales; mientras su *forma de transmisión* característica fue determinada por la invención de la imprenta – pues aunque hoy se llame “masivos” a los medios de comunicación que fácil y simultáneamente

⁷²Lope de Vega y Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, en *Obras selectas*, Aguilar, México, 1991, t. 2, p. 1010.

implican a miles de personas, la invención de aquella interesó a quienes no podían pagar copias manuscritas⁷³ en acceder a su equivalente sincrónico de la *cultura animi*–; la diferencia entre una y otra está dada porque la generación de productos culturales masivos busca satisfacer una necesidad estética creada en los receptores. Es decir, porque resulta en facturas que sin pretender méritos que les permitan agradar a todos, ser repetidas y perdurar, satisfacen una necesidad inmediata marcada, al contrario, por la impermanencia de un mercado que privilegia la novedad sobre cualquier otro rasgo y que, por lo mismo, desecha todo en un lapso breve.

Como habrá de decirse que las culturas folclórica y tradicional, cuya *transmisión oral* las emparenta, y cuya proximidad *estética* está dada por la forma en que privilegian la intelegibilidad de sus objetos sobre la originalidad que éstos tengan, se diferencian enormemente porque la definición misma de un hecho como “folclórico” implica, desde nuestra perspectiva, que el grupo en que se reproduce ha perdido –en el momento histórico indeterminado pero necesariamente anterior en que dejó de refuncionalizar el contenido de lo que repite– la consciencia de lo que está haciendo y lo ha convertido en reiteración de formas; en *rito* que ya no sabe a qué o cuáles *mitos* conducía, ni cuáles eran los significados que conllevaban. Condiciones de lo folclórico que, en tanto práctica descontextualizada en contraste con las de la cultura tradicional, no permiten plantear su explicación a partir de un *estilo* porque el término denota una determinación volitiva imposible en una repetición mecanizada por la costumbre.

Los *corpora* la cultura masiva y la cultura folclórica comparten, sin embargo, rasgos de definición porque ambos se delimitan arbitrariamente en tanto saber qué es o fue ampliamente

⁷³Hans Peter Thurn, María Cruz García de Enterría y Madeline Sutherland insisten en que la cultura de masas surge en cuanto su transmisión no depende más de las relaciones personales y puede darse, en cambio, a través de medios tan impersonales como una hoja impresa.

conocido en determinado momento implica un corte sincrónico característico, equiparable al que permita decir qué es parte del folclor, porque la determinación de ambas categorías depende del o los conjuntos con que se las contraste, y porque un mismo bien cultural puede participar de las características asignadas a otros si se ve que, por ejemplo, tanto la cultura masiva como la tradicional recurren a la transmisión oral, mientras la escrita puede vehicular igualmente la culta y la popular.

De donde se sigue que si la separación es generalmente necesaria para el estudio –pues sus condiciones genésicas y de uso marcan todo bien cultural–, las consideraciones a que se les someta deben superar esta primera marca de prestigio social para valorar cada obra específica dando a su forma de transmisión y grado de variación potencial, cuando menos, un peso equivalente al que suele concederse a aquella. Pues así como los estudios cuya valoración de las obras depende de la relación que éstas tengan con el canon culto renuncian, por principio, al análisis de una serie de elementos que nos parecen importantes en la exposición de los romances violentos como fenómeno estético, cuando el punto de vista se invierte y extrema, la delgada línea divisoria entre lo que hemos definido como “popular”, “folclórico” o “tradicional” desaparece; y genera explicaciones como la que propone Luis Díaz G. Viana⁷⁴ sobre la necesidad de asumir como categoría de análisis un folclor inmediato generado por cualquiera sin necesidad de apelar, como aquí hacemos, a su permanencia en la memoria colectiva. Misma laxitud de términos con que plantea que, “pues cualquier *folk* o grupo de personas que comparten un rasgo cultural en común es capaz de crear un folclor específico, al desligar la definición de *folklore* de aquellos a quienes equivocadamente se pensaba sus protagonistas, el término remite a una tradición cultural con unas peculiares formas de creación,

⁷⁴A partir de su interpretación de *Work Hard and You Shall be Rewarded. Urban Folklore from the Paperwork Empire* de Alan Dundes (Indiana University Press, Bloomington, 1978); ver Díaz G. Viana, *Una voz continuada*, p. 18.

codificación y transmisión”,⁷⁵ pasando por alto que en el Romancero son esos rasgos de peculiaridad de creación, codificación y transmisión los que, con justicia, definen como tradición discursiva toda práctica colectivamente continuada, sin que por ello se la obligue a ser “folclórica” ni necesariamente esté definida por su posibilidad de variación textual.⁷⁶

Si como Bonfil propuso se privilegia, en cambio, la relación entre el acto de creación cultural y la cultura previa, el punto que alcanza la estética del romance horroroso en el Romancero vulgar se entiende como resultado de una tradición popular cuyos elementos constitutivos se han refuncionalizado diacrónicamente para permitir que, en principio, su sentido resulte accesible a un público amplio al margen de la preparación académica y poder real que éste, o quien lo transmite, tengan. Lo que permite que, al tiempo, se caracterice porque sus formas de codificación permiten que acceda a recursos de creación, formas de transmisión y supuestos estéticos que le estarían vedados desde puntos de vista que, al asumir que sólo hay tradición en lo que pasa oralmente “de unas a otras generaciones [y se recoge] de boca de un campesino cuanto más anciano mejor”,⁷⁷ no permiten plantear que el fenómeno obedezca a la continuidad de prácticas poéticas que, como el tratamiento de motivos violentos, generan estéticas específicas en el *corpus* del Romancero.

Así, porque sostenemos que la estética del horror en romances violentos obedece a una tradición que debe entenderse como popular porque, en lo sincrónico, todas sus manifestaciones se

⁷⁵Alan Dundes, “Who Are the Folk?”, en William R. Bascom (ed.), *Frontiers of Folklore*, Westview Press, Boulder, Colorado, 1977, *apud*, Díaz G. Viana, *Una voz continuada*, p. 20.

⁷⁶En este sentido, para una discusión amplia y bien fundamentada sobre la definición del género en tanto espacio de confluencia entre prácticas rutinizadas, prototípicas e innovadoras dentro de un mismo tipo de discurso, ver Alejandro Higashi, *Formación de tradiciones discursivas medievales*, Tesis de Doctorado, El Colegio de México, México, 2002; en especial pp. 346-354.

⁷⁷Díaz G. Viana, *Una voz continuada*, p. 18.

han construido para ser decodificables por todos y tener méritos especiales para agradar de forma que perduren repitiéndose mucho durante períodos largos, proponemos dicha pretensión de accesibilidad/permanencia como reflejo de una relación entre sus actos de creación y la cultura previa que permite, sin que por ello se vuelva obligatoria, la adopción sincrónica de algunas características estilísticas presentes en los objetos culturales con que coincide; como se apuntó al discutir el trabajo de Sutherland sobre la estructura retórica del romance de ciego dieciochesco español, y como señala, en otra dirección porque la acerca a la forma de creación de la poesía tradicional, el hecho de que los textos del Romancero vulgar puedan recogerse en versiones incorporadas a la tradición oral moderna.⁷⁸

Como ha de entenderse que la estética del horror en romances violentos llega a su máxima expresión en el Romancero vulgar, y no otro *corpus*, justamente porque los objetos culturales que la reflejan sólo pudieron extremar prácticas preexistentes cuando ya la variación estilística se había incorporado a la cultura romancística como forma de generar especificidad textual. Ejemplo de ello es que, si en el momento de su aparición toda obra popular comparte la clausura de la literatura culta porque, como ella, pretende ser y es única en su texto e invariable en su expresión y significado, ni ello impide que eche mano de recursos que la estética del romance tradicional considera secundarios, ni la presencia de uno u otro rasgo permite adelantar el *corpus* al que finalmente será incorporada, o si permanecerá en éste; pues si todo romance tradicional fue popular en su origen, algunos nuevos y vulgares se han incorporado a este *corpus* y otros, tradicionales, se han perdido.

Luego, si como señala Catalán, en el Romancero tradicional “la reactualización por medio de la descripción, más o menos pormenorizada, de los detalles de una acción no se considera, por lo

⁷⁸Ver Salazar, “Un modelo no patrimonial: el Romancero vulgar tradicionalizado”, pp. 257-258.

general, como el recurso más eficaz para aumentar los efectos dramáticos; y el diálogo suele ser preferible”,⁷⁹ como muestra la cita previa de la *Penitencia del rey Rodrigo XV* (p. 16), cuando en vez de centrar la atención en los recursos usados se atiende a la construcción del efecto estético (*i.e.*, si se atiende a la forma en que las narraciones crean espectáculos horrorosos claramente marcados por su estilo) muchos ejemplos del Romancero vulgar desvelarán rasgos de tratamiento que en realidad continúan el dado a la violencia en el viejo:

y Ana Maria, que estaba con su corazon dañado,
 quiso lograr la ocasion, por estàr mas à su salvo,
 pues quando le vio dormido, con un cuchillo en las manos
 fuè donde està su marido, y el galillo le ha cortado.
 No parò aqui su maldad, (Jesus, que caso tan raro!
 La lengua se me enmudece tan solo de pronunciarlo!)
 Pues con el mismo cuchillo le abrió de arriba hasta baxo
 la barriga, y el mondongo con las tripas le ha sacado,
 y las echò en un lebrillo, que tenia puesto al lado;
 el higado, y la assadura, y el corazon le ha cortado,
 recogendolo en un cesto, y en un clavo lo ha colgado;
 Luego con gran ligereza fuè, y traxo una acha de mano;
 y la cara, y la cabeza las hizo muchos pedazos,
 como si no hiziera nada; tambien le corto los brazos,
 con que à su pobre marido todo lo fue destrozando,
 y en dos lebrillos muy grandes las carnes las fuè salando,
 y con ajos, y vinagre dispuso el adobarlo;
 y à dos niños que tenia el mayor de quatro años,
 sobervia les diò la muerte, mil maldiciones echando,
 diciendo: No quede en casa rastro de aqueste malvado,
 y salandolos tambien con su padre los ha echado

(*Ana Contreras*, vv. 26-46)⁸⁰

Éste y otros planteamientos seguirán refuncionalizándose, entonces, para que el presente estudio contribuya a construir una teoría que explique la estética del horror en romances violentos

⁷⁹Catalán, “Los modos de producción...”, p. 170.

⁸⁰Romance de Pedro Saez, Imprenta de Pedro Escuder, calle Condal, Barcelona, ca. julio 27, 1749, Segura, *Romances horrorosos*, pp. 31-34, citado aquí y en adelante como *Ana Contreras*.

mostrando cómo, aunque la apertura del romance se manifiesta en la búsqueda de formas para expresar más eficazmente los significados, la medida de tal eficacia depende en este caso del efecto logrado en el receptor antes que de la supuesta completud racional del mensaje transmitido. Y que ello es así porque aún si la manifestación múltiple de la virtualidad contenida en una invariante no supone la modificación de su valor sémico nuclear, es claro que los significados son modificados por la forma en que cada texto trata la violencia de su propia fábula; pues en esa variación radica el valor estético de cada manifestación específica, toda vez que la tradición conserva y propaga modos colectivos de descodificar esos elementos y de reaccionar (ética, estética, social o políticamente) ante el mensaje aunque la tradición no retenga modos individuales de entender una palabra, frase, fórmula o secuencia de la narración.⁸¹

De donde se sigue que para superar lo que Catalán define como “la insuficiencia de los análisis limitados a la proyección sintagmática de la red de relaciones paradigmáticas que las historias manifiestan”,⁸² ha de tomarse como referencia constante la totalidad de la que estas manifestaciones artísticas forman parte para explicitar su función estética como práctica medieval que al adquirir marcas populares se aparta de la cultura tradicional (y de la alta cuando las divisiones sociales se viven como diferenciación cultural) y alcanza, entre el siglo XVII y los albores del siglo XX, su punto más alto como expresión específica.

⁸¹Ver Catalán, “Los modos de producción...”, pp. 177.

⁸²*Ibid*, p. 186.

1.3.2. Categorías de análisis

Porque analizar como fenómeno estético una reacción sensorial intensa provocada por la transgresión narrativa de una expectativa extratextual supone, en primer lugar, la aceptación de que se trata de un efecto perseguido en forma deliberada, nuestra definición del horror como meta estética de los romances violentos habrá de sustentarse, primero, en la relación característica que la idea y su representación establecen y, segundo, en la valoración de la belleza artística que esta relación genera.

En la base, la idea es que justamente porque las particularidades de expresión del romance violento resaltan la idea del horror, al decir que son “desagradables” lo que se hace es subrayar cuán característica –y estéticamente válida, por tanto– es la relación entre su fondo y su forma; lo que, a su vez, obliga a valorarlas al margen de la sensibilidad inmediata que así las califica para centrar el juicio en una belleza artística cuyo elemento constitutivo es lo sensible abstracto: la sensación de fascinación y rechazo simultáneos a que mueve, evitando una determinación general según la cual despertar sensaciones agradables creando formas con apariencia de vida sería arte; “vaga definición cuyo centro, la expresión «sensaciones agradables», resulta de una trivialidad notoria en tanto referencia al gusto”.⁸³

En este apartado se exponen, entonces, las características que en la recepción permiten diferenciar el horror como efecto estético, y las relaciones de sentido que su idea establece con la serie de valores y expectativas que su presencia en una narración transgrede. Lo que en primer término conduce –pues validar un modelo de análisis poético depende de la claridad con que se establecen las categorías con que se trabaja el *corpus*, y de la pertinencia del objeto de estudio y las condiciones de juicio a que se le somete– a definir aquí la poética como toda preceptiva, explícita

⁸³Jorge Guillermo Federico Hegel, *Introducción a la estética*, Península, Barcelona, 1990, p. 21.

o no, en función de la cual se elabora una manifestación artística específica; la estética como el mecanismo de juicio mediante el que se declara un objeto como inferior, equivalente o superior al resto del paradigma en que se halla inscrito; y la importancia de ambas diciendo que con base en ellas se determinarán la pertenencia poética de cada obra al conjunto específico (un romance violento como horroroso o no), y la pertinencia estética que tenga al interior del conjunto según cumpla con dicha preceptiva (cuán horroroso sea un romance en relación con otros).

1.3.2.1. Determinación del horror como objeto de estudio

La mayor parte de los planteamientos que siguen se apoya en la *Introducción a la estética* de Hegel porque supone ventajas importantes para el desarrollo del trabajo. Como la que hallamos en asumir que su grado de abstracción delimita el espacio del arte entre lo que atañe al gusto y lo que toca al raciocinio, pues esta idea permite plantear que “la belleza artística se dirige a los sentidos” excluyendo la satisfacción del gusto, el olfato o el tacto entre sus metas –pues éstos responden a “lo agradable [y ello] no forma parte de lo bello porque se relaciona con la sensibilidad inmediata”– y conservando las obras dirigidas a la vista y el oído porque “elevan lo sensible al estado de apariencia, haciéndolo apariencia puramente sensible o, más exactamente, forma.”⁸⁴

Así, el horror puede entenderse como meta estética de los romances violentos considerando que si todo lo anómalo provoca un efecto y esta sensación se nombra de diversas maneras según se valore, tal juicio depende sobre todo del nivel de violencia que cada obra alcance; de forma que ciertas acciones y hechos se diferencian porque, aún si todos cancelan una expectativa, sus efectos y manifestaciones específicas se nombran en forma distinta: como “maravillosos”, “sobrenaturales”,

⁸⁴*Ibid*, pp. 24 y 82.

“perversos” o “monstruosos” según correspondan, por ejemplo, al asombro ante la aparición del unicornio, el temor a la intervención del Demonio, la aflicción frente a la tortura o el espanto al saber que ha nacido un niño con alas y rabo, y aún llega a ser necesario matizar con grados secundarios como pasmo, estremecimiento, angustia o asco.⁸⁵

Tal apertura del tratamiento explica, entonces, por qué a partir de un motivo violento como la violación, la intriga se diversifica en el discurso según se cargue de expectativas de moralidad extratextual, se sume a nuevos motivos, o logre ambas cosas, permitiendo que las versiones irónicas sobre la historia de la Cava, Lucrecia o Tamar coexistan con las graves o terribles, pues mientras Góngora y Quevedo cuestionan la castidad de Lucrecia, en el *Cartapacio de Jacinto López* se lee un romance trágico sobre la Cava y en *Poesías del siglo XVI* uno sobre Tamar, cuya fábula en versiones tradicionales modernas llega a manejarse con tan poca solemnidad como para cerrar diciendo: “aquí se acabó la historia de Tranquilo y su hermana/ ... que jodieron en la cama” (*Amnón y Tamar* LIII, vv. 12-13).⁸⁶

Los ejemplos anteriores muestran, pues, que el juicio estético no puede reducirse a considerar sólo el objeto, la idea que representa, ni la sensación que provoca, y dejan claro que a partir de una definición de la realidad como el “conjunto de objetos exteriores y a las sensaciones que nos

⁸⁵Substituyendo la adjetivación con que se lo define (“horror: m. Sentimiento intenso causado por una cosa terrible y espantosa, ordinariamente acompañado de estremecimiento y de temor”) con términos de interpretación menos abierta, el horror puede definirse, para lo que aquí importa, como el rechazo y la fascinación que cause al receptor la cancelación de una expectativa intratextual y el temor que de estos derive al plantearse fuera del texto. Ver *Diccionario de la lengua española*, s.v.

⁸⁶Ver *Romances* de Luis de Góngora, t. III, pp. 457-468, t. IV, pp. 357-358; *Obras completas* de Francisco de Quevedo, t. II, pp. 4 y 283, t. III, p. 277; *Poesía original completa* de Francisco de Quevedo, pp. 874-877; Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I., pp. 114-115; Ontañón de Lope, “Veintisiete romances del siglo XVI”, pp. 180-192; y Petersen, *Voces nuevas...*, t. I, p. 217.

proporcionan” puede plantearse por qué, si “el contenido del arte está formado por la idea, representada bajo una forma concreta y sensible”, la tarea de éste es conciliar ambas partes formando una totalidad libre.⁸⁷ Punto a partir del cual lo característico cobra importancia capital, pues si lo bello artístico participa del espíritu porque es una factura humana, el juicio estético que en torno se haga debe considerar la perfección que alcanza el objetivo visto, oído o imaginado en función de la individualidad determinada que le corresponda; esto es, considerando lo que en ella permite distinguir la forma, expresión y actitud que la diferencia de otro objeto, y que para cada cual son lo que deben ser.

Definición abstracta de lo característico –como finalidad de lo particular destinado a destacar el contenido que representa– con que el campo del juicio estético se reduce a valorar el grado en que el modo de expresión resalta el contenido, dejando su valoración a disciplinas como la ética o la política porque la ley de lo característico sólo puede aplicarse a la manera en que éste se manifiesta;⁸⁸ de forma que puede considerarse como “obra de arte” todo aquel objeto que resulte de aplicar sobre el material elegido un mecanismo que sensualice la idea (un arte), siendo su rasgo más pertinente la adecuación que el artista logre entre su forma y fondo toda vez que la transmisión del pensamiento abstracto tiene códigos directamente adecuados –como el ensayo filosófico– y cuando se le convierte en objetivo del arte deviene en una abstracción ornamentada que no tiene su fin en sí misma y cuya consecuente falta de carácter la afecta irremediabilmente, aún si se origina en una proposición suficiente.⁸⁹

⁸⁷Ver Hegel, *Introducción a la estética*, pp. 33 y 125.

⁸⁸*Ibid*, pp. 91-92.

⁸⁹*Ibid*, pp. 55-56.

El hincapié que hacemos en la separación entre lo bello natural y lo bello artístico permite, por tanto, ampliar la noción tradicional de belleza, cancelando su identificación con lo agradable y reduciendo esa categoría a un fenómeno de gusto por lo sensible inmediato, de forma que se modifique el paradigma con que –y la forma en que– se juzga la obra dada y puedan explicarse las consecuencias que el sintagma “estética del horror en romances violentos” tiene en el planteamiento y los resultados de este trabajo, en tanto:

1) deja claro que una historia se vuelve horrorosa sólo cuando se le construye en torno a las acciones que se entienden como violentas porque cancelan una expectativa dada al interior del texto; es decir, sólo cuando el tratamiento la determina así y no, como podría pensarse, porque su contenido rompa un ordenamiento extratextual previo que sólo podría juzgarse aceptando la identificación que el *DRAE* sugiere entre Naturaleza y Bondad (*vid supra*, nota 2).

2) permite establecer que, aunque lo narrado pueda, y sea juzgado moralmente cuando el horizonte de expectativa del texto lo requiere, el juicio estético debe centrarse en lo bien o mal lograda que esté la cancelación de expectativa en la obra –en cuán violenta resulte–, y no en la cancelación en sí.

3) lleva a asumir que, al definir el horror como un sentimiento de fascinación y rechazo ante la cancelación de una expectativa extratextual en el horizonte interno de un texto, para abstraer y explicar los elementos que forman su tradición estética pueden retomarse igualmente algunas líneas generales de lo dicho por Wolfgang Kayser sobre la configuración de lo grotesco en literatura, toda vez que en ambos casos se busca una reacción sensorial intensa por parte del receptor.

4) explicita por qué una estética determinada puede entenderse como un ejercicio teórico hecho en función del efecto que en cada caso se ha determinado como objetivo de la práctica para, con base en ello, plantear el tratamiento violento de estos romances como un acuerdo lúdico entre quien los

genera y quien los consume,⁹⁰ al margen del afán de moralización que para ellos supone parte la crítica,⁹¹ entendiéndose que si la obra de arte se dirige a los sentidos difícilmente provoca en primera instancia la reflexión de quien la percibe, aunque no por ello se excluya del análisis aquella parte de la reacción que depende de cómo se narra la transgresión del horizonte de expectativa moral compartido por quienes transmiten y reciben los romances.

1.3.2.2. El horror en motivos violentos como categoría de análisis

Como un planteamiento analítico basado en la idea de lo horroroso substituiría el todo por la parte, la “estética del horror” debe entenderse como la suma de los mecanismos de construcción de un texto y el efecto sobre el receptor que, como meta, determina la construcción específica de la obra.⁹² Asumido que representar el horror en una narración es una decisión estética y no una consecuencia de la poca pericia de quien narra –porque pese a la extendida idea de que lo bello ha de ser bueno y verdadero, la violencia es atractiva y su contemplación deleitosa por ser extraordinarias⁹³– debe asumirse igualmente que ello abre el espacio para hallar buenos y malos ejemplos; romances que

⁹⁰Ver Joaquín Díaz, *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*, Escuela Libre Editorial-Fundación ONCE, Madrid, 1996, pp. 13-14, y Fonsu Fernández (estudio y selección de repertorio), *¡Ea, Señores Usías! Cantares y sones de ciegu n’Asturies: 1 CD*, Fono Astur, FA.CD.8787, Oviedo, 1999.

⁹¹Ver Segura, *Romances horrorosos*, p. xvi; y Caro Baroja, *Romances de ciegu*, pp. 10-12.

⁹²“Hay seres cuyo aspecto real nos molesta pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres”, Aristóteles, *Poética*, 1458b10-13.

⁹³Los textos violentados mediante semejante lectura corresponden a *La República*: verdad, 2:17; bondad, 9:10; y belleza natural, 10:2-3. Ver Platón, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1979, pp. 653-844.

logran el rechazo y la fascinación del receptor, y otros que simplemente le incomodan o, lo que es peor, le resultan prescindibles.

Así, por contraste con las muchas lecturas que privilegian variadas exégesis tratando de revelar el significado profundo de las obras,⁹⁴ llama la atención cuán infrecuente es que se reconozca cómo todo tratamiento narrativo busca un efecto de recepción inmediato que, en cambio, parece muy claro al ver la violencia de las fábulas subrayada en encabezados como los siguientes:

Nueva relación donde se da cuenta y declara como una muger, llamada Ana Contreras, inducida del demonio dió muerte a su marido y a dos hijos, y los echó en adobo; y como le dió al galán á comer del higado y la assadura frita: refiere como fueron descubiertos y ajusticiados el dia 27 de julio de este presente año de 1749
(Ana Contreras)

Nuevo y horroroso romance en que se declara la maldad y tiranía que ha ejecutado una hija dando muerte á su madre, y viendo que no podía lograr el intento que pretendia, dió muerte á su marido y á una niña que ella tenia, echando la culpa á su padre, el cual ha sido sentenciado por culpa de ella, con los demas que verá el lector
(Maldad y tiranía de una hija)⁹⁵

Curioso y verdadero romance del riguroso castigo que Dios nuestro Señor ha hecho con un Joven por lascivo sacrilego irreverente y homicida: Declarase como le llevaron los demonios y dexaron libre à un Compañero suyo por traer los quatro Sagrados Evangelios. Sucediò à 20 de Marzo deste Año 1761
(Riguroso castigo)⁹⁶

donde no es posible imaginar que se advierte al lector para que no lea ni escuche y, en cambio, funciona como *prolepsis* para quien no necesita recordatorios de su propio gusto por una violencia, manifiesta en una “literatura de horror que satisface su deseo de estremecimiento enseñándole los

⁹⁴Muestra de ello son los trabajos de Marcia L. Welles, “The Anxiety of Gender: The Transformation of Tamar in Tirso's *La venganza de Tamar* and Calderón's *Los cabellos de Absalón*” y Raymond Conlon, “Amón: The Psychology of a Rapist”.

⁹⁵Madrid: 1852. Imprenta de D. José Marés, Relatores, núm. 17, Segura, *Romances horrorosos*, pp. 53-56; se cita delante como *Maldad y tiranía de una hija*.

⁹⁶Se publicó “Con licencia: en Madrid”, consta de dos partes, se cita ahora de p. 35 y en adelante como *Riguroso castigo*; Segura, *Romances horrorosos*, pp. 35-38 y 39-42.

abismos a cuyo borde se coloca voluntariamente: los aspectos nocturnos del alma, la magia siniestra que existe entre el amor y la muerte, la índole satánica del crimen”⁹⁷ que se diferencia de lo grotesco porque éste destruye el mundo referencial real presentando el abismo como mundo, mientras la literatura de horror, en este caso, los romances violentos, no sólo hallan acomodo para estos elementos lúgubres, sino que dependen del marco de lo cotidiano como punto de contraste.

Luego, y aunque en opinión de Kayser sea un defecto que la literatura de horror pueda confirmar el orden moral del mundo porque sus personajes se clasifican sobre la base del bien y del mal haciendo que hasta lo sobrenatural entre en estas categorías si se ve que, por destructora que resulte la maldición, sobre ella se yerguen la redención y la gracia,⁹⁸ la objetivación de un romance violento –su ejecución/recepción, su *performance*– lo coloca al lado de lo grotesco y fascina a sus receptores porque destruye una expectativa extratextual que, si acaso, sólo al final recupera. Característica que apunta a su relación estética con lo cotidiano y la moralidad, tanto como subraya las diferencias entre ellos, pues lo grotesco implica un mundo distanciado, la angustia ante la vida que tal distanciamiento provoca y la consecuente falla de las categorías que determinan la orientación en el mundo⁹⁹ mientras que, sin ser miedo a la muerte, el horror es miedo ante las formas

⁹⁷Ver Kayser, *Lo grotesco*, p. 169.

⁹⁸*Idem.*

⁹⁹Kayser explica la relación entre cotidianidad y grotesco diciendo que “Es grotesco justamente el contraste indisoluble, siniestro, y que no debería existir. La percepción y revelación de semejante simultaneidad tienen un aspecto diabólico, pues semejante procedimiento destruye los órdenes y abre un abismo allí donde pensábamos avanzar con seguridad. En este punto se evidencian su proximidad a lo cómico y la diferencia que existe entre ambos: lo cómico anula de modo inocuo la grandeza y la dignidad y ello preferentemente, cuando están usurpadas y no corresponden. Efectúa esta anulación colocándose sobre el terreno seguro de la realidad. Lo grotesco, en cambio, destruye por principio los órdenes existentes, haciéndonos perder pie”. *Lo grotesco*, pp. 68-69 y, a propósito del distanciamiento, pp. 224-225.

en que puede perderse la vida y angustia ante la cancelación de las expectativas cotidianas. Que lo grotesco destruya una explicación del mundo es así menos impactante porque genera uno nuevo, un mundo *otro* que, incluso si se vuelve terriblemente inhumano (o, quizá, porque lo hace), puede también resultar perfectamente ajeno. El horror en cambio se representa en mundos comunes y cotidianos que la violencia trastoca sin romper; cuidándose, incluso, de mantener la estabilidad de aquellos elementos contra los que no atenta en cada representación específica.

Así, lo grotesco y el horror se diferencian porque el primero es un resultado: la sustitución definitiva de lo cotidiano dada por un contraste indisoluble que destruye por principio los órdenes existentes; y el segundo, diferenciado de lo horroroso pues no supone un estado terminado, es un proceso: la destrucción no definitiva ni completa de una parte del cotidiano representado cuyo efecto estético es por lo tanto más fuerte.

Y su relación con los horizontes extratextuales de moralidad es más importante porque sólo al tenerla presente se explica que el horror aparezca, al margen de una enunciación directa de acciones violentas, si el contexto narrativo guía la recepción hacia el estremecimiento pues, como apunta Kayser sobre *El gato negro* de Poe, “si una cierta disposición hacia lo repugnante, horrible y criminal llevará a la narración del horroroso asesinato de la propia esposa, sólo ante la detallada descripción de la forma cómo se esconde y descubre el cadáver se puede estar seguro de que lo grotesco está a punto de esfumarse ante el impacto del horror”.¹⁰⁰ De donde se sigue que la condena moral del asesinato violento como supuesto ético pierde importancia en la construcción del horror

¹⁰⁰*Ibid*, pp. 94-95.

pues, a pesar de la enunciación negativa con que muestra su rechazo, Antonio Blanch acierta al decir que

la literatura no se cuestiona teóricamente sobre la naturaleza, origen o modalidades esenciales del mal, sino que se orienta a representarlo de forma concreta y en situaciones tales que impacten los más vivos resortes de la sensibilidad y la imaginación [...] La de Faulkner es una exagerada visión calvinista del infierno en la tierra, que uno rechazaría como abusiva si no estuviera presentado con un tal dominio [...] que obliga a seguir leyendo, pese al horror que se experimenta.¹⁰¹

Luego, porque la reacción depende de la transgresión moral y de su representación como violencia, aunque Blanch intenta un análisis de lo que es el mal en sí mismo, su argumentación subraya la importancia de lo cotidiano y no-violento como punto de referencia y ensaya caracterizaciones antropológicas teñidas de una normatividad moral que remite a un “deber ser” no explicitado, pero bastante claro en las siguientes líneas:

No me interesan tanto las emociones pasajeras del sobresalto o del miedo, sino una serie de sentimientos y pasiones fundamentales para la caracterización del comportamiento humano ante el mal: vergüenza y culpabilidad, temor y angustia, y una serie de pasiones más activas y violentas: la cólera y el odio, todas situaciones anómalas.¹⁰²

Al final, justamente porque su planteamiento excluye por principio que el horror pueda ser una meta estética, Blanch ofrece algunas categorías que explicitan los muchos niveles en que la violencia puede fracturar lo cotidiano; pues su misma idea de “El mal como argumento” implica una valoración moral, y lo que hay de ético en “El odio y sus metamorfosis” –parte de su propuesta “Anatomía de la agresividad”– evidencia cómo si en un primer momento el rompimiento narrativo es moral porque las fábulas atentan contra las costumbres –contra el horizonte de expectativa moral del

¹⁰¹Antonio Blanch, “La cara sombría del hombre”, pp. 248 y 257, en *El hombre imaginario. Una antropología literaria*, PPC-Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 1996, pp. 247-345.

¹⁰²*Ibid.*, p. 263.

mundo que se representa y que Blanch rechaza con insistencia porque asume que es también el suyo¹⁰³–, el rompimiento final obedece al efecto que el emisor buscaba y determina lo violento/horroroso como categoría aún si deben invertirse los términos en que Blanch lo explica:

El artista percibe sensible e imaginativamente las repercusiones favorables o desfavorables de una experiencia dada. Cuando la carga emotiva de tal experiencia es de rechazo, cuando la sensibilidad reacciona en forma de pena, tristeza, repugnancia o miedo, la imagen que traduce tal experiencia representa algo estéticamente malo. No ha intervenido en tal proceso ningún juicio mental ni moral [...] Otra cosa es cuando actúa sobre ellas la intencionalidad del sujeto, en cuanto al uso o al efecto que intenta producir.¹⁰⁴

de forma que se pueda establecer cómo, porque los transmisores saben cuales son las repercusiones favorables o desfavorables de una experiencia dada, cuando la carga emotiva de tal experiencia es de rechazo y la sensibilidad reacciona en forma de tristeza, repugnancia o miedo –incluidos todos en lo que llamamos horror– la imagen que traduce tal experiencia se vea como estéticamente lograda pues intencionalmente ha conseguido ése, que es el efecto buscado.

1.3.3. Construcción del *corpus* específico

Las reflexiones anteriores sobre la concepción estética y la expresión de la violencia en el Romancero tienen, en la selección de nuestro *corpus* de trabajo, importancia similar a la que tienen las definiciones dadas a la violencia y el horror, y la delimitación de las condiciones de juicio en función de las cuales puede estudiarse la poética de una y la estética del otro con base en aquél. Los siguientes apartados únicamente exponen, por tanto, las consideraciones necesarias para que el

¹⁰³“Las de Beckett son imágenes que, debido a su extremosidad sensorial, ya no producen vergüenza, sino más bien indignación y protesta [... pues] resultan moralmente inaceptables tales representaciones de la degradación total, esa esencial descalificación de la persona”. *Ibid.*, p. 268.

¹⁰⁴*Ibid.*, pp. 249-250.

material seleccionado reflejara la amplitud y riqueza del Romancero y permitiera una explicación diacrónica y diatópica de los recursos narrativos con que, en sus textos, se construyen el horror y la violencia.

1.3.3.1. Variedad estilística: Romancero viejo, nuevo, vulgar y de tradición oral moderna

Las categorías taxonómicas con que se ordena y estudia el material del Romancero en ocasiones se presentan al lector como si el rasgo que cada una privilegia excluyera los otros posibles. Se crea así tanto una falsa imagen de independencia entre éstos, como la sensación, falsa también, de una superabundancia de criterios para la selección o el ordenamiento: mirando títulos, podría pensarse que la formación de *corpora* de estudio se rige con criterios exclusivamente temporales *Romancero español. Colección de romances selectos desde el siglo XVI hasta nuestros días*¹⁰⁵, temáticos *Romances de señoras*, estilísticos *Romancero viejo y tradicional*¹⁰⁶, étnicos *En torno al Romancero sefardi*¹⁰⁷ o geográficos *Romancero general de Segovia*¹⁰⁸ que por hallarse en estado puro excluyen cualquiera que no esté en el título. Sin embargo, cuando la lista de libros se amplía, la forma de nombrarlos remite, cuando menos, a la posible combinación de algunos de estos rasgos en colecciones estilístico-temporales *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*, temático-estilísticas *Romances horrorosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de*

¹⁰⁵José Bergua, Ediciones Ibéricas, Madrid, s.f.

¹⁰⁶Manuel Alvar, Porrúa, México, 1971.

¹⁰⁷Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1982.

¹⁰⁸Raquel Calvo, Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 1993.

crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas , crono-utilitarias *Palabras para vender y cantar. Literatura Popular en la Castilla de este siglo*¹⁰⁹ , etno-geográficas *Romancero judeo-español de Marruecos*¹¹⁰ o geo-temporales *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*¹¹¹.

Así pues, la independencia entre los criterios es relativa y el número de rasgos para la clasificación puede reducirse a los tres que, por ser más significativos, generan combinatorias más productivas: época en que se produce el romance, tema que trata y estilo al que responde. Líneas que, más que paralelas, son los ejes que dan volumen al *corpus* del Romancero y cuya conexión resulta aún más clara si se ve que, aunque a cada uno de los cuatro cortes más amplios corresponde un periodo histórico bastante definido, estos mismos implican el cruce de los tres ejes en la medida en que dos de sus categorías apelan directamente a una separación temporal¹¹² Romancero viejo Nuevo , una se refiere al estilo Vulgar y la otra enfatiza la forma y el momento de transmisión del texto: Tradición Oral Moderna.

Si las diferencias que esta rápida taxonomía subraya responden, luego, a cambios menos sencillos que las etiquetas con que se resumen, ello puede mostrarse considerando que las categorías Romancero viejo y Romancero nuevo, además de marcar una distancia en el tiempo, subrayan una diferencia de estilo, reflejan una estrategia editorial distinta y suponen la ampliación, en el segundo,

¹⁰⁹Luis Díaz Viana, *Ámbito*, Valladolid, 1987.

¹¹⁰Paul Benichou, *Castalia*, Madrid, 1968.

¹¹¹Agustín Durán, *Rivadeneira*, Madrid, 1849.

¹¹²Romancero viejo: “antes de 1560”; nuevo: “durante el Siglo de Oro”; vulgar: “siglos XVII al XIX”; y “recogido en el siglo XX” para el de tradición oral moderna.

de los temas tratados por el otro. De la misma forma en que, si bien puede entenderse de primera intención que el Romancero vulgar se forma, a partir del siglo XVII,¹¹³ con obras cuyo “nivel «vulgar»” está dado, dice Flor Salazar, porque pretendiendo “continuar la función del Romancero noticioso tardío y tratando de rimar al estilo de los romancistas cortesanos” sólo logran imitar “sin demasiada fortuna, lo más superficial, dándoles una especie de barniz estilístico”,¹¹⁴ al paso del tiempo implica una poética propia cuya carta de naturalidad esta dada por el hecho de que los autores de pliegos firmaran su obra,¹¹⁵ en función de lo que entendían como intención artística en sus modelos (autores del Romancero Nuevo) y convirtiéndola en intención autoral,¹¹⁶ pero sobre todo, porque quizá adquirieron una pronta conciencia de que si sus alcances no eran los mismos ello no cancelaba la posibilidad de tener o generarse un público propio. Ése que, entre otras cosas, pudo no haber tenido suficientes recursos para comprar libros, pero en cambio podía pagar lo poco que costaban los pliegos¹¹⁷ y que, en la nueva forma de difusión de la cultura que éstos implicaban,

¹¹³Se data el surgimiento del Romancero vulgar durante el siglo XVII para pulir diferencias entre los datos de Salazar y Caro Baroja; pues ella plantea que la publicación de pliegos abarca “desde el siglo XVI hasta el XX ininterrumpidamente” y que el “Romancero vulgar [...] sigue las líneas estructurales de los romances noticiosos de fines del XVI y principios del XVII”, mientras él dice que éste refleja “las inquietudes de la última parte del siglo XVII y gran porción del XVIII” y luego corrige diciendo que su “marcado sabor de época” corresponde a “los siglos XVIII y XIX”. Ver Salazar, “Un modelo no patrimonial”, pp. 265-267; y Caro Baroja, *Romances de ciego*, pp. 9 y 14.

¹¹⁴Salazar, “Un modelo no patrimonial”, pp. 265-266.

¹¹⁵Caro Baroja (*Romances de ciego*, p. 14) da una lista de 23 nombres de autor que marca el espacio del Romancero vulgar como medianero entre el Tradicional, en que nada importa la autoría, y el Nuevo, cuyas mejores obras seguimos identificando plenamente con sus autores porque “el estilo de las obras llamadas populares es tan difícil de imitar por un poeta culto que, cuando alguno, aunque sea [...] Lope [...], retoca por ejemplo un romance viejo, cualquier persona habituada al estilo de éstos distinguirá bien cuáles versos son de Lope y cuáles tradicionales” (Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional”, pp. 59-60).

¹¹⁶Desde una perspectiva histórica y pan-europea Peter Burke (*La cultura popular*, p. 355) sostiene, en cambio, que “la innovación consciente llegó a ser más fácil al no verse frenada por las técnicas de la composición oral”.

¹¹⁷“En la Francia de los siglos XVII y XVIII los *libretos* se vendían por uno o dos *sous*, cuando el salario medio era de quince o veinte a la semana y la libra de pan costaba dos”. *Idem*.

empezó a desapegarse de las formas tradicionales de creación y transmisión de los textos, ambas orales y sin marcas de autoría.

Luego, y porque los cambios que hay en el material del Romancero son a un tiempo fenómenos cronológicos, estilísticos y temáticos, se hace ahora hincapié en que el tratamiento de historias de “nota roja” –crímenes, aventuras sentimentales desgraciadas y acontecimientos escandalosos– sólo es posible con un estilo que, como el del Romancero vulgar, responda a una estética popular que valide esta variación temática por lo que tiene de novedoso como expresión de una sensualidad tremendista, inmediata y detallada que ha servido de eje a más de un comentario que la rechaza como forma de renovación estética:

Los excesos pasionales de tipo erótico dominan en los romances de crímenes y en otras relaciones que abundan en la fase final de la literatura de cordel. Cuando ya no había apenas quien supiera componer un romance, se imprimían todavía relatos de crímenes con un encabezamiento clásico... y el resto en prosa de la peor.¹¹⁸

su preferencia por determinadas historias de casos y sucesos anecdóticos e individualistas de personas normales a las que les ocurren sucesos extraordinarios [...] los separa de los romances noticieriles del pasado que cantaban historias de seres, si no excepcionales de por sí, al menos por su posición, capaces de actos que podían repercutir en la vida nacional.¹¹⁹

A partir de mediados del siglo XIX los romances de crímenes y asesinatos se desvirtúan como género literario por el abandono progresivo de la forma literaria a favor de una forma más periodística en que los elementos fantásticos y de ficción dejan paso a una descripción detallada de los hechos. La forma, el verso, se mantiene

¹¹⁸Caro Baroja, *Romances de ciego*, p. 12.

¹¹⁹Salazar, “Un modelo no patrimonial”, pp. 266-267.

pero el lenguaje poético desaparece, convirtiéndose estas obras en relatos versificados de cualquier crónica de sucesos extraída de un periódico.¹²⁰

Postura cuya consecuencia más grave es opacar cómo muchos textos del Romancero llegan a compartir un proceso de transmisión oral que, aún si en el Vulgar es minoritario, explica por qué en la tradición oral moderna coexiste todo material cuya estructura original permita su conservación mnemónica, cuya estructura haya podido modificarse para que así sea, o cuya estructura pueda lexicalizarse, justamente porque esta forma de transmisión supone, en tanto de al texto alguna “apertura”, la posibilidad de que se refuncionalice.

Idea de la que desprendemos la hipótesis de que los cambios identificados en el tratamiento responden a la necesidad que tienen los transmisores de superar la topicalización de un motivo violento incorporando a la fábula original uno nuevo, creando un tratamiento distinto al preexistente, o haciendo ambas cosas, sin que ninguna de estas opciones suponga una variación en el objetivo de las narraciones. Y permitiendo que, en cambio, a esta necesidad de renovar los motivos violentos sumemos que la permanencia, desaparición, aparición, o reaparición de las fábulas está determinada por la fuerza de sus núcleos de intriga, pues argumentar que la abundancia de versiones de la tradición oral moderna sobre fábulas tan antiguas como la de Tamar o la de Progne y Tereo (*Romance de Blancaflor y Filomena*) responde a la pérdida de versiones viejas desconocidas hasta ahora en ambos casos, y no a una renovación de motivos, equivale a suponer que la innovación temática es un fenómeno sincrónico exclusivo de la producción romancística que a fines del siglo XVIII incorpora la “nota roja”, y entra en contradicción, además, con la discontinuidad que sugiere la fábula de Lucrecia y Tarquino como tema casi exclusivo del Romancero nuevo.

¹²⁰Segura, *Romances horrorosos*, p. x.

Vista así la refuncionalización, la *Penitencia del rey Rodrigo* sería ejemplo de permanencia porque los núcleos de intriga del ciclo al que pertenece se decantaron, sin que la fábula dejara de ser identificable, eliminando los que iban siendo menos atractivos. De ahí que se encuentren versiones en todos los periodos del Romancero y que la aparición de una u otra variante pueda identificarse, con más o menos claridad, como rasgo de una época determinada aún en los casos en que se cruza con el *Romance del penitente* y el único motivo conservado es el terrible castigo.

El de Lucrecia, en cambio, ilustra la desaparición de una fábula cuya refuncionalización se agota al iniciarse. Con sólo una versión vieja de tono trágico y cuyo tratamiento se apega al texto de la Primera década en la *Historia romana* de Tito Livio (I, 57-59), su renovación en el Romancero nuevo consistió a veces en una reducción de la fábula para generar retratos de Lucrecia rechazante y quejosa ante el avance de Tarquino,¹²¹ y otras en un cambio de tono que, burlesco, permitió a Góngora y Quevedo cuestionar la castidad de la romana y la decisión del violador. Contraste extremo de tratamientos que se explica porque la fábula carece de horror potencial en la medida en que, construida en torno a un solo motivo violento con referentes poco significativos para sus nuevos transmisores, el efecto que logre su único núcleo de intriga –el suicidio de Lucrecia en defensa de su honra– depende de una valoración alegórica de la civilidad romana; valor social abstracto que no permite extender la violencia mediante la cancelación directa de una expectativa sencilla como la que en cambio supone, por ejemplo, el parricidio en *El robo del Sacramento*, *El maltés de Madrid*, *Francisco Rovira*, *Ana Contreras* o *Maldad y tiranía de una hija*.

¹²¹Muy cercanos, por otra parte, a los que en la misma época se hicieron de la Cava; *Cfr Cancionero del bachiller Jhoan Lopez* t. I, pp. 264-265, *Romances* de Luis de Góngora t. IV, pp. 357-358 y *Romancero tradicional*, t. I, pp. 110-112.

Por su parte, *Blancaflor y Filomena* permite ilustrar la aparición de una fábula en el *corpus* general, aunque al entenderla así el problema es explicar cómo se incorpora al Romancero de tradición oral moderna una fábula de las *Metamorfosis* de Ovidio (VI, 412-674) que, así datada, parece repentina en comparación con trasvases de registro cultural equiparables, como el de los romances caballerescos. O puede ser ejemplo de una reaparición que, sin embargo, no es más fácil de explicar porque carecemos de datos sobre versiones viejas, nuevas y/o vulgares. Dificultades de datación que, sin embargo y pese a lo incompleto de estas explicaciones, no cuestionan la idea de los núcleos de intriga explican el vigor de la fábula en el Romancero de tradición oral moderna porque son cuatro y claramente violentos: permanencia del deseo tras el matrimonio equivocado, violación de la cuñada como satisfacción del deseo, desaparición de la cuñada violada como intento de reinserción en el orden previo, y muerte, sazón e ingesta del hijo común como venganza de la hermana engañada.

Visto, pues, que la forma en que son tratados los motivos violentos varía en el tiempo y que la posible presencia de una fábula en determinado corte cronológico del *corpus* depende de que sus núcleos de intriga permitan que sea refuncionalizada, parece evidente que al asumir cada versión como material histórico –reflejo del momento en que se transmite y marcado por él– se entiende que los estilos del romance horroroso son precisamente esas marcas de tratamiento característico dado a los motivos violentos en cada periodo: realista en el Romancero viejo, grotesco en el Nuevo, tremendista en el Vulgar. Donde, el tratamiento del Romancero viejo se califica como realista porque en él, aunque los motivos violentos adquieran rasgos extraordinarios como cuando la serpiente heptacéfala come a Rodrigo “por donde fue su pecado”, esta caracterización es natural en el contexto en que tales versiones se producen porque la exposición del motivo es sobria –i.e.,

privilegia la narración de acciones sobre la descripción y/o la iteración a que apelarán los romanceros nuevo y vulgar– y construye el horror apelando a toda la fábula;¹²² no a la exaltación, que en el Romancero vulgar se hace tremendista y grotesca en el nuevo, de un núcleo de intriga. Dicho que resulta más claro viendo que, cuando Rodrigo viola a la Cava, forma y fondo se adecuan en cuatro versos que enuncian lo indispensable para significar una violación:

el rey, luego que la vido, hale de recio apretado,
 haciéndole mil ofertas, si ella hacía su rogado.
 Ella nunca hacerlo quiso, por cuanto él le ha mandado;
 y así el rey lo hizo por fuerza con ella, y contra su grado

(*Seducción de la Cava I*, vv. 13-16)

El tratamiento del Romancero nuevo apunta en cambio a lo grotesco porque trata los motivos violentos estableciendo contrastes indisolubles que, en el horizonte de expectativa del texto, se marcan como cosas que no deberían existir, de forma que la generación del horror depende de cómo se privilegia una secuencia que, atendiendo más a su estructura poética que a la estructura narrativa general, produce textos abundantes en adjetivaciones, descripciones y símiles que marcan su violento contraste respecto a otros elementos narrativos y determinan el texto como culto porque su forma de creación es individual y marca una distancia clara respecto a la estética tradicional colectiva:

Afirmada cuello y brazos sobre un bufete de plata,
 sus dos ojos hechos fuentes, sola estava la Cava,
 viéndose en un mismo punto amiga, reina y esclava
 de un rei por quien a quedado tan deshonrada y honrada.
 Sola está, pero no sola ni perdida, pues se alla
 con mil imaginaciones que la incitan a vengança.
 A la reina y rei les quiere pedir justicia, mas alla
 que es muger, y tal el caso, que al fin a de ser culpada.

(*Afirmada cuello y brazos*, vv. 1-6)

¹²²“preguntole como estaua –Dios es en la ayuda mia–/ respondio el buen rey Rodrigo –la culebra me comia/ come me ya por la parte que todo lo merescia/ por donde fue el princio de la mi muy gran desdicha”. *Penitencia del rey don Rodrigo L*, vv. 53-56.

El tratamiento predominante en el Romancero vulgar se considera tremendista porque, por ejemplo, la forma en que maneja la maravilla religiosa como motivo violento hace que ésta devenga en mero hecho extraordinario, o casi, cuando al topicalizarse pierde la ejemplaridad que marcaba al personaje y la fábula originales. Las consecuencias del pecado truecan aquí, entonces, en sentido inverso al de la gravedad de la falta y la fábula plantea una condena eterna por infracciones que serían nimias si el horizonte de expectativa intratextual no las hubiera subrayado como lo ha hecho:

Le decían las vecinas: ...
 Cría un hermanico tuyo que te será más aceto.
 ¡Primero criara un diablo que bajara del infierno!
 Estando en estas razones, vieron venir por el suelo
 una sierpe muy airosa, que con verla daba miedo,
 siete varas tien de largo, vara y media de pescuezo.
 Se le ha subido a la Anica, se le agarra de los pechos.
 Barberos y cirujanos, venir cortarme estos pechos,
 que me arranca las entrañas y el corazón allá dentro.
 Barberos y cirujanos, no le cortéis esos pechos,
 que la ha de criar siete años, que lo manda Dios del cielo.

(Mala hija que amamanta al diablo II, vv. 7-17)

El cambio más importante está, pues, en que la lectura que hace de los motivos y la función que la estética del Romancero vulgar asigna a la violencia permiten que en el último ejemplo la fascinación ante la expectativa cancelada sea mayor que el rechazo porque la evolución del tratamiento y la sensibilidad de los receptores el cambio de horizontes de expectativa intra- y extratextuales se condicionan mutuamente; de forma que si en este *corpus* los motivos violentos tienen siempre un origen pasional, cuando un romance propone una serpiente mordiendo los senos de una mujer la escena puede ser moralmente despreciada... pero, así la mate, su construcción estética no permitirá apartar la vista:

Entiende venir un ruido como si fueran cadenas,
 que venían dos demonios en figura de culebra.

Se revolieron al cuerpo de aquella fligineresa,
 hasta tres días cabales estuvieron las culebras
 mamando la leche y sangre, sangre y leche de sus venas.

(*Mala hija que amamanta al diablo III*, vv. 22-26)

POSIBLE CLASIFICACIÓN DE LOS *CORPORA* DEL ROMANCERO

Romancero	Tiempo	Estilos	Temas	Transmisión
Viejo	recogido antes de 1560	tradicional juglaresco	históricos épicos clásicos fronterizos caballerescos novelescos líricos	oral; fijación y difusión escrita posteriores
Nuevo	1570-1670	tradicional erudito artístico vulgar germanía burlesco	los mismos salvo fronterizos + de cautivos moriscos pastoriles rústicos religiosos	escrito a veces oral a veces musical
Vulgar	± 1600-1920	vulgar	sucesos	escrito a veces oral
Tradición oral moderna	recogidos desde fines del siglo XIX a la fecha	tradicional vulgar	todos los anteriores	oral; fijación deliberada de múltiples versiones para su estudio

1.3.3.2. De la *Biblia* a la nota roja: orígenes diversos de las fábulas tratadas

Como una forma de mostrar la riqueza y variedad narrativa que originó las reflexiones hechas hasta ahora y para apoyar la validez de la propuesta, nuestro *corpus* de análisis incluye cerca de trescientas cincuenta versiones, elegidas a partir de ochenta y cuatro historias distintas, que pueden agruparse en torno a ocho motivos violentos –Violación, Incesto, Adulterio, Infidelidad, Celos, Venganza, Castigo, y Penitencia– de manera que, por ejemplo, las que tratan sobre Violación lo mismo corresponden a fábulas bíblicas como la de Tamar, que a episodios de la Historia de Roma o de España (Lucrecia y la Cava), igualmente tratadas en versiones viejas, nuevas o modernas que en sefarditas o peninsulares; mientras las de Incesto tienen sus mejores muestras en romances que, como el de *Blancaflor* y *Filomena*, pertenecen a la tradición oral moderna y en los que, como *Hija, mujer y hermana*, hacen parte del *corpus* vulgar.

Asimismo, si el adulterio presente en versiones tradicionales como *La adúltera*, y vulgares como *El amante en capilla* o *El crimen de una mujer*, puede primero separarse por el tratamiento que en cada tradición recibe, en segundo lugar ha de diferenciarse del que tiene la Infidelidad como eje narrativo pues, en versiones igualmente vulgares (*Mataras, Pedro, a María, La criada calumniada por amor, o El caballero, el demonio y la criada*) el tratamiento varía por cómo se presenta en unos y otros la violencia. De la misma forma en que el dado a los Celos como motivo puede ya reflejar una interpretación sincrónica de la fidelidad, apegada a los códigos de honor del Barroco en *Celos y honra*, ya generar versiones exclusivamente tradicionales (*La calumnia de la reina*) o vulgares (*Esposa inocente salvada por una medalla*) que subrayan su potencial narrativo tanto como las

fábulas con que se generan versiones en ambos *corpora* (*Tentación del Demonio, Los dos rivales*).

Por su parte, mientras la Venganza se presenta en versiones tradicionales como una forma de rechazar una segunda agresión (*Marquillos y Rico Franco*) o en cobro de las sufridas por un pariente (*Blancaflor y Filomena*), el tratamiento de las vulgares –*Antonia de Lisboa, Isabel Deogracias, Juana de la Rosa*, por ejemplo– define el motivo como una forma violenta de reparar la propia honra. En contraste con el Castigo, motivo presente sólo en fábulas vulgares, cuyo tratamiento se mantiene cercano a la “nota roja” aún en versiones incorporadas a la tradición, pero aparece lo mismo como ejecución civil (*Juan Portela*), que sumando ésta al arrepentimiento del victimario (*Sebastiana del Castillo*) o como manifestación de la justicia divina (*Mala hija que amamanta al diablo*).

Finalmente, con la Penitencia –ejemplificada en una versión vulgar (*Penitencia del hermano incestuoso*) que, como las cuarenta y ocho tomadas de la tradición oral moderna, hace eco a las versiones viejas sobre la del rey Rodrigo– se cierra la muestra con que pretendemos mostrar cómo la violencia de las fábulas permite que un *corpus* temático hile los cuatro *corpora* del Romancero. La siguiente es una lista sintética del material que éste incluye.

CORPUS.
LISTA DE HISTORIAS, NÚMERO DE VERSIONES
Y FUENTES DE LAS QUE FUERON TOMADAS

Afirmada cuello y brazos: 1 versión: *Romancero tradicional*, t. 1: 114-115.

Amnón y Tamar: 81 versiones:

- 1 en *Florilegio de romances sefardíes de la diáspora*, 34.
- 1 en *Judeo-Spanish ballads from New York*, 32.
- 1 en *La flor de la marañuela*, t. 2: 149.
- 1 en *Poesía tradicional de los judíos españoles*, 35.
- 1 en *Romancero*: 306.
- 1 en *Romancero general*, 209.
- 1 en *Romancero judeo-español de Marruecos*, 113.
- 1 en “Veintisiete romances del siglo XVI”, 187.
- 2 en *Cancionero popular de Extremadura*, t. 1: 53-54, t. 2: 16-17.
- 2 en *Romances judeo-españoles de Tánger*, 61-62.
- 3 en *En torno al Romancero sefardí*, 96-101.
- 4 en *Romancero popular de la montaña*, 27-31.
- 4 en *Romances de Castilla*: 124-127, 204-205.
- 5 en *El Romancero viejo y tradicional*, 161-163.
- 10 en *Romancero de Gran Canaria*: t. 1: 112-118.
- 18 en *Romancero general de León*, t. 2: 59-75.
- 25 en *Voces nuevas del Romancero castellano-leonés*, t. 1: 201-217.

Ana Contreras: 1 versión: *Romances horrorosos*, 31-34.

Antonia de Lisboa: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 134-135.

Atrocidades de Margarita Cisneros: 1 versión: *Romances horrorosos*, 77 y *Coplas y romances de ciego*, 124.

Blancaflor y Filomena: 52 versiones:

- 1 en *Romancero español*, 259-261.
- 3 en *La poesía del pueblo: romances de España y América*, 307-312.
- 3 en *Romances de Castilla*, 85-88.
- 8 en *El Romancero viejo y tradicional*, 167-173.
- 15 en *La flor de la marañuela*, t. 1: 73-75, 156-164, 265-268, 341.
- 22 en *La flor de la marañuela*, t. 2: 9-11, 57-59, 99-111, 149-153, 196-197.

Baño de la Cava: 1 versión: *Romancero tradicional*, t. 1: 106.

Carta de la Cava: 3 versiones: *Romancero tradicional*, t. 1: 34, 115-116, 133-134.

Celos y honra: 4 versiones:

- 1 en *El Romancero vulgar y nuevo*, 168-169.
- 3 en *Romances de Castilla*, 104-105, 106, 186.

Cintabelde: 1 versión: *Romances de ciego*, 280-286.

Cómo el conde Julián vendió a España: 1 versión: *Romancero tradicional*, t. 1: 10-11.

Culpa de la Cava y Rodrigo: 1 versión: *Romancero tradicional*, t. 1: 130-131.

Doncella sorprendida en la fuente: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 320-321.

- Doncella vendida a un moro por sus padres*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 140-141.
- Elena*: 2 versiones: *Romances de Castilla*, 123-124, 206-207.
- El Alarbe de Marsella*: 2 versiones:
 1 en *Romances de ciego*, 220-226 y *Coplas y romances de ciego*, 33-37.
 1 en *El Romancero vulgar y nuevo*, 122.
- El amante en capilla*: 1 versión: *Romances horrorosos*, 61.
- El caballero, el demonio y la criada*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 410-411.
- El cordón del Diablo*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 383-384.
- El crimen de una muger*: 1 versión: *Romances horrorosos*, 48.
- El cura sacrílego*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 394-395.
- El descreído*: 3 versiones: *Romances de Castilla*, 122, 212-213.
- El difunto penitente*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 407-408.
- El labrador seducido por el Diablo*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 385-387.
- El Maltés de Madrid*: 1 versión: *Coplas y romances de ciego*, 97-108 y *Romances horrorosos*, 6-13.
- El parricida*: 3 versiones:
 1 en *Romances de Castilla*, 109.
 2 en *El Romancero vulgar y nuevo*, 121.
- El pastor defiende la honra de su hija*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 61-62.
- El robo del Sacramento*: 6 versiones:
 1 en *Romancero general de Segovia*, 465-466.
 2 en *La flor de la marañuela*, t. 2: 176-177.
 3 en *El Romancero vulgar y nuevo*, 396-399.
- El ventero asesino y el labrador*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 60-61.
- Esposa inocente salvada por una medalla*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 327.
- Eusebio de Herrera*: 1 versión: *Coplas y romances de ciego*, 47-55.
- Fatal desenvoltura de la Cava*, 1 versión: *Romancero tradicional*, t. 1: 108-109.
- Francisco Rovira*: 1 versión: *Romances horrorosos*, 87-90.
- Funesto amor del rey*: 1 versión: *Romancero tradicional*, t. 1: 101-102.
- Hija, mujer y hermana*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 110-111.
- Huérfano enamorado de su madre*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 112.
- Isabel Deogracias*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 132-134.
- Jerónimo de Almansa*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 109-110.
- Josefa Ramírez*: 1 versión: *Romances de ciego*, 134-148.
- Juan Portela*: 1 versión: *Romances de ciego*: 185-192 y *Coplas y romances de ciego*, 147-157.
- Juana de la Rosa*: 2 versiones: *El Romancero vulgar y nuevo*, 128-130.
- La adúltera*: 1 versión: *Romances de Castilla*, 102-103.
- La calumnia de la reina*: 2 versiones: *Romances de Castilla*, 148-150.
- La comulgante sacrílega*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 423.
- La criada calumniada por amor*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 326.
- La despiadada*: 1 versión: *Romances de Castilla*, 133-134.
- La envenenadora*: 1 versión: *Romances de Castilla*, 162-163.
- La espinela*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 125.
- La esposa infiel*: 4 versiones: *Romances de Castilla*, 98-101, 164-165.

- La famosa Leonarda*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 137-139; Cfr: El Maltés de Madrid.
- La fratricida por amor*: 3 versiones: *El Romancero vulgar y nuevo*, 107-108.
- La Infanta seducida*: 1 versión: *Romances de Castilla*, 17-18.
- La infanticida*: 5 versiones:
 2 en *Romances de Castilla*, 117-118, 201-202.
 3 en *El Romancero vulgar y nuevo*, 113-116.
- La infantina*: 13 versiones:
 1 en *Romances de Castilla*, 80.
 12 en *El Romancero viejo y tradicional*, 146-148, 256-262.
- La mala hija que amamanta al Diablo*: 3 versiones: *El Romancero vulgar y nuevo*, 420-422.
- La monja adornada*: 1 versión: *Romances de Castilla*, 108.
- La romera perdonada*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 123-124.
- La serrana*: 4 versiones:
 1 en *Amenidades, florestas y recreos...*, 130-132.
 3 en *Romances de Castilla*, 82-83, 175-177.
- Llanto de la Cava*: 1 versión: *Romancero tradicional*, t. 1: 114.
- Los estudiantes y el alma en pena*: 2 versiones: *El Romancero vulgar y nuevo*, 405-406.
- Los presagios del labrador*: 2 versiones: *El Romancero vulgar y nuevo*, 102-105.
- Los sádicos y el ama de cría*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 62-63.
- Los soldados forzadores*: 2 versiones: *El Romancero vulgar y nuevo*, 48-49.
- Maldad y tiranía de una hija*: 1 versión: *Romances horrorosos*, 53-56.
- Marquillos*: 1 versión: *El Romancero viejo y tradicional*, 136.
- Mataras, Pedro, a María*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 120.
- Pedro Cadenas*: 1 versión: *Romances de ciego*, 168-175.
- Penitencia del hermano incestuoso*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 401.
- Penitencia del rey don Rodrigo*: 51 versiones:
 1 en *La poesía del pueblo: romances de España y América*, 177.
 2 en *El Romancero viejo y tradicional*, 13-14, 174.
 2 en *Romancero tradicional soriano*, t. 1: 79-80.
 9 en *Romancero general de León*, t. 1: 3-8.
 37 en *Romancero tradicional*, t. 1: 57-77.
- Relación horrorosa*: 1 versión: *Romances horrorosos*, 91-94.
- Resurrección de la princesa degollada por no cometer incesto*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 319-320.
- Reuelta en sudor y llanto*: 3 versiones: *Romancero tradicional*, t. 1: 110-112.
- Rico Franco*: 6 versiones:
 3 en *El Romancero viejo y tradicional*, 135, 251-252.
 3 en *Romances de Castilla*, 34-35.
- Riguroso castigo*: 1 versión: *Romances horrorosos*, 35-42 y *Coplas y romances de ciego*, 109-123.
- Rodrigo enamorado*: 3 versiones: *Romancero tradicional*, t. 1: 107-108, 193.
- Rosa, ya te deshojé*: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 130-132.
- Rosaura la de Trujillo*: 4 versiones:
 1 en *Romances de ciego*, 64-71 y *Coplas y romances de ciego*, 23-28.

1 en *Romances horrorosos*, 47.

2 en *El Romancero vulgar y nuevo*, 126-127.

Sebastiana del Castillo: 2 versiones:

1 en *El Romancero vulgar y nuevo*, 139-140.

1 en *Romances horrorosos*, 73-76.

Seducción de la Cava: 8 versiones:

1 en *La poesía del pueblo: romances de España y América*, 44-45.

1 en *Romancero general*, 316-318.

1 en *Silva de varios romances* (Barcelona, 1561): 173v-174r.

5 en *Romancero tradicional*, t. 1: 22-26; la primera también en *El Romancero viejo y tradicional*, 9-10.

Seducida salvada por el rosario: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 380-381.

Tarquino y Lucrecia: 13 versiones:

1 en *Cancionero del bachiller Jhoan Lopez*, t. 1: 264-265.

1 en *El Romancero viejo y tradicional*, 167.

1 en *Poesía original completa de Francisco de Quevedo*, 874-877.

1 en *Poésies attribuées à Góngora*, 96-97.

1 en *Romancero general*, 353.

1 en *Romancero general* (1600, 1604, 1605), t. 1: 296.

1 en *Rosas de Romances, Rosa gentil*, v-vi.

2 en *Las fuentes del Romancero general* (Madrid, 1600), VI: 237r-238r, VIII: 127v-129v.

4 en *Romances de Luis de Góngora*, t. 3: 458, 457-462, 463-468; t. 4: 357-358.

Tentación del Demonio: 1 versión: *Romances de Castilla*, 202-203.

Teresa de Rivera: 1 versión: *Romances de ciego*, 34-49.

Vengadora de su honra que se hace bandolero: 1 versión: *El Romancero vulgar y nuevo*, 136-137.

2. POÉTICA DE LA VIOLENCIA: RECURSOS DE ORGANIZACIÓN

Y ARTICULACIÓN SIGNIFICATIVA DEL HORROR EN EL ROMANCERO

Porque en el presente capítulo se describe la poética del romance violento con base en las funciones que el análisis permite asignar a ciertos recursos de construcción poética y narrativa, las tradiciones que su uso genera se estudian, más allá de las enormes diferencias discursivas que hay entre los *corpora* incluidos, como constantes caracterizadoras de nuestro *corpus*; lo que, en primer término, hace necesario explicar los supuestos teóricos que retomamos de Diego Catalán y Aurelio González, para luego proponer un acercamiento basado en la actancialidad y la focalización de las acciones y, finalmente, listar y dar ejemplos de los recursos identificados y el uso específico que a cada uno se asigna en la construcción poética del horror en romances violentos.

2.1. Niveles de articulación significativa del relato

La articulación poética y dramática de las narraciones del Romancero depende de las relaciones que se establecen entre su discurso, intriga y fábula; y determinada por los recursos presentes en los tres niveles, define en el receptor un efecto cuya posibilidad de causar horror se cifra en la construcción de un discurso que permite aprehender la especificidad textual de cada una y, a partir de suyo, explicar el ordenamiento artístico de la historia su intriga y el orden lógico, causal y cronológico de las acciones que narra, su fábula. Se asume, entonces, que el análisis de “un romance” requiere que se examinen *sus versiones* porque su transmisión oral hace que únicamente exista en forma concreta cuando un receptor/transmisor lo ejecuta; y que ello es así porque

no puede considerarse cada una de las realizaciones ocasionales del «modelo» virtual que constituye un romance como un poema distinto porque, aunque cada una de sus manifestaciones efímeras difiere –más o menos– de las demás, el poema que ahora y aquí se canta no es otro que el que se cantó ayer o se cantará mañana, o se canta, cantó o cantará allí (en cualquier otro lugar de su área de difusión), variando continuamente en su transmisión para adaptarse al medio en que se reproduce, pero manteniendo la «identidad» que presuponen, entre las variantes a otro nivel estructural, las «invariantes» del poema, en función de las cuales todas y cada una de las realizaciones conocidas de un romance han de considerarse como expresiones igualmente válidas de un modelo abierto y dinámico.¹

Con lo que, luego, cuando hablamos de “un romance”, éste es el sintagma que nombra una abstracción cuya existencia real supondría, por principio, enunciar simultáneamente todas las variantes temporales, estilísticas, geográficas y léxicas que durante su proceso de transmisión se hayan generado; esto es, todos los elementos que diferencian una versión de otra. Idea cuya nula viabilidad lleva a abstraerlas enunciando únicamente las invariantes, y a identificar como “texto de un romance” tanto los testimonios de ejecución (grabaciones y transcripciones), como las guías de *performance* potencial (pliegos) que puedan ordenarse en torno a un mismo contenido narrativo; “los romances” que cuenten la misma historia.

Así definido, el contenido narrativo del romance consiste en una historia cuya narración puede analizarse atendiendo las relaciones de significación que establecen los cinco niveles – discurso, intriga, fábula, modelo funcional y mito– con que se explica su articulación poética y que, aún si este trabajo considera sólo los tres primeros, se definen como sigue

1) Se considera discurso la manifestación concreta, en cada variante, de un contenido narrativo métrica y dramáticamente articulado.

¹Diego Catalán *et al.*, *Catálogo General del Romancero Panhispánico, 1: Teoría general y metodología*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1984, p. 22.

- 2) La intriga constituye el plano expresivo del contenido fabulístico y, por ello, se identifica con el ordenamiento artístico que en cada versión se da a la cadena de acciones que forman la historia.
- 3) La fábula, que coloquialmente podría llamarse “la historia” porque es una cadena de acciones ordenada de manera lógica, cronológica y causal es, a su vez, expresión particular de una estructura narrativa funcional más genérica.
- 4) Se llama modelo funcional a dicha estructura narrativa porque en ella se abstraen las características particulares de los personajes, estableciendo las funciones como unidades narrativas.²
- 5) Finalmente, al mito corresponde el nivel de mayor abstracción de la significación del relato: el contenido invariante que subyace a la historia en sentido antropológico.³

El entendimiento cabal de la articulación de estos niveles de significación requiere, sin embargo, que se tenga presente cómo, si todo sistema de significación implica un plano expresivo (E) y uno de contenido (C) equiparables a los del significante y el significado propuestos por Saussure para el signo lingüístico, la significación realmente consiste en la relación entre ambos planos (ERC). Definición a partir de la que puede entenderse que, como en el primer sistema de significación el discurso denota la intriga (discurso/intriga), cuando éste constituye el plano expresivo de un segundo sistema la relación de significación se hace connotativa; y puede concluirse que la relación de significación se da entre elementos aislados únicamente en el primer nivel porque a partir del segundo, en que la fábula es significado, la relación entre los dos planos previos debe entenderse como el significante que connota al tercero-significado: en este caso, porque la relación de significación se establece entre el discurso-intriga y la fábula, y no entre la intriga/fábula como en la organización poética.⁴

²“Por función entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga”. Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1971, p. 33.

³Ver Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Siglo XXI, México, 1984.

⁴Ver González, *El motivo como unidad narrativa*, pp. 96-97.

Luego, porque incluyendo el mito como quinto plano del modelo, esta forma de plantear la articulación del significado permite abstraer la narración hasta reconstruir la matriz lógica que la origina en una oposición binaria del tipo endogamia-exogamia

1^{er} nivel de significación = discurso (único significante real) / intriga (significado)

2^o nivel de significación = 1^{er} nivel de significación (discurso + intriga = significante) / fábula (significado)

3^{er} nivel de significación = 2^o nivel de significación (discurso + intriga + fábula = significante) / modelo funcional (significado)

4^o nivel de significación = 3^{er} nivel de significación (discurso + intriga + fábula + modelo funcional = significante) / mito (significado último),

los dos últimos niveles de significación quedan fuera de este análisis porque abstraer así el relato ya no contribuye a un estudio estético como éste –que por definición ha de centrarse en las relaciones entre la apariencia percibida y la idea que subyace a la obra individual y concreta⁵–, y los dos primeros se conservan porque hemos definido el motivo como la unidad narrativa mínima que hace confluir, en el plano de la intriga, las relaciones de significación de los planos de la fábula y el discurso. Relaciones inter-planos e inter-niveles a partir de las cuales puede entenderse, pues son expresiones de fábula tanto como núcleos de intriga, que el análisis de los motivos violentos presentes en el texto de un romance horroroso permite enunciar la poética que les subyace porque a partir de ellos pueden listarse los recursos con que se les trata en el discurso, la intriga y la fábula.⁶

⁵*Vid supra* 1.3.2.1. Determinación del horror como objeto de estudio, pp. 48-52.

⁶Ver González, *El motivo como unidad narrativa*, p. 106.

Así, el análisis de la articulación narrativa entre discurso e intriga contemplará la adjetivación de personajes y acciones, su descripción, los símiles que establezcan y la forma en que se les amplíe. Todos recursos diegéticos que, ordenados dramáticamente a partir de la exclamación, el extrañamiento y la autoexaltación del personaje como recursos miméticos, podrán sumarse después a las sentencias y generalizaciones del narrador y a las formas tradicionales de ampliación que haya en cada texto de forma que, a su vez, en la articulación del discurso y la intriga con la fábula puedan analizarse la focalización, la valoración moral de lo narrado, la *prolepsis* y los dos tipos de secuencialidad (reiterativa y acumulativa ascendente), atendiendo siempre a la necesidad de listar la diversidad de su uso en los *corpora* para que puedan mostrarse los cambios diacrónicos de la construcción del horror en romances violentos.

Se sustenta, pues, esta forma de análisis recurriendo al modelo que el *Catálogo General del Romancero Panhispánico* propone porque éste permite aislar los recursos presentes en el discurso, la intriga y la fábula de modo que pueda explicarse cómo se guía la recepción hacia la fascinación y el rechazo que hemos definido como horror del receptor; que se identifique la violencia de cada historia en los núcleos dramáticos que cada motivo define; y que se comparen entre sí todas las versiones y todas las historias que presentan tales recursos y motivos.

Es decir, porque al permitir que se abstraiga la violencia de cada historia y cada versión proponiendo el funcionamiento general de los recursos que la manifiestan y provocan horror, el análisis estilístico se convierte en un razonamiento de dos vías que procede de la identificación general de un motivo a su realización concreta en cada versión y retoma, luego, lo que cada una de éstas significa para su redefinición diacrónica y la evolución general del Romancero. De modo que, centrando la atención en cómo enuncia un motivo cada versión específica para poder compararlos, y

tomando como ejemplo un asesinato puntualmente descrito, resulta claro que dado un horizonte de expectativa extratextual que no incluya la violencia como forma de relación entre los personajes, el tratamiento de *Rico Franco* ha de provocar menos horror que el de *Francisco Rovira*;⁷ posterior y, por lo mismo, muestra de los cambios diacrónicos a que nos referimos antes

–Prestédesme, Rico Franco, vuestro cuchillo lugués,
cortaré fitas al manto, que no son para traer.–
Rico Franco de cortese por las cachas lo fue a tender;
la doncella que era artera por los pechos se lo fue a meter
así vengó padre y madre, y aun hermanos todos tres

(*Rico Franco*, vv. 14-18)

Y a una seña conbenida __tre la joven y el mozo
cojen al padre y lo harrojan dentro aquel fuego horroroso.
La madre que se encontraba disfrutando de reposo,
á los gritos se levanta y vá ausiliar a su esposo.
Mas el monstruo de su hijo desatentado y furioso
le da muerte á la infeliz con el puñal alevoso.
Como es posible Dios mio que un hijo tan adorado,
tenga un corazon tan duro tan cruel y tan menguado.
Detente detente infame que vas a hacer desgraciado
contra aquel que te dió el ser, levantas la mano airado.
A tu madre desgraciado á aquella que te parió
asesinas inumano Dios no te perdona no.

(*Francisco Rovira*, vv. 81-92)

2.2. Actancialidad y focalización de las acciones violentas

Las acciones narradas van a analizarse contrastando los pares *pathos/praxis* y víctima/victimario porque de ésta forma es posible sumar, a la actancialidad con que en la *Poética* aristotélica se analizan las acciones de los personajes, cierta idea de “focalización” por las ventajas que ofrece para distinguir voz y punto de vista narrativos.

⁷Romance de Juan Sanjenis, Barcelona, Imp. de C. Miró calle de Arrepentidas 5, Segura, *Romances horrorosos*, pp. 87-90, citado aquí de p. 89 y en adelante como *Francisco Rovira*.

Así, visto cómo Aristóteles considera que el fin de la tragedia es “proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor” y establece la importancia que tienen en la imitación las acciones y su encadenamiento lógico diciendo que “es claro que esto hay que introducirlo en los hechos”,⁸ que la construcción de la fábula decide el logro de la tragedia, y que su unidad no puede basarse en la presencia de un sólo referente, sino en la narración de una acción única (aunque cuando es necesario extender la fábula se recurra a sucesiones de hechos que no son ni verosímiles ni necesarias), para lo que aquí importa ha de subrayarse cómo, pese a que la compasión pueda nacer del espectáculo, es mejor que nazca de una fábula construida de modo que, sin verlos, quien oiga el desarrollo de los hechos se horrorice como le pasará a quien escuche *Edipo*.⁹

Ahora bien, como la compasión “se refiere al que no merece su desdicha”¹⁰ y nace, junto con el temor (¿o el horror?), de la contemplación de una acción destructora o dolorosa, como son las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes¹¹ cuando ocurren a personajes con los que el espectador se identifique al punto de suponer que puede ocurrirle lo mismo que a esa *persona*,¹² resulta claro que la idea representada de manera sensible en las tragedias griegas es el sufrimiento, el *pathos* de quienes son víctimas de la acción. Y, en consecuencia, debe notarse que aún reconociendo la importancia del lance patético –las “acciones destructoras o dolorosas” que construyen la tragedia– Aristóteles pasa de lado su transitividad y,

⁸*Poética*, 1453b12-14.

⁹Ver *Ibid*, 1450a29-32, 1451a16-34, 1451b33-52a1 y 1453b1-7.

¹⁰*Ibid*, 1453a3-5.

¹¹*Ibid*, 1452b11-13.

¹²*Ibid*, 1453a3-5.

en consecuencia, desecha de su estudio la *praxis* de quien las ejecuta pues, de hecho, entre las soluciones que contempla para la tragedia, “ejercer una acción violenta de manera deliberada y con pleno conocimiento de lo que se hace” es apenas menos malo que estar a punto de ejecutarla y no hacerlo; caso en que la imitación es repulsiva, sin ser trágica porque le falta lo patético, mientras el primero en que se hallarán muchos protagonistas del romance horroroso apenas logra un punto de patetismo que tampoco salvará de error la imitación pues lo mejor es “que el personaje la ejecute sin conocer al otro y, después de ejecutarla, le reconozca pues así no se da lo repulsivo y la agnición es aterradora”.¹³

Las acciones violentas se imitan en el Romancero, en cambio, privilegiando a veces el *pathos* de las víctimas, otras centrándose en la *praxis* de los victimarios y en algunas más combinando ambos tratamientos de forma que en la recepción de estas fábulas no hay compasión ni temor posibles, como nunca habrá una identificación plena, porque al variar la focalización de las acciones el receptor las supone ajenas, aunque le interesen, por el nivel de destrucción y dolor que en su descripción encuentra. Luego, y como el objeto de este estudio es tan distinto al de Aristóteles, es necesario considerar, junto con la actancialidad recién derivada de su poética, las ideas de Genette sobre la focalización entendiendo ésta como la perspectiva que determina voz y modo narrativos.

Y teniendo presente que, si la perspectiva no se define exactamente como la restricción narrativa de la información que resulta de escoger un punto de vista,¹⁴ éste es el sentido que debería

¹³*Ibid*, 1453b38-1454a4.

¹⁴El texto dice a la letra: “narrative perspective [... is] the second mode of regulating information, arising from the choice (or not) of a restrictive «point of view»”, pero sustituimos como lo hemos hecho porque su traducción palabra a palabra –“modo de regular la información que se desprende de optar (o no) por un «punto de vista» restrictivo”– sugiere la existencia de puntos de vista irrestrictos que, si bien han sido ideal de más de una corriente en la historia de la literatura, tienen una probabilidad mínima de actualizarse en una representación concreta. Ver Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Basil Blackwell, Oxford, 1980, pp. 185-186, de donde se traduce.

darse al término en tanto muestra una selección de acciones “narrables” determinada por el tipo de narrador usado: omnisciente, protagonista o testigo, de manera que el *mood* (modo, tono) de la narración puede establecerse como respuesta a la pregunta “¿quién es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva? (¿quién ve?)”, mientras al determinar la “voz” se contesta “¿quién es el narrador? (¿quién habla?)”.¹⁵

La importancia de diferenciar la voz del modo como componentes de la focalización radica, entonces, en que aún cuando éste es un término apenas más abstracto que “visión”, “campo” y “punto de vista”, la focalización como elemento de análisis evita las connotaciones excesivamente visuales de aquellos y, siendo equivalente del “foco de narración” de Brooks y Warren, permite en cambio incluir una categoría negativa, la “focalización cero”, que sumada a las focalizaciones interna y externa completa un triángulo donde las propuestas anteriores sólo veían pares opuestos.¹⁶

	Análisis interno de las acciones	Observación externa
Narrador personaje	1) El protagonista narra su historia: David Copperfield	2) Un personaje secundario narra la historia del protagonista: Doctor Watson
Narrador NO-personaje	4) Un autor omnisciente narra la historia: <i>Ragtime</i>	3) El autor narra la historia como observador: <i>Santa</i>

Triángulo del que se sigue que mientras la focalización cero es rasgo característico de lo que Genette llama la “narrativa clásica” porque el narrador sabe y dice más que el personaje –y sus

¹⁵Ver Genette, *Narrative Discourse*, p. 186.

¹⁶Aunque Todorov propone tres categorías, cada una de éstas se construye contrastando la cantidad de información que tienen el narrador y el personaje y siguen sujetas, por tanto, a una oposición binaria.

juegos de la focalización interna son más amplios porque permite narrar a través de un personaje cuyo punto de vista se mantiene aún si el significado de las acciones narradas supera su comprensión (focalización interna fija), rotar el personaje focal como en *Madame Bovary*, donde se substituye la perspectiva de Charles con la de Emma y viceversa (focalización interna variable), o narrar una misma acción evocándola varias veces desde un punto de vista definido por el personaje que en cada momento narra, como en *Rashomón* (focalización interna múltiple)—, con focalización externa se generan relatos que, como las novelas de Dashiell Hammet, plantean un héroe que actúa frente a nosotros sin que conozcamos sus pensamientos ni sus sensaciones.¹⁷

Se apela entonces a estos planteamientos porque separar así los elementos que orientan la narración hace innecesario un análisis de la voz o el punto de vista, que en los romances son la de un “narrador clásico” y el punto de vista invariable que le corresponda, al tiempo que permiten explicar cómo la focalización determina la actancialidad de cada personaje (víctima/victimario) en las acciones narradas de forma que, sin convertirse en modo narrativo porque no es un personaje quien orienta el punto de vista, ofrece datos suficientes para entender qué varía en una misma fábula cuando genera intrigas tan distintas como las tejidas por los autores del Romancero nuevo en torno a la Cava y Lucrecia; sea por focalización del *pathos* mediante descripciones que son claro tópico de época y estilo

Rebuelto el cabello de oro descompuesto y marañado,
 los bellos ojos sangrientos, su desventura llorando,
 hiriendo el rostro diuino con la una y la otra mano
 la hermosa y casta Lucreçia, uiendo con tanto cuidado
 a el riguroso Tarquino en su mal determinado,
 y uiendo al fin por mas pena que era el defenderse en uano,
 porque lo que mas le ruega suele ser mas estimado,

¹⁷Ver Genette, *Narrative Discourse*, pp. 189-190.

al fin dize a su enemigo, su tierna boz levantando

(*Rebuelto el cabello de oro*, vv. 1-8)

Rebuerta en sudor y llanto, el esparcido cabello,
 el blanco rostro encendido de dolor, vergüenza y miedo,
 las manos de un hombre assidas, rey poderoso y mancebo,
 una muger flaca y sola, ausente de padre y deudos,
 assí le dize a Rodrigo, ya por voces, ya por ruegos,
 como si ruegos y voces valieran en estos tiempos

(*Revuelta en sudor y llanto I*, vv. 1-6)

ya porque la focalización se alterna para que la exposición de *pathos* y *praxis* subraye, al final de la historia, las consecuencias que la violencia haya tenido para quienes, finalmente, no hacían parte de su drama

Dicen que no respondió, y que se enojó al principio;
 pero al fin de aquesta plática lo que mandaba se hizo.
 Florinda perdió su flor, el rey quedó arrepentido
 y obligada toda España por el gusto de Rodrigo.
 Si dicen quién de los dos la mayor culpa ha tenido,
 digan los hombres: la Cava, y las mujeres: Rodrigo.

(*Fatal desenvoltura de la Cava*, vv. 19-24)

o porque, alternando la focalización y mudando de tono, la violencia de las acciones se convierte en una broma de doble sentido que desdibuja las funciones de víctima y victimario asignadas a los personajes en otras versiones

Que el cumplio con su negocio no hai duda; sobre si ella
 vino en ello voluntaria, es toda la controversia.
 Mas visto el caso, fallamos ser constante, que pues ella
 no huyo quando el escurria, ayudó a la concurrencia.

(*Tarquino y Lucrecia XII*, vv. 69-74)

Así pues, porque “cómo se cuente” determina en parte la interpretación de las fábulas, el efecto de la violencia puede separarse en cuatro grupos que, establecidos en torno a las acciones que se privilegian y la forma en que se les juzga, suponen otras tantas focalizaciones narrativas

- 1) Patética: cuyo mejor ejemplo está en la *Penitencia del rey Rodrigo* porque la acción imitada es el sufrimiento que acepta en su proceso de expiación, moralmente valorado en positivo.
- 2) Victimal: que privilegiando la función pasiva del motivo permite juzgar la acción en más de una forma porque, como en las discutidas violaciones de Lucrecia y la Cava, la reflexión de la voz narrativa tiene más peso que los hechos de las protagonistas.
- 3) Alterna (y no “variable”¹⁸): presente en el *Romance de Blancaflor y Filomena*, donde la narración va de la *praxis* al *pathos* e invierte las funciones actanciales cuando la víctima consigue vengarse, dejando indeterminada la lectura moral que persigue porque la violencia permea todo lo narrado.
- 4) Práctica: si, como en el Romancero vulgar, dirige la recepción detallando con amplitud y juzgando abundantemente la acción del victimario pero sin hacer consideraciones en torno al *pathos* de la víctima.

Focalización, pues, que más allá de la determinación de la intriga, deberá considerarse como primera de las instrucciones de recepción que forman la poética del romance horroroso.

2.3. Articulación entre el discurso y la intriga

Más abundantes que los presentes en el nivel de articulación entre discurso-intriga y fábula, pero sin que por ello deba suponerse que todos los rasgos descritos a continuación se hallarán ejemplificados en cada romance ni en todos los *corpora*, los recursos que articulan el discurso y la intriga se ordenaron en los siguientes grupos:

¹⁸No se habla de focalización variable porque Genette la plantea como parte de la focalización interna y las que aquí se estudian son, en cambio, narraciones que él llamaría “infocalizadas” en que, además, la alternancia está en el ejercicio del poder al interior de las acciones narradas y no, como el autor plantea con aquel término, en el cambio de la voz con que se narran.

- 1) Diegéticos: adjetivación, descripción y símil.
- 2) Miméticos: exclamación, extrañamiento y autoexaltación del personaje.
- 3) Gnómicos: sentencias y generalizaciones.
- 4) Tradicionales de ampliación: paralelismo, variación por sinonimia, y construcción en triadas.

De modo que, justamente por el dinamismo que caracteriza el cambio diacrónico, la lista anterior reflejara una intuición general que sólo tras una lectura integral del *corpus* permitió establecer la frecuencia con que cada recurso se presentaba en uno u otro grupo (o si esta presencia era exclusiva), ya por su refuncionalización a partir de versiones viejas en otros *corpora* del Romancero, ya porque su aparición se documenta después y funciona como marca de estilo.

Luego, se estudian en principio cincuenta y nueve versiones de treinta y nueve romances violentos incluidas por Flor Salazar en *El Romancero vulgar y nuevo* porque este material permite construir una muestra suficiente de estas permanencias, cruces e innovaciones toda vez que, en tanto romances vulgares tradicionalizados, los suyos van de “la casi absoluta memorización, hasta el imposible reconocimiento de su origen pliegúístico”.¹⁹

2.3.1. Recursos diegéticos en la narración de la violencia

Porque ahora únicamente van a considerarse los que se presentan en voz del narrador, adjetivación, descripción y símil se entienden como recursos diegéticos y, puesto que todos refieren a las valoraciones hechas en la narración, es importante diferenciarlos claramente a riesgo de que su vinculación a un problema de gramática general como es el de las fronteras entre sustantivos y

¹⁹Salazar, “Un modelo no patrimonial...” pp. 271; donde se encuentra, asimismo, la definición y discusión amplia de lo que implica el término “romance vulgar tradicionalizado (RVT)”.

adjetivos entorpezca la comprensión de sus funciones como recursos de organización y articulación significativa. Así, los ejemplos paradigmáticos de cada categoría permiten proponerlas como plenamente funcionales porque, en primer término, separan la adjetivación diegética de aquellas realizaciones en que forma parte de la mimesis

Pasó por allí el mal cura, pasó por allí el traidor.

(*El cura sacrílego*, v. 7)

Cállate, hijo, la boca, cállate, hijo maligno,

(*Huérfano enamorado de su madre*, v. 9).

De modo que la proyección de esta diferencia sobre el resto de las categorías separa los usos de la descripción y el símil en que la voz narrativa se dirige a quien lee o escucha limitándose a darle (casi) únicamente la información necesaria para la comprensión de la fábula

El buen rey tenía una hija, el sol con verla se esconde

(*Resurrección de la princesa degollada por no cometer incesto*, v. 1)²⁰

Enfurecida se enoja, y hecha como un basilisco

(*Sebastiana del Castillo II*, v. 23)

de aquellas exclamaciones y extrañamientos –cuya carga mimética los acerca a la autoexaltación del personaje– que guían la recepción porque la empatía del narrador-testigo obliga al receptor a implicarse de la misma forma, y hace que la violencia sugerida lo lleve a reaccionar con horror

–¿Qué se le importará al viejo, ni tampoco al malnacido,
que yo condene mi alma y me vaya a los abismos?

(*El caballero, el demonio y la criada*, vv. 33-34)²¹

Castillo sobre castillo, en lo más alto de Uviedo
habitaban dos serranas, ¡con qué pena lo refiero!

(*Mala hija que amamanta al diablo I*, vv. 1-2)

²⁰Citada en adelante como *La princesa degollada*.

²¹Citado en adelante como *Caballero, demonio y criada*.

Así, porque el problema de separar los usos medios de estos recursos en ejemplos no-paradigmáticos como “damas” y “viuditas” (que pueden entenderse como sustantivos o adjetivos) empeora ante construcciones como “ruido perverso” o “voz temerosa” (que en tanto sinestesias o prosopopeyas podrían valer como adjetivaciones o como formas de descripción) y llega a su punto más complejo cuando obliga a interpretar un sintagma como “el demonio del sargento” a partir de paráfrasis con que puede calificarse de símil (“el sargento era como un demonio”), adjetivación (“sargento endemoniado”) o descripción (“el sargento era un demonio”), una valoración apegada estrictamente al régimen sintáctico, que determinara “joven dama” como sustantivo adjetivado y “dama” como adjetivo, no parecía la mejor opción porque hacía de lado la caracterización que estas construcciones generan, borrando la diferencia entre narrar los hechos de “un mozo” y los de “un galán”

El día de Corpus Cristi, por ser día tan nombrado,
se enamoró de la niña aquel galán tan bizarro.

(*Seducida, salvada por el rosario*, vv. 1-2)

Mozo de veintiún años sólo un pecado tenía
y el pecado era tan grande que a mi Dios aborrecía
vivió con una su hermana y de ella un hijo tenía.

(*Penitencia del hermano incestuoso*, vv. 1-3)

Y sin embargo, como sólo cerrando así el campo de los adjetivos quedaba algo que explicar sobre símiles y descripciones, sintagmas como los anteriores se consideran en esta última categoría, entendiendo “galán” y “mozo” como sustantivos modificados por “tan bizarro” y “de 21 años”, para dejar en la que ahora se describe sólo construcciones de riguroso carácter adjetivo como “mujer moza”, “perra villana” o “valiente ternera”, por ejemplo en los versos 3, 24 y 35 de *Los presagios del labrador I*.

2.3.1.1. Adjetivación

Aunque adjetivando acciones y objetos pueden formarse adverbios de modo (“la sacó de en ca 'e sus padres con mucho cariño alado”, *Seducida, salvada por el rosario*, v. 3), lo mismo que hacer especificaciones instrumentales sobre los caballos (blancos, con silla dorada, ligeros, moros), armas (puñal de acero, cuchillo dorado, espadita furiosa) y vestidos (zapatito blanco, calzón de ante, media blanca, monterilla azul) de los protagonistas, la adjetivación sólo destaca como recurso para la construcción de la violencia cuando refleja la intención con que los instrumentos se usan toda vez que, si se amarra a alguien “con un cordel bien torcido”, es para que le cause dolor aún si el horror de la secuencia se completa sólo con las acciones que la sigan

y la arrataron a un poste con un cordel bien torcido
 Le quebraron los cordones de su jubón y justillo;
 aquellos hombres malinos sacaron de un cacencillo
 dos serpientes venenosas y a sus pechos han ponido

(*Los sádicos y el ama de cría*, vv. 14-17).

Y el mejor uso de sus grupos medios se da cuando aparecen en el planteamiento inicial y como valoración moral de lo narrado; sobre todo porque, cuando la adjetivación supera lo inmediato de un lenguaje cotidiano (cuchillo afilado) y los tópicos del género (caballo blanco), es verdadero artificio en la construcción del horror. Así, la adjetivación puede subrayar el *pathos* de una situación porque el juicio que implica sirve, en tanto condena o valoración positiva del narrador a los personajes, como guía de recepción

En fin, este labrador, se acompañó, y ¡qué trabajo!,
 de cuatro malas cabezas, toda su hacienda gastando

(*El labrador seducido por el diablo*, vv. 7-8)

Y vinieron los ladrones, el mal hombre del ventero,

(*El ventero asesino y el labrador*, v. 16)

encontró con un buen hombre, cazando en el monte estaba

(*Doña Juana de la Rosa I*, v. 27)

Mientras, como construcción del inicio, apoya la asociación tópica de ideas y sirve como adelantamiento de modo que la adjetivación de personajes y circunstancias dibuje una expectativa que también sugiera su cancelación: consecuencia de amor estorbado, infidelidad (volitiva, de influencia demoníaca), o incesto

dispusieron de casarme con un mercader de Zafra

(*La famosa Leonarda*, v. 4)

que tienes la mujer moza, no te haga alguna ofensa.

(*Los presagios del labrador I*, v. 3)

Tiene la mujer bonita, y el demonio que la enreda

(*La infanticida III*, v. 3)

habitaba una viudita, viudita y muy bien honrada

(*Hija, mujer y hermana*, v. 2)

A Barcelona la granda un gran cas n'ha sucedido

(*La fraticida por amor I*, v. 1)

o si, dándole un uso mucho más propio del Romancero vulgar, sin saber exactamente el tema de la historia se adivina que trata, como Salazar dice, de “sucesos admirables”.

2.3.1.2. Descripción

Puesto que únicamente un lenguaje tan neutro que casi reduce a datos el bosquejo de los personajes (“He llegado a quince años”) evita que la descripción derive en series de adjetivos más o menos largas (“que soy muy pequeña y niña, muy pequeñita y muchacha”), la diferencia entre adjetivar y describir debe plantearse en función de la sintaxis, más que en términos gramaticales, entendiéndose por descripción todo lo que de una acción o sujeto se predique sin una valoración directa

A mi padre, don Antonio, y a mi madre, doña Juana,
 y, por gustos de padrino, a mí me llaman Leonarda.
 He llegado a quince años con regalo de mi casa;
 dispusieron de casarme con un mercader de Zafra,
 y yo los he respondido que no me traten de nada,
 que soy muy pequeña y niña, muy pequeñita y muchacha,
 y tengo mis ojos puestos y entregadita mi alma
 en el más bizarro mozo que pasea la Atalaya

(La famosa Leonarda, vv. 1-8)

ni has de dormir cama de lona ni tampoco en la de lino;
 has de dormir n'unos abrojos, envuelto en unos espinos,
 donde cantan las culebras, responden lagartos vivos,
 que te coman y te abrasen y te roben el sentido.

(Penitencia del hermano incestuoso, vv. 12-15)

Definición que establecemos así porque permite explicar cómo los mismos recursos logran describir acciones de naturaleza tan diversa como un milagro o una seducción, situaciones de adelantamiento trágico, asesinatos con y sin duelo, penitencias y, por supuesto, situaciones iniciales. Último grupo que, si bien aloja muchos tópicos sobre los “días señalados”, en otras ocasiones adelanta el tema e incluso llega a proponer lecturas que contradicen el desenlace porque, en boca del personaje, el abuso sexual se plantea como venganza por un abandono anterior

El día de Corpus Cristi, por ser día tan nombrado,
 se enamoró de la niña aquel galán tan bizarro.

(Seducida, salvada por el rosario, vv. 1-2)

Un noche triste, oscura, en el rigor del invierno
 bajó un alma pecadora sin recibir sacramentos,

(Parricida y bandolero, vv. 1-2)

Dijo un sargento a un alférez: –Vamos por la calle arriba,
 vamos a ver las doncellas que de la pasión salían;
 unas visten de blanco y otras de azul se vestían,
 y aquella de colorado siete años fue mi amiga,
 de los siete pa los ocho olvidó la compañía
 tengo de vengar la injuria antes que amanezca el día.–

(Los soldados forzadores II, vv. 1-6)

Asimismo –y pese a la opinión de quienes exclusivamente ven en el Romancero vulgar un reflejo de la postura y normatividad morales de los grupos en el poder– aún cuando se empañe con la traición inmediata o se subraye el don enorme que la dama hacía al ceder, la mayor parte de las veces la seducción se narra y describe con más sensualidad que condena

La ha agarrado de la mano, pa la sala la llevaba;
delante de un crucifijo le ha dado mano y palabra.
Le daba besos y abrazos, pa la cama la llevaba.
Estando en esos deleites, dormidita se quedaba.

(*Doña Isabel Deogracias*, vv. 9-14)

Se levantó el caballero, dejándola muy gozosa;
haciendo burla y donaire se ha marchado con la otra.

(*Doña Antonia de Lisboa*, vv. 13-14)

La dama le dio el consentimiento
para que el galán gozara lo que guardó tanto tiempo
veinticinco años tenía, nadie le tocó su cuerpo.

(*Vengadora de su honra que se hace bandolero*, vv. 5-7).

Dejando claro que, se defienda la castidad o asome un tono permisivo, las imágenes así construidas deberán contrastarse con la expectativa que transgreden en el horizonte del texto para hacer verosímil cualquier reacción posterior, y justificar la violencia que alcance la venganza o la piedad (¿poca?, ¿mucha?) con que, por obligación, se pueda perdonar a un seductor que agoniza

Tuvo fortuna Isabel de darle una puñalada
en el ladito derecho que calaba las espaldas.
Revolcándose en su sangre, estas palabras hablaba
–¿Me perdonas, Isabel, de la tu vida pasada?.
–S te perdono, villano, porque así mi Dios lo manda.

(*Doña Isabel Deogracias*, vv. 39-43)

situaciones, todas, en que se focaliza la acción de modo que resalte la violencia de quien ahora es victimario (la vengadora), dando una verosimilitud mayor a lo hecho por una mujer burlada para cobrar venganza, que la lograda al describir “limpiamente” enunciando sólo las acciones

bien se vendía bizarro, pero poco le aprovecha,
que con cuatro y cinco heridas cayó mortal en la tierra.

(*La Espinela*, vv. 27-28)

La violencia del asesinato se construye en cambio sin marcar el *pathos* de la víctima porque la descripción de la *praxis*, ya soterrada en las acciones, ya como declaración del protagonista, lo hace prescindible

Le dio la muerte a su padre, a su padre estando durmiendo;
a su madre dejó en vida, por tener más sentimiento,
atada de pies y manos en un oscuro aposento;

(*Parricida y bandolero*, vv. 4-6)

Yo no puedo merendar, que ya vengo merendado,
que en el campo de Trujillo dejé a mi padre matado.

(*El parricida II*, vv. 14-15)

Mientras en la descripción de lo sobrenatural y las penitencias impuestas por milagro la cancelación de la expectativa cotidiana depende, de nuevo, de las marcas que se den al *pathos*; previo en el caso de las víctimas, y por venir en el de las penitencias

Al empezar a comer, la carne en el plato habla
Detente, padre, detente, no comas de tus entrañas,
que a la pícara mi madre merecía degollarla.

(*La infanticida IV*, vv. 15-17)

Estando en estas razones, vieron venir por el suelo
una sierpe muy airosa, que con verla daba miedo,
siete varas tien de largo, vara y media de pescuezo.
Se le ha subido a la Anica, se le agarra de los pechos.
–Barberos y cirujanos, venir cortarme estos pechos,
que me arranca las entrañas y el corazón allá drento.

(*Mala hija que amamanta al diablo II*, vv. 10-15)

que, además, implica el cambio de la función actancial de quien ahora paga por lo hecho y acerca estas descripciones a las de las penitencias volitivas en romances beatos que persiguen, y muchas veces logran, la compasión de los receptores

Reconociéndolo dice: –Soy doña Juana Vicenta,
soy un alma condenada, no me consiente la tierra.–

(Doncella vendida a un moro por sus padres, vv. 31-31)

Finalmente, también con descripciones se logran adelantamientos y sorpresas. Par opuesto por naturaleza, pues mientras la *prolepsis* apela al lector, la otra se refiere directamente a lo que el personaje “vive” aún sí, por el asunto que trate o el tono que adopte, lo hace con tonos que van del humor involuntario en una historia de fantasmas al triste, pero simple, desengaño amoroso en una sobre adulterio o hacia el tremendismo sintético que éstas comparten con las de asesinos y asaltantes

Se levanta, enciende luz, con el librario en la mano;
y al bajar por la escalera, cara a cara se encontraron,
y del pelo hasta la cintura muy áspero y bien rizado.

(Los estudiantes y el alma en pena II, vv. 13-15)

Se ha ido para la alcoba, por ver quién estaba en ella
el galán y la galana, durmiendo y a pierna suelta.
Le dio siete puñaladas, que de la menor muriera.
Despierta la condenada, que en su sangre se revuelca.

(Los presagios del labrador II, vv. 34-37)

en una poza de sangre nadaba todo su cuerpo.

(El ventero asesino y el labrador, v. 10)

Luego, si ahora abundamos en la descripción como forma de adelantamiento, es porque las siguientes son excepciones que no se refieren a hechos, sino a personajes cuyas caracterizaciones cifran lo que inmediatamente se pueda esperar de ellos

Eran cinco bandoleros de los de la vida airada,
que matan a los que pueden y roban a los que pasan.

(La romera perdonada, vv. 24-25)

A pesar de los parientes, se casó con la zagala.
 La madre, de que esto vio, cayó malita en la cama,
 (*Hija, mujer y hermana*, vv. 31-32)

La señora se marchó llena de cólera y rabia,
 de ver que de su cuñado fue abatida y despreciada.
 (*Jerónimo de Almansa*, vv. 11-12)

2.3.1.3. Símil

La variedad de registros que el *corpus* abarca permite, por otra parte, que en la construcción de símiles que subrayan la fiereza de las protagonistas convivan animales cuya presencia, aunque tópica (águila, leona, loba, perra), no puede tomarse a la ligera por lo que implican como valoración de las acciones

Ella se tiraba a él como águila carnicera.
 La mujer que a un hombre mata, merecería de ser reina.
 (*Blancaflor y Filomena XXXIII*, vv. 33-34)

Se levanta de la cama como leona carnicera,
 con las mismas almas de él diez puñaladas le pega.
 (*Blancaflor y Filomena XVI*, vv. 48-49)

Se levantó de la cama como loba carnicera,
 coge un puñal en la mano y a Turquino lo degüella.
 (*Blancaflor y Filomena XII*, vv. 37-38)

Se levantó de la cama como una perra sangrienta,
 le tiraba dos balazos y al cabo de tres muriera.
 (*Blancaflor y Filomena XIX*, vv. 34-35)

con aquellos que, insertos en situaciones tan violentas como la de Blancaflor cobrando venganza: el descubrimiento una infidelidad conyugal, por ejemplo, a veces no van más allá de la gracia que pueda encontrarse en un símil animal entre similares, o en uno en que el término de comparación se ha sustantivado hasta confundirse

el caballo, que no cupo, atado a la reja queda,
como mula de dotor que siempre queda a la puerta.

(*Los presagios del labrador II*, vv. 24-27)

Se levantó de la cama como una gran carnicera,
con un cuchillo en la mano y al instante le degüella.

(*Blancaflor y Filomena XXI*, vv. 30-31)

Se tira la cama al suelo como carne carnicería
allí le quitó la vida y otra tanta si tuviera

(*Blancaflor y Filomena XXIV*, vv. 26-27)

y en otras ocasiones dispara el humor involuntario de una repetición lexicalizada en que no se piensa cómo se vería quien, aunque “con el famoso puñal al momento lo degüella”, “Se tira de la cama abajo como un pollo carnicero” (*Blancaflor y Filomena XVII*, vv. 34 y 33).

Usos que, sin embargo, no implican que la recurrencia a símiles lexicalizados sea necesariamente un error de construcción, pues en boca de un asesino arrepentido sirven como sentencia final sobre la imparcialidad divina, del mismo modo que cuando los usa una mujer autosuficiente (que aunque guerrearía conservaba el pudor) acercarán la narración al receptor al permitir que se identifique con la expectativa moral que proponen

como divino pastor no miréis a mis pecados.

(*Labrador seducido por el diablo*, v. 60)

lo ha llamado Dios a juicio como a otro cualquiera.

(*Difunto penitente*, v. 11)

se me ponen las mejillas como rosas encarnadas.

(*La famosa Leonarda*, v. 28)

Al tiempo que obligan, pues parte de su interés radica en la distinción narrativa entre lo “bueno” y lo “malo”, a pensar que la recurrencia a símiles animales algo apunta sobre el cambio diacrónico del horror en el Romancero, pues su construcción estética parece relacionarse con el peso de lo antinatural toda vez que se identifica “lo humano” con “lo natural”. Y mientras los textos de

tradición oral construyen imágenes muy directas para hablar de la fiera inhumana de los asesinos que suman a la breve enunciación de sus acciones violentas

Se levanta de la cama como loba carnícera,
coge un puñal en la mano y a Turquino lo degüella.
(*Blancaflor y Filomena XXIX*, vv. 36-37)

Se levantó de la cama como una perra sangrienta,
se tiraba dos balazos y al cabo de los tres muriera.
(*Blancaflor y Filomena XIX*, vv. 34-35)

Y sin decir más palabras, como una leona fiera,
con un puñal atrevido dos puñaladas le diera,
que el corazón de Turquino bañado en sangre cayera.
(*Blancaflor y Filomena XXV*, vv. 45-47)

Se levanta de la cama como águila carnícera,
le da siete puñaladas, de las más menos muriera.
(*Blancaflor y Filomena XXVII*, vv. 41-42)

en el Romancero nuevo son menos frecuentes, presentan referentes cuyo efecto resulta artificioso y debilita la imagen porque es necesario decodificarla, y adquieren usos en que no es inhumanidad lo que se señala, sino humillación hiperbólica

De los palacios reales sale hecha un basilisco
que la mayor hermosura, agraviada, es áspid libio
(*Culpa de la Cava y de Rodrigo*, vv. 7-8)

y el Romancero vulgar combinan los usos pudiendo referir, de forma tradicional, tanto a la fiera

Llega en aquel mismo instante su hermana y presuroso,
acia ella se dirige aquel tigre rabioso.
(*Francisco Rovira*, vv. 99-100)

como a las construcciones que en el Romancero nuevo marcan la furia de una víctima ofendida para sugerir que será una vengadora terrible

Se retiró á su aposento como una leona fiera
se despoja de su ropa tomando capa y montera

y un rico colete de ante, calzón de la misma pieza,
zapatos á lo moruno, y rica media de seda
una charpa de dos pistolas, también su espada y rodela,
y un trabuco que pendiente de su cintura lo lleva

(*Doña Josefa Ramírez*, vv. 48-53)

Forma de construir símiles que, en consecuencia, remite a la importancia de lo cotidiano y lleva a plantear que si lo grotesco se identifica con la mezcla monstruosa de lo animal y lo humano (“siniestra y que no debería existir”, dice Kayser), como caracterización de asesinos refiere a un paradigma en que, dependiendo de la fuerza con que se le subraye, lo antinatural será sólo grotesco cuando su combinatoria permita que el receptor se distancie, o verdaderamente horroroso si al equilibrar lo animal con lo humano le obliga a aceptarlo como un no-cotidiano terrible, pero que puede volverse una constante del mundo. Asimismo, y aunque es posible localizar ejemplos que haciendo de lado la síntesis que lo caracteriza, pero sin que por ello cambie el significado, convierten el símil en una descripción detallada de travestismo diabólico

Y el horroroso demonio, como la criá vestido

(*Caballero, demonio y criada*, v. 16)

salió el maldito demonio en un traje disfrazado
que parecía mujer, y de esta suerte le ha hablado

(*Labrador seducido por el diablo*, vv. 14-15)

el resto de sus usos más importantes está en dar a los referentes sobrenaturales el efecticismo que una estética popular como ésta requiere:

Gulvió el espíritu al mundo, como si vivo estuviera

(*Difunto penitente*, v. 12)

Comenzó a hablar la cabeza como si estuviese viva

(*Los soldados forzadores I*, v. 33)

en la generación y/o sugerencia de juicios morales en que la violencia de las acciones se adelanta contrastando las cualidades de los personajes:

El padre, como tan bueno, fue a pagar lo que debía;
el hijo, como traidor, le fue siguiendo los pasos

(El parricida II, vv. 4-5)

y en la reprobación de la falta de recato o la exaltación de la virtud de las mujeres:

La niña, como está necia, de voces lo publicara

(Celos y honra III, v. 48)

pero, sobre todo, en la identificación de la lascivia como origen de las más violentas desgracias que pueda afrontar una persona:

Pasáronse aquella noche como si fueran casados

(La comulgante sacrílega, v. 11).

2.3.2. Recursos miméticos en la representación del horror

Tan presentes en voz del narrador como en la de los personajes, y considerando que en ambos casos los recursos miméticos que articulan dramáticamente los romances guían las reacciones del receptor, su uso podría resumirse explicando la función de las exclamaciones de uno y otros en los diálogos si no fuera porque las del narrador se perciben como más cercanas a la diégesis porque, al no participar de la acción y aunque su focalización nunca alcance el “cero” que Genette propone como característica del “narrador clásico”, su valoración de las acciones marca una distancia respecto a lo que esperaríamos de un personaje si la poética de los romances violentos previera mayor dramaticidad en sus turnos de enunciación. Luego, aunque sintáctica y gramaticalmente sean equivalentes, en el análisis se diferencian exclamación, extrañamiento y autoexaltación entendiendo la primera como un rasgo de estilo sin función valorativa sobre las acciones, el segundo como una

toma de distancia del narrador ante la actuación de los personajes, y la tercera como enunciados de valoración autorreferidos.

2.3.2.1. Exclamación

Sin mayores funciones descriptivas o modales, y en muchos casos usadas sólo como rasgos de estilo en construcciones con valor meramente expresivo

Y la hija le contesta: ¡Buen principio de semana!

(*Rosa, ya te deshojé*, v. 8)

las exclamaciones también conforman el tono narrativo que marca un romance como violento, pues cuando implican adjetivaciones o descripciones (aunque no sea éste su uso más abundante) se hacen parte de las *prolepsis* que toda situación inicial trae aparejada y lo mismo pueden sugerir el asunto de una historia de honra, que generar un horizonte de expectativa fuertemente determinado en casos que, recién presentados los personajes, dan al *pathos* del narrador espacios importantes en la construcción discursiva, o casi narrar la historia que habrá de desarrollarse cuando, más que adelantar, la exclamación resume por extenso el asunto del romance

¡Vámonos para Madrid que dicen que hay lindas damas;
dicen que las hay bonitas, bien vestidas y adornadas!

(*Doña Isabel Deogracias*, vv. 1-2)

—¡Permita el cáliz bendito y la Soberana Reina,
que ni yo conozca varón ni tú conozcas otra hembra;
ni yo pueda ser casada mientras que por perdón vengas!

(*Difunto penitente*, vv. 5-7)

En cambio, cuando no son de situación inicial, en vez de adelantar el fin de la narración las exclamaciones pueden sugerir el clímax de la pasión planteada en la fábula (el momento último/máximo de violencia que la narración desarrolle); lo hacen siempre en voz del personaje

¡Qué triste te estás quedando, qué suspenso te has quedado!²²

(*Doña Juana de la Rosa II*, v. 38)

y aunque su mismo carácter predicativo reduce las posibilidades de que aparezcan en cualquier punto de la fábula, las exclamaciones que de alguna manera proyectan una valoración moral sobre la narración son más abundantes, ocurren siempre *in medias res* y se formulan lo mismo como juicios del narrador o de unos personajes sobre otros, que como apoyo de un enunciado diegético

Pasaron la noche juntos, ¡mira que es alta desgracia!;

(*Hija, mujer y hermana*, v. 17)

Ya la sacan siete leguas, donde población no había,
ya se gozaban los dos, ¡qué compasión allí habría!

(*Los soldados forzadores I*, vv. 25-26)

las vecinas, que lo vían, decían: ¡Poca vergüenza!.

(*Los presagios del labrador II*, v. 15)

La criada jura en falso, que así eran las palabras
–¡Malos demonios me lleven si mi ama miente en nada!.

(*Jerónimo de Almansa*, vv. 22-23)

aún si este último uso puede responder al *pathos* que el narrador describe en ese momento para el personaje, o ser complemento de lo que narra cuando, al margen de la violencia y la extensión de sus enunciados, evita la descripción extensa de lo que la emotividad de los personajes implica en la definición de las funciones actanciales; *i.e.*, cuando no ofrece mayores datos sobre lo que las potenciales víctima y victimario sienten

Con estas palabras y otras la niña al cielo subía.

El galán quedó diciendo: –¡Quién fuera en tu compañía!

(*Doncella sorprendida en la fuente*, vv. 12-13)

²²“–La prenda que más quería y aquí la dejé burlada.–/ Haló por puñal de acero que tenía en veina encarnada/ ... le dio siete puñaladas;/ le cortaba la cabeza y en su pañuelo la ataba”. *Doña Juana de la Rosa II*, vv. 39-42.

de tres golpes que le dio la cabeza le ha cortado.
Después la puso en el suelo; y ella misma daba saltos
y en voces claras decía: –¡Válgame Dios soberano!,
marido, ¿en qué te ofendí, que así la muerte me has dado?

(*Labrador seducido por el diablo*, vv. 47-50)

los gritos de doña Juana hasta el cielo atromentaba
–Tío de mi corazón, ¡quién su consejo tomara!,

(*Doña Juana de la Rosa I*, vv. 23-24)²³

2.3.2.2. Extrañamiento

Cercano a la exclamación y a la asociación tópica de ideas que la adjetivación genera, el extrañamiento consiste en la distancia que toma la voz narrativa respecto a lo narrado y parece, por lo hallado en estos romances, el mecanismo de discurso en que se basa el mayor número de adelantamientos porque incluso cuando se presenta como un extrañamiento cotidiano, es decir, como una pregunta lógica dentro de un diálogo que, se supone, únicamente marca la singularidad de la situación por la que se pregunta

–¿Qué haces ahí, la mi Ana, Ana de los mis remedios?

(*Mala hija que amamanta al diablo I*, v. 6)

–¿Qué muertos hay en mi casa que los alumbran con cera?.

(*Los presagios del labrador II*, v. 33)

–¿Quién te trajo aquí, mi niña, a este desierto monte?

(*La princesa degollada*, v. 11)

–¿quién te ha traído a este monte, que me estás robando el alma?

(*Doña Juana de la Rosa I*, v. 29)

²³Aunque *Amnón y Tamar* XXVII (Palencia), cuyo verso 18 es muy semejante (pegando voces y gritos al cielo pide venganza), parece mucho más cercana, llama la atención la proximidad casi textual que el verso 23 ahora citado tiene con *Amnón y Tamar* LVII (sefardí, Marruecos): “Gritos que diera Tamar los cielos aburacaran” pues es la única que, en nuestro *corpus*, muestra tan claramente la “reacción” del cielo ante la violación.

el mismo hecho de hacerlo notar es una *prolepsis* en la medida en que obliga a todo receptor más o menos avezado a suponer que aún se halla lejos de haberlo visto todo.

El resto de las formas de extrañamiento responde a dos necesidades distintas: la de remitir a un referente narrado y la de marcar un cambio en la fábula y, por ello, sólo quedan por distinguir dos bloques más: el del adelantamiento milagroso, pequeño y de identificación rápida, en que la pregunta misma establece el carácter sobrenatural de las acciones que se desarrollarán luego en la intriga

–¿Eres bruja o hechicera cuando yo no te he matado?
(*Esposa inocente*, v. 13)

–¿Por qué es eso, mi criado, por qué es tanta penitencia?
(*Difunto penitente*, v. 17)

–¿Tú eres de mágica hecha, tu cuerpo no está en sagrado,
o por alguna desgracia tu cuerpo es descomulgado?

(*Los estudiantes y el alma en pena II*, vv. 16-17)

Y uno, mucho más amplio y con necesidad de subdivisiones, que contemple el extrañamiento como productor potencial tanto de adelantamientos trágicos (cotidianos o por valoración moral) y anagnóricos, como de finales de fábula.

Los extrañamientos finales serían, entonces, complemento de los cotidianos porque marcan el término de la narración con la misma distancia que aquellos ponen entre la voz narrativa y la historia. Pero su posición en la fábula (el hecho de aparecer cuando toda la historia ha sido contada) los condiciona mucho más que a los primeros, cuya intención no resulta tan obvia, y hace que en última instancia determinen el tono, la forma de sentencia y la valoración sugerida por el narrador: que abarca tanto la postura normativa en que sólo la beatería mágica ofrece una solución

–¿Sabes tú, querido Isidro, qué he soñado en esta siesta

que me habías de matado? –Lo cual ha sío cosa cierta;
que te tengo pesar de oro, y al niño pesarle a cera,
y te tengo de llevar al Cristo de Zarramera,
que mientras tú me vivieras yo no he menester hacienda.

(*El cordón del Diablo*, vv. 45-49)

como el planteamiento propositivo,²⁴ y probablemente mucho más ampliamente compartido por los receptores, en que el crimen intrafamiliar se vive como la única forma –por otra parte, cotidianamente violenta– en que puede restaurarse la honra de una casa

Toma esta niña en tus brazos que tu hija queda muerta.
¿Cómo podía ser eso, si anoche cené con ella?

(*Los presagios del labrador II*, vv. 51-52)

sin alterar sus funciones de cierre ni perder el peso que la narración adquiere cuando se la marca como evento extraordinario en uno u otro sentido. El extrañamiento como forma de valoración moral, en cambio, adelanta la tragedia y permite, como el extrañamiento milagroso, adivinarla en la pregunta aún si únicamente se usa para recalcar el *pathos* que la sorpresa produce

¿qué te faltaba en mi casa pa haberme hecho tal ofensa?.

(*Los presagios del labrador II*, v. 39)

Efecto de *prolepsis* que los extrañamientos cotidianos logran, por su parte, tejiendo referentes de lo que vendrá de modo que, aún si no toda mujer llevada a un lugar solitario será víctima de violación porque su lascivo padre también puede decapitarla cuando se rehúsa a cometer incesto

–¿A qué me trae, rey mi padre, a este desierto monte?

(*La princesa degollada*, v. 3)

²⁴Se llama normativa a toda postura moral que condicione el juicio del receptor mediante el tratamiento narrativo, y se contrasta con la propositiva, que deja en la conciencia de quien escucha la valoración de la historia. *Vid infra* 2.4.2. Valoración moral de la violencia narrada: el horror como consecuencia de un juicio.

porque su victimario puede ser un personaje caracterizado por una mayor sensibilidad y abandonar sus intenciones cuando la mira llorando

al cabo 'e las siete leguas la niña ma ha preguntado
 –¿Dónde me llevas, amor, que desterrada me hallo?

(*Seducida, salvada por el rosario*, vv. 5-6)

o porque se trata de un personaje femenino caracterizado como mujer varonil –“autónoma” la llamaría Salazar, pasando por alto una larga tradición de Serranas en la poesía tradicional– que, por tanto, resulta más que capaz de matar bandidos

¿Qué haces sola en este sitio siendo tan niña y muchacha?

(*La romera perdonada*, v. 26)

la construcción es siempre la misma y el juego es, precisamente, el de generar expectativas de violencia que se cumplirán, o no, en función de cómo el contexto de esa versión específica condicione el tratamiento de la fábula. Constante que es aún más clara al ver casos en que no sólo se cumplen estas expectativas violentas generadas en el nuevo horizonte intratextual, sino en los que el extrañamiento deviene amenaza mal velada

¿Para qué quiere, la perla, para qué quiere, la niña,
 para qué quiere, la flor, para qué quiere camisa?
 Teniendo yo aquí mi capa en ella te envolvería.

(*Los soldados forzadores I*, vv. 18-20)

Por último, el extrañamiento anagnórico corresponde a los momentos en que están por desvelarse ante el personaje cosas que ya se han narrado, pero que cambian su suerte y llevan la narración a la sentencia final

Estando un día comiendo, la patrona me miraba
 –¿Qué me mira usted, patrona, qué me mira usted a la cara?

(*La famosa Leonarda*, vv. 36-37)

o invierten las funciones actanciales que hasta ese momento tenían los personajes; caso en que, al descubrirse la violencia previamente ejercida, la víctima devendrá necesariamente en victimario y la ejercerá nuevamente aunque ahora, porque se trata de cobrar una venganza, la violencia pueda incorporarse a los horizontes de expectativa intra y extratextuales como moralmente válida

–¿Qué me dices, hijo mío, qué me dices, mi regalo?

(El parricida II, v. 16)

¿Dónde está mi hijo querido, que a recibirme saliera
otros días al camino y hoy ni aún a la escalera?

(*La infanticida* III, vv. 26-27)

2.3.2.3. Autoexaltación

Último de los recursos miméticos con que puede guiarse la recepción hacia el horror, la autoexaltación suele ser enunciada de manera positiva por el personaje y, pese a lo que un recurso así descrito sugiera, determina el juicio del receptor en contra suya porque su construcción misma contradice la caracterización que sus acciones le hayan dado. Así, la autoexaltación no es únicamente un enunciado de valoración autorreferencial positiva, ni mucho menos una verdadera muestra de lo que el enunciador opine de sí mismo, sino un rasgo poético del romance horroroso que busca transgredir las expectativas morales de quien escucha o lee para que se cautive y emocione o, cuando menos, reciba una lección moral sobre lo que ante un adulterio debe hacerse:

Tiró el sombrero por alto: –¿Quién me compra carne fresca?,
que matara un jabalí, una valiente ternera.
A cuarto vendo la libra y a ochavo la libra y media;
el que no traiga dinero tampoco se irá sin ella.

(*Los presagios del labrador* I, vv. 34-37)

En consecuencia, lo mismo cuando un personaje que –el receptor percibe como infractor– intenta elevarse sobre su interlocutor despreciándolo por su poca valentía y alardeando de

cuán poco valora la salvación de su propia alma

Quando aquellos dos mancebos, que mas al Señor temian,
dixeron: No quiera Dios cometamos tal malicia,
esta es casa del infierno, salgamonos de ella aprisa.
Egcutaronlo al punto, y el mancebo con grande risa,
y su aleve compañero, con bárbara tirania,
despojaron de su honor a las desgraciadas niñas

(*Riguroso castigo*, vv. 63-68)

que cuando un galán, que “marchitará la flor que de algunos fué envidiada”, hace ofertas hiperbólicas

La dice: –Antonia querida– la dice: –Querida Antonia,
¿qué quieres que yo te traiga de la gran Constantinopla?
¿La cabeza del gran turco, la cabeza o la corona;
o quieres que a la mar vaya y de la parte más honda
te traiga dos peces vivos y en la mano te los ponga?

(*Doña Antonia de Lisboa*, vv. 4-8)

que la prudencia del horizonte de perspectiva intratextual recomienda callar,²⁵ el efecto de recepción será moralmente tan negativo como cuando el enunciado se reduce (¿o se extiende?) hasta lograr el dibujo de la menor importancia que su alma tiene frente a su lascivia, su desprecio por la vida del hermano recién nacido, o la crueldad de la que se sienten capaces

–¡Si supiera que el demonio me llevaba a los abismos,
he de cumplir mi deseo aunque me vea perdido!

(*Caballero, demonio y criada*, vv. 12-13)

–¡Primero criara un diablo que bajara del infierno!

(*Mala hija que amamanta al diablo II*, v. 9)

ya le cortan la cabeza y a su madre se la invían
diciendo: “Toma, demonio, la honra de la tu hija”.

(*Los soldados forzadores I*, vv. 30-31)

²⁵“–Ni quiero que me les traigas, ni quiero que me les pongas,/ lo que te pido que seas, seas constante con tus obras”, *Doña Antonia de Lisboa*, vv. 9-10.

A veces, sobre todo cuando hace parte en una escena de venganza, incluso la autoexaltación justa y positiva crea imágenes en que, como el estilo del lenguaje usado por los personajes no ha terminado de adaptarse a la estética del nuevo contexto en que se transmite, la ira del reclamo se pierde en adjetivaciones que aún remitiendo a ideas compartidas el receptor no identifica como propias, justamente por la forma en que se las enuncia

–Infame sin atención, ¿cómo atrevido desprecias
el honor de mi linaje, sabiendo que soy tan buena
como cuanto pueda haber?

(*La Espinela*, vv. 22-24a)

Caso contrario al de los romances que, si mejoran porque sus marcas de ira son menos grandilocuentes, justifican la violencia de la venganza subrayando la *praxis* victimaria previa y suman a la fría dignidad con que actúa el personaje la violencia que hay en hacer, como última forma de venganza, posible alimento con el cadáver del ser amado o un objeto tan digno de venta pública como la carne fresca de un bovino joven

Se marchó para la plaza tirando va la montera.
–Venir, venir, carniceros, en mi casa carne queda
un novillito de quince y una novilla pequeña.
Si toos hicieran lo mismo se acababan las cornamentas.

(*Los presagios del labrador II*, vv. 55-58)

Luego, visto que igualmente se rechaza la autoexaltación del seductor enunciada en positivo que la de quien pasa por listo,²⁶ la única forma de autoexaltación que no necesariamente provocará el rechazo total del receptor –pero que ciertamente tampoco habrá de causarle horror pues su cercanía con las sentencias topicalizadas lo impide– es la que corresponde a los arrepentidos cuyas declaraciones los condenan junto con la *praxis* que antes los caracterizaba

²⁶“y yo, como picaruelo, me escondo tras de la puerta”, *La infanticida III*, v. 13.

–Yo fui quien maté a mi hermana, yo fui quien maté a Agustina,
 por dormir con mi cuñado de envidia que le tenía.
 La justicia que merezco yo me la sentenciaría
 que me hagan una hoguera, me pongan de pies encima,
 o me hagan cuatro cuartos, me pongan en cuatro esquinas
 pa que sirva de escarmiento pa los que tengan envidia.

(*La fratricida por amor* II, vv. 13-18)

Aún si, entonces, en general resultan también más patéticos que violentos, como son menos violentos que patéticos aquellos cuyo estilo de lenguaje no se adecuó al contexto de transmisión porque su estética difiere de la que originó estas valoraciones; sobre todo porque su penitencia autoimpuesta ya nada adelanta, ni su violencia cancela expectativas en el receptor puesto que sirve como cierre del texto.

2.3.3. Recursos gnómicos: sentencias y generalizaciones en torno a la violencia

Se han identificado las sentencias y generalizaciones del narrador y los personajes como recursos gnómicos, y ningún otro recurso que potencial o factualmente cumpliera una función similar, porque el objetivo de las narraciones del *corpus* está en el estremecimiento de sus receptores; y porque, si en cambio se acepta una lectura como la que defiende Isabel Segura,²⁷ por su brevedad y la moralidad que impliquen prácticamente todos y cada uno de los grupos de versos que pudieran separarse para analizarlos sería un poema gnómico. Luego, porque de otra forma la definición desbordaría (cuando finalmente son un mecanismo más entre los que condicionan la recepción), únicamente consideramos recursos gnómicos los enunciados en que es posible identificar una

²⁷Quien, aunque califica como horrorosos los romances de crímenes y asesinatos, los define como materiales en que los autores indican de manera explícita qué debe sentir el lector u oyente ante tales hechos pues su única función es generar en él sentimientos desaprobatorios de cualquier acción criminal. Ver Segura, *Romances horrorosos*, p. x.

intención directa de moralización y aquellos en que una situación específica se abstrae de forma que el juicio correspondiente pueda proyectarse sobre otras similares.

Sentencias y generalizaciones que refieren los motivos de cada historia (celos, honor, venganza) y deben separarse atendiendo la postura que reflejen, pues las primeras pretenden normar la conducta del receptor en función de un “deber ser”, mientras las otras proponen formas de comportamiento cuya observancia la traerá ventajas; como se ve en las siguientes versiones del final de *Blancaflor y Filomena* donde el enunciado más abundante, entre los que exponen las diversas lecturas que de la fábula se hacen, está en voz de Blancaflor y tiene valor de sentencia pues, aunque vengar a la hermana sea ejemplo de moralidad propositiva, lo que dice norma la conducta de otras madres al cerrar todo posible espacio para cuestionar las ventajas que haya en proteger a las hijas de los “extranjeros”

–¡Ay, madres que tenéis hijas, casálas en vuestra tierra,
que mi madre tuvo dos y no vido logro dellas!

(*Blancaflor y Filomena* XXXVI, vv. 23-24)

Sentencia, pues, que si una lectura igualmente cerrada puede entenderse, en voz de un narrador tradicional, como generalización de un juicio propositivo común a muchos finales del Romancero vulgar que también generalizan o sentencian, no permite saber cuáles escogió Segura como base para sostener de forma tan generalizada que “concluida la ejecución [del criminal] el autor se permite unas divagaciones filosóficas, unos consejos al lector, sobre la moralidad o moraleja que debe extraer del relato que acaba de leer u oír. Suelen ser unas frases hechas que ponen fin al relato y varían según el público destinatario [... por ejemplo a los] padres: «Padres los que tenéis hijos darles la buena crianza/ no sea que por vuestra culpa los veais en tal desgracia»”,²⁸

²⁸Segura, *Romances horrorosos*, p. xviii.

porque como se verá enseguida, cuando se trata de consejos poco tienen de divagación filosófica, y cuando norman conductas están lejos de la frase hecha

Se levanta de la cama como leona carnícera,
con las mismas almas de él diez puñaladas le pega.
La mujer que mata un hombre la corona mereciera
y al otro día mañana la coronaran de reina.

(*Blancaflor y Filomena* XVI, vv. 48-51)

Oyó Dios sus peticiones, que la oración mucho alcanza;
llegó el día deseado en que parió Doña Juana
un Infante muy hermoso, del Padre una propia estampa

(*Don Eusebio de Herrera*, vv. 18-20)

Alerta, alerta, mujeres, disponéos á la enmienda,
que una mujer fué la causa que su galán se perdiera
y juntamente con él cuatro hombres de nobles prendas.
Escarmentad, valentones, no viváis á rienda suelta,
no miréis á las mujeres, que es engañosa culebra,
que con su veneno mata aquesta fragil materia

(*Pedro Cadenas*, vv. 130-135)

Por otra parte, a diferencia de los que cierran las narraciones y sin importar que se trate de un romance vulgar, tradicional o vulgar tradicionalizado, como los recursos gnómicos *in medias res* versan sobre un conocimiento popular que sólo busca explicaciones “superiores” al saber común cuando no se está seguro de lo que quiere decirse a quien recibe/transmite el romance

Haló po'l puñal que tiene y le dio de puñaladas
sobre el lado siniestro, que el corazón le trespassa.
Qué bien dijo aquel dijo: que el que debe siempre paga;

(*Rosa, ya te deshojé*, vv. 60-62)

la Autoridad a que se recurre en el siguiente pliego vale únicamente como un rasgo de estilo que a Pedro de Fuentes²⁹ le pareció apropiado

²⁹La atribución se apoya en los últimos tres versos del romance en que “Dándole fin á la historia, antes de cerrar el pliego,/ Pedro de Fuentes suplica al auditorio discreto/ que le perdonen las faltas que tuviese estos versos”, cuya *captatio benevolentiae* subraya la polivalencia de la estética popular (formas culturalmente prestigiadas dirigidas a un público masivo), sin que por ello importe realmente quién haya sido él en vida.

... ¡Oh! cuánto más no valiera
 muchas veces el callar, que el que no habla no yerra;
 Séneca muy bien lo explica en una de sus sentencias.

(Doña Josefa Ramírez, vv. 101b-103)

pues aunque Mercedes Díaz Roig definiera más fácilmente qué es el *pueblo* (*folk*) que el *saber* (*lore*), como parece que la idea fundamental que contiene el término es la de *tradición*, el *lore* sería un saber tradicional traído del pasado, transmitido de generación en generación, y cuya diferencia más importante respecto al “saber que se imparte en las escuelas y universidades es que el *lore* no opera con términos o ideas abstractas, sino con ideas y técnicas concretas”³⁰

Situación tan poco frecuente, la de apoyar en Autoridades una sentencia o generalización final que, por lo mismo, cuestiona nuevamente la utilidad de tomar como eje de interpretación la función didáctico-moralizante que haya en los textos. Pues aún convirtiendo sus fábulas en *exempla* es claro que, por ejemplo, los romances de penitentes no requieren explicaciones porque su impacto no depende de la frase que los cierra

A mí bien me va, señor, porque así lo merecía
 de las espaldas pa bajo sólo los huesos tenía,
 ahora me entra en las entrañas, que era lo que más sentía.
 Las campanas de Olivés todas tocan a alegría.
 Unos dicen: ¿Qué será?; otros dicen: ¿Qué sería?.
 El alma del penitente que para el cielo camina.

(*Robo del Sacramento* III, vv. 31-36)

porque ésta puede ser una fórmula perfectamente establecida que, como tal, subraya la gravedad de la situación sin sentenciarla puesto que cualquier norma de conducta deducida a partir suyo

³⁰Mercedes Díaz Roig, *El Romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976, p. 1.

dependerá de cómo se interprete el romance o el corrido en cuestión

alto, los mis alguaciles,
a don Pedro echáile mano;
vivo le cortéis los pies,
vivo le cortéis las manos,
vivo le saquéis los ojos
y le dejéis en el campo,
para que digan mañana
Aquí murió un desgraciado;
no murió de pulmonía
ni tampoco de costado,
que murió de mal de amores,
que es mal muy desesperado.
(*Mataras, Pedro, a María*, vv. 11-18)

–Hijo de mi corazón,
por lo que acabas de hablar,
antes de que raye el sol
la vida te han de quitar
–Nomás le pido a mi padre
que no me entierre en sagrado,
que me entierre en tierra bruta
donde me trille el ganado
con una mano de fuera
y un papel sobredorado
con un letrero que diga
“Felipe fue un desgraciado”
(*El hijo desobediente*, vv. 13-20)

Luego, si el saber popular se elabora a partir de un pensamiento pragmático –con “ideas concretas”, dice Díaz Roig– y por lo mismo las generalizaciones y sentencias de los romances violentos únicamente son recurso que sintetiza el tratamiento moral del discurso, pudiendo abarcar tantos asuntos como haya en la vida y preocupen a quien les transmite y conserva, lo verdaderamente importante es que tal saber propone para cada uno todas las soluciones que la situación permita. De modo que si la ambición, belleza y vanidad de los personajes femeninos es a veces sentenciada

Las mujeres, en habiendo, todas están muy contentas;
pero faltando el dinero es un infierno con ellas.
(*Mala hija que amamanta al diablo III*, vv. 7-8)

Tiene la mujer bonita, y el demonio que la enreda;
para no servir a Dios, más valiera hacerse fea.
(*La infanticida III*, vv. 3-4)

No seas vana, sobrina, sobrina, no seas vana,
no seas vana, sobrina, aunque tu hermosura es gala,
que las mujeres a veces también pecan de ignorancia
(*Doña Juana de la Rosa II*, vv. 5-7)

otras ocasiones subrayan la situación de desventaja en que están colocados por las generalizaciones

prejuiciosas tejidas en torno, y sirven de referencia para lo que se predica de su valor como sujetos incluso cuando la violencia se ejerce en su contra

y en breve tiempo aprendí contar y leer, que es ciencia
para una mujer bastante si es que de ello se aprovecha.

(*La Espinela*, vv. 6-7)

A la reina y rei les quiere pedir justicia, mas alla
que es muger, y tal el caso, que al fin a de ser culpada.

(*Afirmada cuello y brazos*, vv. 7-8)

aunque las mismas situaciones de potencial abuso sexual permitan, también, que su astucia sea directamente contrastada con la prepotencia lasciva, o con la cobardía y estupidez, de personajes masculinos cuya determinación actancial malamente los dibuja como victimarios

assí le dize a Rodrigo, ya por voces, ya por ruegos,
como si ruegos y voces valieran en estos tiempos

(*Revuelta en sudor y llanto*, vv. 5-6)

y uiendo al fin por mas pena que era el defenderse en uano,
porque lo que mas le ruega suele ser mas estimado,

(*Rebuelto el cabello de oro*, vv. 6-7)

–Marquillos, por Dios te ruego que me otorgases un don
que no durmieses conmigo hasta que rayase el sol.–
Marquillos, como es hidalgo, el don luego le otorgó;
como viene tan cansado, en llegando se adurmió.
Levantóse muy ligera la hermosa Blanca-Flor;
tomara cuchillo en mano y a Marquillos degolló

(*Marquillos*, vv. 10-15)

cando entraron en París a meniña moito ría.
–De que vos rídes, señora, de que vos rídes, meniña?–
Así falou a doncella ben oirés o que dicía
–Ríome do cabaleiro e da sua cobardía,
teve a meniña nos brazos a fer sua, ben podía,
por medo que a min chegado malato se tornaría
seguiu andando camiño catándolle cortesía.

(*La infantina IV*, Galicia, vv. 20-26)

De forma que, luego, porque refieren a la regulación de la convivencia y así todo orden familiar es moralizado por ser lo más cercano a los transmisores, sentencias y generalizaciones ponderan la buena crianza y la educación académica casi como ensalmo contra los males futuros que pudieran sufrir los hijos, siempre que su naturaleza lo permita

hirióle el amor el pecho con la veldad peregrina
de una principal doncella; de quien con blandas caricias
procurò gozar los brazos; pero ella se resistía,
porque era honesta en extremo, y su madre la tenía
muy bien criada, y jamàs, sino es que saliesse à Missa,
la dexaba ir a la calle, y todo esto consistía,
en que la madre, señores, prudente, y caritativa,
era de virtud exemplo, muy honesta, y recogida,
y nunca una buena madre puede sacar mala hija

(*Riguroso castigo*, vv. 47-55)

Quando llegó á quince años, quiso vivir tan travieso,
que a sus Padres les perdía los mas dias el respeto,
no por faltarle doctrina, porque su Padre un Maestro
tenía que le enseñara; y él atrevido y soberbio
asi que se le antojaba, solo por no estar sugeto
á la obediencia del Padre, se salía de secreto
por una escusada puerta, que había detrás de un huerto,
y al primero que encontraba, sin temor de Dios eterno,
le quitaba por su gusto la vida luego al momento.

(*El alarbe de Marsella*, vv. 9-17)³¹

abriendo nuevamente el espacio, que una sentencia basada en un conocimiento positivo o una normatividad moral cancelarían totalmente, donde se manifiestan el azar y las fuerzas (sobrenaturales o no) que el hombre no podrá controlar pues, lejos de autoeregirse como única explicación válida sobre el comportamiento y la naturaleza humana, el saber transmitido pretende describirlo a

³¹Imprenta de Don Rafael Garcia Rodriguez, Calle de la Librería, Córdoba, Caro Baroja, *Romances de ciego*, pp. 220-226.

profundidad de modo que, incluso, a veces pueda justificarse la maldad de los personajes con un impulso demoníaco que parecería negar su libre albedrío³²

–Aquí me trajo mi suerte y mi contraria desgracia
y el mundo con su rueda para que muera arrastrada.

(*Doña Juana de la Rosa I*, vv. 30-31)

Rodrigo, que sólo escucha las voces de sus desseos,
forçóla y aborrecióla, del amor propios efetos.
Quedóse dando suspiros, porque al fin de tales hechos,
si con extremo se ama, se aborrece con extremo.

(*Revuelta en sudor y llanto*, vv. 21-24)

Criaronla con amor, y à los diez, y nueve años,
trataronla de casar con un Labrador honrado;
que tenia alguna hazienda, galeras, mulas, ganado.
Desposaronlos alegres, y al cabo de algunos años,
el Demonio, que no duerme, porque siempre està velando,
hizo, que se enamorasse de un mozo de malos tratos;

(*Ana Contreras*, vv. 14-19)

cuando en realidad suponen que la acciones violentas ocurren, y pueden nombrarse, en términos distintos a los de la responsabilidad incesante sobre cada acto realizado, sea narrativo o no.

Finalmente, pues las sentencias de estos romances vulgares remiten a la vida cotidiana y más que normar, refuerzan las actitudes que el sentido común propondría,³³ sus generalizaciones no presentan la sistematicidad que otras formas de conocimiento dan a sus paradigmas temáticos y, al contrario, parecen un *continuum* de excepciones en que una misma actitud de severa sentencia contra

³²En contraste habrá que considerar cómo, según Mercedes Díaz Roig, “El Romancero respeta por lo general el libre albedrío de los personajes y, cuando éstos son malvados, no es porque los impulse el demonio, sino su propia maldad humana. El diablo desempeña, pues, poco papel en la intriga y su parca aparición en el Romancero tradicional cumple sobre todo una función punitiva en los pocos romances donde aparece sistemáticamente, por ejemplo, en *Delgadina*: “el alma del rey su padre pa los infiernos bajara”. Ver “La religión en los romances no religiosos”, p. 105 y ss., en *Estudios y notas sobre el Romancero*, El Colegio de México, México, 1986, pp. 91-116.

³³“La mujer que mata un hombre la corona mereciera”, *Blancaflor y Filomena XVI*, v. 50.

la infidelidad permite exaltar a un renegado o perder a un hermano justiciero, dependiendo de quién sea cada uno, sin identificaciones unívocas entre cristiandad y bondad ni maldad y morería

–Mujer que a dos hombres quiera y a dos hombres haga cara,
ya merece que la maten y que le saquen el alma.
Por ellas matan los hombres, por ellas los hombres matan;
por ellas van a galeras, por ellas reman el agua.
Y aquí se acabó la historia de don Diego, Jorge y Juana.

(*Celos y honra* III, vv. 54-58)

Un moro piadoso había compadecido de verlo,
que al descuido de su amo, le llevaba el alimento,
y también le daba agua con cariñosos afectos,
que entre los infieles hay también nobles sentimientos.

(*Doña Josefa Ramírez*, vv. 77-80, 2ª parte)

La ha cogido por un brazo y a su casa la llevó.
La encerró en un aposento el más oscuro que halló;
allí la tuvo siete años sin darla luna ni sol,
allí le decía misa y la daba comunión,
la perdonaba pecados, los que no perdona Dios.

(*El cura sacrílego*, vv. 10-14)

habremos de concluir que, cómo su presencia no proyecta en los textos las connotaciones que en otras formas de literatura adquieren, autores y transmisores se valen de los recursos gnómicos para potenciar la violencia narrada con la lucidez que hay en saber cómo, si lo vivido puede llevar a posteriores reflexiones, sentencias y generalizaciones son artefactos estéticamente dispuestos que no hay obligación de actuar extraliterariamente: “los muertos queden por muertos,/ los vivos paces se harían”.

2.3.4. Recursos tradicionales de ampliación

El potencial de tradicionalización de un romance está determinado por aquellos rasgos que permiten incorporarlo a la cadena de transmisión que, de oído a boca, define una u otra de sus versiones como

acervo comunitario de los grupos en que se transmite y está ligado, por tanto, a la estética colectiva de la que hemos hablado. De modo que aún si la invención de sus fábulas generalmente no le pertenece, como “el estilo propio de un género es, en sentido amplio, aquello que lo caracteriza, su manera especial de «ser»”,³⁴ la permanencia de cada una depende en mayor medida de la habilidad con que una colectividad emplee técnicas concretas para plasmar, recrear-mantener y transmitir sus ideas, que de la capacidad de abstracción que para ello requiera.³⁵ Y éstas han de identificarse en los recursos estructurales que articulan los textos y que, como la enumeración, la repetición y la construcción en triadas, consideraremos característicos de la poesía popular porque privilegian el ingenio del cómo se dice sobre el que haya en aquello que se cuenta; estilo narrativo que, a su vez, supone dejar de lado los recursos que la retórica clásica describe como figuras de pensamiento y *tropos*, pues prosopopeyas, paradojas y antítesis implican quiebres en la relación lógica del discurso, y alegorías y sinestesias afectan el sentido de las palabras.

Luego, aunque la repetición suele entenderse como un recurso sintáctico simple, considerar todos los niveles de articulación poética en que se presenta la desvela, más bien, como origen de la poesía misma en tanto la rima no es otra cosa que una coincidencia acentual y vocálica repetida por voluntad del autor; de modo que los recursos de repetición/variación de los romances tradicionales o tradicionalizados deben verse lo mismo como marca estilística que satisface una estética colectiva y sirve de apoyo mnemotécnico para la aprehensión de los textos, que como una forma de creación poética tan válida e individual como la que se desprende de la “voluntad autoral” que asignamos a los poetas cultos pues, como ésta, refleja el dominio de una técnica específica. La conservación de

³⁴Díaz Roig, *El Romancero y la lírica popular moderna*, p. 18.

³⁵*Ibid*, p. 1.

una historia en la memoria de sus transmisores depende, pues, más fuertemente de los espacios discursivos en que ejerzan su habilidad poética –determinate para que la historia viva en las versiones que cada *performance* genera y cada refuncionalización aviva– que de cuánto brillen los recursos empleados y compartidos por las realizaciones que le preceden, pues éstos pueden sintetizarse como enunciaciones paralelísticas, enumerativas y triádicas que, como se verá enseguida, no por sencillas generan menor riqueza que los *tropos* de la poesía culta.

Porque la forma más sencilla de paralelismo se presenta en todo verso que repita una idea mediante variaciones léxicas mínimas, su valor está en subrayar la invariante de modo que se perciba como el elemento más importante del verso, facilitando la apropiación del poema al reducir la cantidad de material por recordar

Pasó por allí el mal cura, pasó por allí el traidor.

(*El cura sacrílego*, v. 6)

Yo no soy peña dorabre, yo no soy dorabre peña

(*Difunto penitente*, v. 1)

Le dio la muerte a su padre, a su padre estando durmiendo

(*El alarbe de Marsella*, v. 28),

sin que por ello deje de ampliarse en tiradas cuya unidad se mantiene, al margen de la extensión que alcancen, siempre que desarrollen un mismo tópico que puede ser un *locus amoenus* “a lo vulgar”

Entre las mil granjerías que Sierramorena guarda,
del glacial frío del Norte, con sus cimas encrespadas
hay una, donde las flores lindas ostentan galanas,
las bellezas de sus hojas, y el caudal de su fragancia,
ofreciendo de perfumes tanta riqueza á las auras,
que embriagadoras resultan por donde quiera que pasan.

(*Cintabelde*, vv. 4-9)³⁶

³⁶Imprenta del Diario de Córdoba, Córdoba, 1891, Caro Baroja, *Romances de ciego*, pp. 280-286.

o una fórmula inicial que, casi por definición, enuncia en paralelo la divinidad invocada, el favor pedido y la calificación del objeto de la narración y suma, en uno solo que adelanta la violencia, los sentidos de sus tres componentes aún cuando el orden y la composición puedan alterarse substituyendo la invocación divina con una descripción del efecto que tendrá la historia sobre los receptores, a quienes ahora se ruega el favor de su atención, sin remplazar por ello la calificación del objeto

Al divino Consistorio de la Trinidad suprema,
Padre, Hijo y Espíritu santo, tres personas y una esencia,
le pido humilde y postrado me dé gracia con que pueda
mover mi rústico ingenio, y mi pluma vuele diestra,
para que acierte á escribir, la fortuna más adversa,
el caso más lastimoso, la más infausta tragedia
que han escrito las historias ni los anales celebran.

(Doña Teresa de Rivera, vv. 1-7)

Atemoricese el mundo tiemble todo lo criado,
montañas bosques, y riscos, los valles, selvas y prados
Los mas bravos animales, que por los montes campando
andan de día, y de noche, haziendo notables daños.
Tambien el Tygre sobervio, tiemble el Leon coronado,
las avecillas parleras con sus buelos remontados
pàren su canto sonòro, y el sobervio mar salado,
con su maquina de peces, suspendase por un rato.
Hombres, mugeres, y niños, atiendan, mientras que canto
la historia mas lastimosa, el mas horroroso estrago,
que han oïdo los nacidos, y contaron los ancianos.

(Ana Contreras, vv. 1-11)

La enumeración, en contraste con la ampliación de una idea que la repetición paralelística pretende, lista individualmente los elementos de un paradigma procurando que el receptor los diferencie en función de la diversidad y gradación que determinan su disposición como conjunto

Y auna seña conbenida con la joven y el mozo
cojen al padre y lo harrojan dentro aquel fuego horroroso.
La madre que se encontraba disfrutando de reposo,

á los gritos se levanta y vá ausiliar su esposo.
 Mas el monstruo de su hijo desatentado y furioso
 le da muerte á la infeliz con el puñal alevoso.

(*Francisco Rovira*, vv. 81-86)

Con el sol de Mediodía un puñal fuí disputando,
 mis amigos ¡qué dirían! cuando me vi despreciado
 lloraba de noche y día. Sus quejas llegué a entender
 de una picara traidora, que tan falsa vino á ser,
 pensaba todas las horas siempre por una mujer.
 Pronto á perder mi vida, muy fiero valor mostré,
 y al lograr lo que quería una noche me marché,
 al ver yo su tiranía. Con mi trabuco, yo entré
 á la casa que habitaban, y á su marido encontré,
 que los dos cenando estaban, venganza determiné.
 –Vengo a quitarte la vida delante de tu marido,
 y pagaré con la mía si acaso soy atrevido.–
 Lloraba la falsa niña al sentir estas palabras;
 –Deten, traidor tu gran ira. –Te daré de puñaladas
 para quitarte la vida.– Su esposo quedó rendido,
 me miraba con fiereza, sin color y sin sentido,
 cuando ella cayó muerta delante de su marido.

(*Juan Portela*, vv. 15-32)

Y en consecuencia puede definirse entre los recursos que articulan discurso e intriga como equivalente de la secuencialidad reiterativa que, como se verá adelante, subraya y amplía la violencia de una acción aislada relacionando discurso-intriga y fábula, mientras a la repetición paralelística corresponde la secuencialidad acumulativa ascendente, que lista los actos violentos como parte de un conjunto en que, sin embargo, se diferencian al ser narrados de forma que, en ambos casos, es posible recurrir a construcciones triádicas cuya tradicionalidad e importancia se explicará enseguida.

Para referirnos a lo que Mercedes Díaz Roig llamaba “bordado” hemos preferido hablar de construcciones triádicas porque en la definición de aquél como una

suma de narración ancilar y uso de figuras y recursos cuyo valor expresivo está puesto al servicio del argumento y el relato (de modo que el término no debiera

tomarse en el sentido de «adorno superfluo», sino con el de elemento característico del «estilo» en el Romancero)³⁷

cuál sea el “elemento característico” resulta poco claro. Y porque, sobre todo, al buscar romances cuyo valor expresivo se ampliara mediante figuras y recursos que cumplieran las condiciones anteriores hallamos que, siendo en efecto una construcción poética tradicional, sus mejores ejemplos estaban en triadas cuya imagen semántica se impone en la recepción porque reúne ideas afines, cuya diferencia subraya la importancia de un elemento –generalmente el primero o el último, contrastado por su adjetivación o su aparente falta de marcas–, y apoya mnemotécnicamente las *performances* posteriores de la historia, de modo que pueden ofrecerse ejemplos donde se usan para describir y caracterizar personajes y otros en que sirven para narrar acciones o secuencias.

Presentes en la descripción de objetos cuando éstos han de convertirse en emblema de un nudo dramático como pueda serlo, en una historia de adulterio, una cama cuya importancia y sensualidad se subrayan narrando cómo se la prepara antes de cada encuentro, casi como si fuera un altar pues se le sahúma y lava

–Padre, mire usted, aquí entra un galán en la casa
y se acuesta con mi madre en cama muy regalada;¹
sahumada con romero,² lavada con agua clara.³

(*La infanticida* IV, vv. 4-6),

las triadas se usan con más frecuencia para describir y caracterizar personajes haciéndolos hablar de manera distinta a los demás; ya porque hacen una invocación mágica a la naturaleza, ya porque es necesario generar para ellos un “estilo” acorde con lo que el receptor espera del Diablo, una Dama o un asesino múltiple cuyas mayores fechorías pueden, sin embargo, apretarse en un verso

–Crezan ríos, crezan fuentes,¹ crezan tretroncos de zarza;²

³⁷Díaz Roig, *El Romancero y la lírica popular moderna*, pp. 18-19.

no me la dejen pasar, que me lleva presa el alma³
 (*Criada calumniada por amor*, vv. 8-9)

–¿Dónde vas, Sidro?,– le dice –detente,¹ aguarda² y espera³
 (*Cordón del Diablo*, v. 13)

–Desátame y contaréle mis penas,¹ fatigas² y ansias³
 (*Rosaura la de Trujillo III*, v. 9)

–Maté mi padre,¹ mi madre,² y a dos pequeños hermanos³
 (*Robo del Sacramento II*, v. 14)

O bien, de manera que mimesis y diégesis se fundan para gradar las acciones de aquellas escenas en que –como ocurre en la confesión de *La romera perdonada*, construida con tres triadas– vuelve a narrarse lo hecho de forma que la violencia previa justifique la reinscripción del personaje en el horizonte de expectativa original, pues así las faltas más graves serán también perdonadas

lo primero que confiesa que a los tres muertos dejaba.¹
 Si han querido derribarte, véngate muy buena Pascua.
 Lo segundo que confiesa, que del primo va preñada.²
 Mujer preñada de un primo merece pena doblada.
 Estando en estas razones, le dio el parto a doña Juana.³ [1ª triada]
 Manda el Papa que le pongan a recado en una cama,¹
 que la dieran de comer de lo que tuviera gana,²
 que la dieran de beber vino tinto de la Nava.³ [2ª triada]
 Al cabo de los nueve meses, salió con salud doblada,¹
 doscientos maravedises la dio para que gastara,²
 un pajecito 'e los suyos que la pusiera en su casa;³ [3ª triada]
 de penitencia la echó, de penitencia la echara,
 que se case con su primo, aunque pese a quien pesara.

(*La romera perdonada*, vv. 36-48)

Ha de notarse entonces que aunque el habla del Papa en este ejemplo se caracterice con el mismo recurso que la del asesino en *El robo del Sacramento*, mientras los crímenes familiares de éste se listan en un verso porque son parte de una misma acción ejercida sobre diversos sujetos (matar a + padre, madre, hermanos), los dones que el primero otorga a la romera se listan en dos

triadas (seis versos) que contrastan la complejidad de sus acciones con “sencillo” asesinato múltiple de “fray Francisco”,³⁸ pues ofrece cobijo, comida, bebida, salud, dinero, protección y una supuesta penitencia que rompe la estructura triádica previa y emparenta con las sentencias y generalizaciones finales de otros romances porque, como éstas, se enuncia en un dístico cuyo primer verso es repetición de un hemistiquio variado por sinonimia, mientras el segundo parece enunciar tanto el motivo como el tratamiento de la fábula entera: “que se case con su primo, aunque pese a quien pesara” (v. 48). Como ha de notarse que el fenómeno se repite, con función de *prolepsis*, cuando la suma de motivos abuso, tortura, blasfemia agiliza la narración listando una serie de acciones para presentar una situación inicial que, juzgada moralmente en el cierre de la triada, guiará igualmente la recepción del resto del romance

La ha cogido por un brazo y a su casa la llevó.¹
 La encerró en un aposento el más oscuro que halló;²
 allí la tuvo siete años sin darla luna ni sol,
 allí le decía misa y la daba comunión,
 la perdonaba pecados, los que no perdona Dios.³

(*El cura sacrílego*, vv. 10-14)

No extraña entonces que cuando lo narrado es una serie de acciones acumuladas –y no varios aspectos de la misma– ésta genere secuencias que obligan a reconocer cómo la separación entre los mecanismos que articulan el discurso con la intriga y los que permiten la articulación entre fábula, intriga y discurso, no pasan de ser un artificio analítico; de modo que habrá de tenerse presente que mientras el término secuencialidad refiere al ordenamiento lógico de las acciones y a las consecuencias que una u otra de sus formas (reiterativa o acumulativa ascendente) tienen, la

³⁸El nombre del protagonista varía; así en las versiones I y II, se llama fray Francisco; en la III, Juan de Vega –aunque como la IV y V, donde carece de nombre, ésta se narra en voz del protagonista–; y en la VI, Don Francisco, que recupera la narración en 3ª persona de las primeras.

ampliación en triadas implica aquí un manejo léxico que, como *crescendo* en el tono y la extensión de las frases con que cada una se narre, también puede explicarse en función de la adecuación estilística a la que Salazar se refiere

[Como] cada versión de un romance, como texto individual, no cambia a un tiempo y entre el mismo conjunto de personas, [puede mostrar] la desincronización y el consiguiente desfase con que se va realizando la transformación en sus distintos componentes y niveles. En unos es la adecuación al lenguaje figurativo-formulaico lo que lleva la delantera, en otros será el paso de lo individual a lo universal mítico; la función y significación de la narración, las técnicas y procedimientos expresivos, el cambio de moralidad en el estilo, etc. [... de forma que,] en cuanto al estilo, si bien es cierto que el lenguaje del Romancero vulgar de pliego de cordel utiliza el metro y ciertas fórmulas procedentes del Romancero viejo y tradicional, también se expresa en el estilo de los poetas del Romancero nuevo y, fundamentalmente, sigue las líneas estructurales de los romances noticiosos de fines del XVI y principios del XVII, decantándose, tanto formal como narrativamente, hacia el gusto popular en su vertiente estereotípica y convencional de menor exigencia en la forma y de resultado más llamativo y tremendista en los relatos³⁹

de modo que en función suya pueden hacerse cruces entre dos *corpora*, porque la huida del parricida en el Romancero vulgar parece resumir la del rey Rodrigo en las versiones del viejo, dada la cercanía relativa con que ambas son descritas

El rey va tan desmayado, que sentido no tenía
muerto va de sed y hambre, que de velle era mancilla;
iba tan tinto de sangre, que una brasa parecía.¹
Las armas lleva abolladas, que eran de gran pedrería;
la espada lleva hecha sierra de los golpes que tenía;
el almete abollado en la cabeza se le hundía;²
la cara lleva hinchada del trabajo que sufría.³

(*Romance del rey Rodrigo cómo perdió a España*, vv. 7-13)

Andando cerros y valles gota de agua no ha encontrado
para lavar el cuchillo con que a su padre ha matado.¹
Y yendo más adelante con un fraile se ha encontrado²
Confesarme quiero, padre, que tengo grandes pecados,³
que el padre que me fundó la cabeza le he cortado (El parricida I, vv. 9-13)

³⁹Salazar, "Un modelo no patrimonial...", pp. 271, 266-267.

O aparecen en prestamos fuertes y extensos, que incluso implican cambio de rima cuando “fundan” ambos textos y alguna vez son casi citas textuales de más de la mitad de la historia, como en la tercera versión de *El robo del Sacramento* donde, a los catorce versos con asonancia /á-o/ que estrictamente le corresponden, siguen veintidós en /í-a/ que recuerdan directamente la *Penitencia del rey Rodrigo*

–También entré en una iglesia, robé el cáliz consagrado,
me lo llevé pa mi casa, saqué mi puñal dorado,
tres puñaladas le di a mi Dios Sacramentado.¹
El confesor, de oír esto, observarlo no quería.²
Estando en estas palabras una voz del cielo oía
Obsérvalo el penitente, obsérvalo, por su vida,
y dale la penitencia conforme lo merecía.
Tres penitencias te doy, de las tres escogerías³

(*Robo del Sacramento* III, vv. 12-19)

–¡Válgame Santa Ana, valga, sagrada Virgen María,
si hombre que a mujeres llega si se le perdonaría!
–No siendo prima ni hermana, perdón para ti habería.
–¡Ay triste de mí, cuitado, que ésa es la desgracia mía,
que he deshonrado una hermana y una prima que tenía!¹
–Vete con Dios, penitente, que absolverte non podía.²
Bajara una voz del cielo, de esta manera decía
–Absuévelo, confesor, absuévelo por tu vida,
y dale de penitencia a según lo merecía.
–Tres penitencias te doy, escoge la que querías³

(*Penitencia del rey Rodrigo* XVII, vv. 1-10)

Por último, aunque a veces las escenas ampliadas con la narración de distintos motivos se reciben como una secuencia que desbordara su fórmula triádica porque, al oído, pesa más el número y la especificidad de las acciones (asesinatos, violaciones, parricidio, matricidio, fratricidio, incesto, paedofilia, canibalismo, filicidio) que su posible identificación como repeticiones de sólo tres motivos: asesinato, abuso sexual y canibalismo, la unidad tripartita que los reúne permanece intacta porque mientras los cinco primeros versos enlazan asesinato y abuso sexual ampliándolos por

duplicación y extensión hacia la familia, el sexto presenta un canibalismo cuyo efecto no está seguro dada la abundancia de los otros motivos, pero que probablemente marcaba el cenit en la cadena de crímenes fincando el horror en la transgresión de los tabúes que protegen a la familia, a cuyos miembros el protagonista mata y viola con la misma facilidad que a cualquier otro personaje posible

–Veinte mil muertes he hecho con estos terribles brazos, [asesinato]
 y a otras tantas doncellas las he desacreditado. [abuso sexual]
 Maté mi padre, mi madre, y a dos pequeños hermanos; [asesinato familiar]
 una hermana que tenía de catorce pa quince años
 gocé largo tiempo de ella, tuve dos hijos tiranos, [abuso sexual incestuoso]
 uno le cené esta noche y otro lo arrojé al marrano. [canibalismo filicida]

(*El robo del Sacramento* II, vv. 12-17)

Forma de ampliación que, además, hace la diferencia entre un asesinato por inducción demoníaca –cuya breve realización se compensa detallando acciones circundantes y distintas como la forma en que previamente fue preparado y el posterior ocultamiento de los cuerpos–, y una suerte de juicio sumario a una mujer infiel a quien se acusa, sentencia y ejecuta en una triada de doce versos

Y a eso de la media noche aquel hombre endemoniado [preparación]
 se levantó de la cama y en sus manos ha tomado
 un cuchillo que tenía para el caso preparado,
 y a su inocente mujer, que estaba en sueño pesado,
 de tres golpes que le dio la cabeza le ha cortado. [asesinato]
 Después la puso en el suelo; y ella misma daba saltos
 y en voces claras decía: ¡Válgame Dios soberano!,
 marido, ¿en qué te ofendí, que así la muerte me has dado?
 Y a aquellos cuatro angelitos lo mismo ha ejecutado.
 Cogió las cinco cabezas y en un costal las ha echado, [ocultamiento]
 ocultó los cinco cuerpos y en un pozo los ha tirado.

(*Labrador seducido por el diablo*, vv. 43-53)

Despierta, falsa traidora, falsa traidora, despierta, [acusación]
 ¿qué te faltaba en mi casa pa haberme hecho tal ofensa?.
 Si te faltaba dinero, haber vendido una prenda;
 si te faltaba criada, haber metido una negra;
 si te faltaba marido, haberme escrito dos letras,
 que bien sabes escribir, ¡ojalá Dios, no supieras!

Coge esta niña en tus brazos, dala la leche postrera; [sentencia]
 coge esa bula en tus manos y confiésate con ella,
 que no hay confesor más cerca ni te doy lugar siquiera.
 Al decir “Jesús, pequé” el corazón la atraviesa. [ejecución]
 Ha calao siete colchones, sábanas y delanteras,
 y de humadas que no cuento, que pasan de media 'ocena.

(*Los presagios del labrador II*, vv. 38-49)

Así pues, porque consideradas las enunciaciones paralelísticas, enumerativas y triádicas como parte de los mecanismos que permiten la tradicionalización de un romance vulgar es posible tener ejemplos concretos del largo proceso que implica transformar un objeto de génesis escrita en uno que tenga acomodo en un orden tan diferente, sus resultados parciales reflejarán distintas etapas en momentos y comunidades diversos porque todo el complejo cultural que los romances vulgares expresan debe trasladarse al sistema de tradiciones en que los otros existen;⁴⁰ permitiendo entender sus adecuaciones estilísticas como necesarias para incorporar esas fábulas a un sistema estético en que, sobre todo, importa que quien escuche un romance pueda apropiárselo y repetirlo, meta a la que apuntan los tres recursos recién revisados y requisito de la estética colectiva cuya consecución parece más bien difícil cuando la individuación poética de una obra se extrema en la construcción verbal, discursiva, de intriga y de fábula de los romances vulgares.

2.4. Recursos de articulación entre discurso-intriga y fábula

Aunque pueden abstraerse a plenitud, los recursos que articulan la fábula con la intriga y el discurso se identifican mediante los del primer nivel articulatorio porque, finalmente, sólo es seguro que el ordenamiento de las acciones desplaza su foco del victimario a la víctima cuando, por ejemplo, el narrador extiende la *praxis* victimaria recurriendo a una triada; mientras sabemos que la valoración

⁴⁰Ver Salazar, “Un modelo no patrimonial...”, pp. 257-258 y 264.

moral de una acción ésta determina porque el lugar que ocupa en una cadena de eventos la plantea como causa de las que sigan en el texto; y sólo puede determinarse que la secuencialidad funciona por reiteración o por acumulación ascendente una vez que las acciones han sido narradas, por dar algunas razones. La explicación de las siguientes categorías y el intento por ejemplificarlas debe evaluarse, entonces, con base en esta consideración.

2.4.1. Focalización actancial de la violencia

Porque es uno de los recursos que más fuertemente definen la interpretación de las fábulas, la focalización puede variar de manera que el receptor perciba las acciones como patéticas, victimales, alternas o prácticas según se atienda a lo que los victimarios hacen o a lo que las víctimas sufren.

El extremo del patetismo puro se define con el romance de la *Penitencia del rey Rodrigo*, cuya narración gira siempre en torno a quien ahora es víctima en su proceso de expiación. Importa notar, entonces, que aun si quienes reciben la narración conocen el resto del ciclo y saben que el rey está lejos de ser un personaje trágico –de los que Aristóteles considera capaces de mover a compasión porque no merecen su desdicha⁴¹– pues no ha llegado a tal punto por su mala fortuna sino por las acciones destructoras y dolorosas que ejecutó previamente, su construcción en el romance lo salva del rechazo –no como al personaje de *El robo del Sacramento II* cuando se autoexalta listando las agresiones sexuales que ha protagonizado– y hace que su actitud se considere ejemplar y digna de alabanza porque la violencia que sobre él se ejerce está justificada en el horizonte de expectativa del texto por su utilidad espiritual, en tanto el sufrimiento permite que las faltas se perdonen y las almas sean salvas, y porque, a diferencia de lo que sufre la Cava, su padecer es un

⁴¹Ver Aristóteles, *Poética*, 1453a3-5.

acto volitivo marcado en el texto cuando escoge la penitencia “según él la merecía” y cuando responde que le va mal o bien según la serpiente haya empezado a comerlo; valoración positiva del dolor que llega al clímax cuando es mordido en el sexo, cuya sintética y sobria enunciación vieja se conserva en la tradición oral moderna que, en cambio, la extiende en triadas

preguntole como estaua Dios es en la ayuda mia
 respondió el buen rey Rodrigo la culebra me comia
 come me ya por la parte que todo lo merescia
 por donde fue el principio de la mi muy gran desdicha

(*Penitencia del rey Rodrigo L*, vv. 53-56)

–Si te quiés meter n'un arca con una serpiente viva,
 con siete picos picaba, con siete bocas comía.
 –Yo en el arca, sí, señor, que eso es lo qu'ió merecía
 El bueno del confesor a verlo iba cada día
 –¿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.

(*Penitencia del rey Rodrigo XXI*, León, 1905, vv. 9-17)

Por su parte, las versiones del romance de la Cava cuya focalización determina un tratamiento solemne resultan asimismo patéticas por el fuerte contraste que se da entre la descripción de las acciones y la forma en que se procura la empatía del receptor cuando, por ejemplo, el narrador valora con ambigüedad lo que puede sentir la víctima después de sufrir la agresión sexual del rey; esto es, tras ser violada realmente

Afirmada cuello y braços sobre un bufete de plata,
 sus dos ojos hechos fuentes, sola estava la Cava,
 viéndose en un mismo punto amiga, reina y esclava
 de un rei por quien a quedado tan deshonorada y honrada.

(*Afirmada cuello y brazos*, vv. 1-4)

Enamorada, suspira, despreciada, desespera;
 que siente más de Rodrigo el desprecio que la fuerza.

“Pudieras, ingrato amante, cuando intentastes mi afrenta,
 medir a mi honor tu gusto, tu traición a mi inocencia.
 No lloro yo haber perdido contigo la mejor prenda,
 sino el modo con que ganas sin que desquitarme pueda;
 fullero de amor has sido; dirás que fue cosa cierta,
 para engañarme, agradable, y para olvidarme, fea”.

(*Llanto de la Cava*, vv. 5-12)

Pero porque se trata de un contraste indisoluble (y siniestro porque el horizonte de expectativa intratextual lo marca como algo que no debería ser), focalización y tratamiento se alejan de los rasgos de realismo que el romance de la *Penitencia* muestra, y en cambio son ejemplo perfecto de lo que en el primer capítulo se definió como la estética grotesquista del Romancero Nuevo. Misma que, sin embargo, como también permite contrastes cuya fuerza está en la ambigüedad de lo que significan, será origen tanto de las versiones que plantean seriamente una escena mimética en que Lucrecia agonizante enfrenta por última vez a Tarquino (en realidad, un pretexto para hacer relación completa y detallada de la fábula)

Herida estaua Lucrecia de mortal llaga affligida,
 la daga tiene en las manos, y por su pecho metida,
 porque ella misma se dio en su cuerpo aquella herida.
 Hablando este con Tarquino con boz flaca decahida.
 “O tyranno Rey traydor de Roma la ennoblecida,
 acogite yo en mi casa con voluntad no fingida,
 pero la tuya cruel de traycion vino vestida,
 pues estando descuydada en mi casa retrahida
 me veniste alli a forçar yo negando tu partida,
 de muerte me amenazaste, y ya que fuesse fenescida
 matarias vn esclauo de quien yo era seruida,
 puesto desnudo en mi lecho, por Roma fama crescida,
 dixiste que sembrarias que con el fui reboluida.
 Yo temiendo tal deshonra hize cosa no deuida,
 que gozaste de mi cuerpo, tu intencion fue ya complida
 la mia se cumple agora con esta sangre vertida.
 Cuerpo pues tu lo causaste paga tienes merescida
 mira que si mueres, biua queda tu causa esculpida.
 O romanas, o matronas no mireys mi gran cayda

si no el exemplo que dexo por la culpa cometida.”
Estas palabras diziendo acabo su triste vida.

(*Tarquino y Lucrecia XV*)

como de aquellas en que, por el tono con que inicia su protesta y alegato, más bien parece compartir la actitud de la Cava cuando reclaman la manera de perder su mejor flor –no la pérdida en sí–, abriendo un espacio de indeterminación en que se le puede imaginar cediendo a propuestas mejor formuladas

Decíale la matrona: Pasito, señor Tarquino,
que de mi honor la cerraja tiene muy recio el pestillo.
No me sobaje Su Alteza, conquiste con amor liso,
y no con fuerça brutesca los muros de mi castillo.

(*Tarquino y Lucrecia IX, vv. 3-6*)

y de las que sugieren que, al expirar, Lucrecia se cuidaba más de tener un aspecto adecuado a lo que la Historia y la Fama (que llegaría de inmediato) esperaban de una matrona romana, que del *pathos* previsible en una mujer cuando comete suicidio tras ser violada

*Los ojos cierro.
Abra los suios, i por mí la fama
un ojo con mi sangre dé a mi cama.
Los ojos iba cerrando, i obscureciéndose el cielo,
que el sol cortaba ia luto por el que estaba muriendo.
Llora Roma, i solo ríe la muerte, porque en tal cuerpo
quiso ser hermosa un día i oír lisonjas al pueblo.
Compone al fin la romana la ropa, i suelta el cabello,
i con el cabello, l'alma, con serenidad diciendo
Al mundo exemplo
sea mi muerte, i diga mi herida
que por dar a la culpa di a la vida.*

(*Tarquino y Lucrecia XIV, vv. 7-17*)

Así pues, la existencia de versiones en que la virtud de ambas protagonistas es puesta en juicio obliga a pensar en una categoría diferente, la victimal, que las diferencie de aquellas en que la focalización es patética considerando que en contraste con la narración de la *Penitencia*, el efecto

ahora depende menos de cómo se dramatice en los diálogos la situación de las víctimas, que de las reflexiones del narrador sobre el comportamiento de ambas

Dicen que no respondió, y que se enojó al principio;
pero al fin de aquesta plática lo que mandaba se hizo.
Florinda perdió su flor, el rey quedó arrepentido
y obligada toda España por el gusto de Rodrigo.

(*Fatal desenvoltura de la Cava*, vv. 19-22)

Que el cumplio con su negocio no hai duda; sobre si ella
vino en ello voluntaria, es toda la controversia.
Mas visto el caso, fallamos ser constante, que pues ella
no huyo quando el escurria, ayudó a la concurrencia.

(*Tarquino y Lucrecia XII*, vv. 69-74)

Por otra parte, y aún si la violencia vengativa no es ejercida por las víctimas, la focalización de los romances de *Amnón y Tamar* y de *Blancaflor y Filomena* es alterna en tanto genera versiones que dan igual peso y espacio narrativos a la *praxis* y al *pathos*. Luego, si Filomena nunca pasa de denunciar mágicamente ante su hermana la violación que acaba de sufrir a manos de su cuñado, y cuando Tamar logra vengarse, rara vez mata a Amnón por su propia mano

En mitad de aquel camino, con Absalón se encontrara
¿Qué tienes y tú, Tamar, hermana mía y de mi alma?
Y má Ablón, mi hermano, me quitó la honra y fama.
No se te dé nada, Tamar, no se te dé nada, mi alma.
Antes que araye el sol, tú serás la bien juzgada.

(*Amnón y Tamar LIX*, Tánger, vv. 17-21)

–Bajái demonios, bajái, y sacáilo de esa cama.
No termina de decirle, cuando la cama rodearan;
unos cargan con el cuerpo, otros cargan con el alma;
el cura iba detrás, cantándole: “¡Vaya, vaya,
vaya, vaya al infierno, al infierno vaya, vaya!”
Eso es lo que le pasó por abusar de su hermana.

(*Amnón y Tamar LXV*, León, vv. 23-28)

–¿Qué te pasa, hija querida, qué te pasa, hija del alma?

Por las cosas de este mundo tú no te apures por nada.
 –Vaya una razón pa un padre 'no sube y le arranca el alma.–
 Con el puñal que tenía siete veces se le clava
 y al lado del corazón relumbra como una espada.

(*Amnón y Tamar* XXIX, Palencia, vv. 18-22)

importante dejar claro que, lograda o no la venganza, la focalización narrativa continúa las acciones porque genera un segundo núcleo de *praxis* en que ésta puede contarse. Con lo que, aún si una caracterización sintética del tratamiento subraya que el narrador se ha obligado a construir una intriga que siga a pie juntillas el orden lógico de las acciones, esta misma sencillez puede explicar que la valoración moral de ambas fábulas permanezca abierta en la tradición oral moderna –que a veces resuelve la violación de Tamar planteando un incesto volitivo, como en ocasiones cierra la historia de Blancaflor con su asesinato a manos de Tarquino⁴²–, mientras prácticamente no pueden encontrarse versiones Nuevas⁴³ de ninguna; ya porque su valoración moral ambigua estorbó el uso de artificios que cerraran el sentido de la fábula como lo cierran el tratamiento y focalización victimales de la violación en *Reuelta en sudor y llanto*, ya porque, al contrario, como finalmente la violencia de la venganza cubre toda la historia, no se la pudo reducir para darles tratamiento semejante al de Lucrecia y la Cava en las versiones satíricas.

La última categoría corresponde a la perspectiva más característica del Romancero vulgar: una focalización práctica, de victimización pura, cuya extremosidad y tremendismo se construyen con base en el nulo espacio dado al *pathos*, substituido mediante una cuidadosa descripción de la

⁴²Ver *Amnón y Tamar* LIII y *Blancaflor y Filomena* XXXIX y XL.

⁴³Al formar el *corpus* no pudo encontrarse una sola de *Blancaflor y Filomena*. Y la que de Tamar conserva la Hispanic Society of America Library únicamente alinda el lenguaje de las versiones que, viendo las sefarditas, pueden suponerse para el Romancero viejo. Ver Paciencia Ontañón de Lope, “Veintisiete romances del siglo XVI”, p. 187.

violencia que, en cambio, se adjetiva con abundancia para que el receptor centre su atención en la figura de los victimarios que emblemizan la transgresión de toda expectativa moral imaginable. Las partes y ciento treinta y seis versos de *Cintabelde* son muestra de ello pues la primera (36 versos) bosqueja el asunto y anuncia lo que en la segunda se halle, de modo que los siguientes 66 puedan desarrollarla por extenso, y en la última (34 más) se narre un proceso y ejecución que restablecen el orden aún si pone en duda el arrepentimiento de un victimario cuya caracterización extrema resulta inverosímil por momentos, visto que roba y mata para pagarse una entrada para “la fiesta taurina, que era su ardiente deseo,/ y prodigar sus aplausos al Guerra y al Espartero,/ y al maestro Lagartijo non plus ultra entre toreros”⁴⁴:

Y aquí la primera parte de este fiel relato acaba,
 anunciando á mis lectores que gran ánimo hace falta
 para leer la segunda, que como verán desgarrar
 del más fuerte corazón las fibras mejor templadas.
 [...]
 Después, sacó una pistola, y disparando certero
 sobre el cráneo del colono, también le robó el aliento.
 Otro tiro dió á la Antonia que rodar la hizo en el suelo,
 y despues abalanzose á una niña que corriendo
 del asesino terrible, con paso débil e incierto,
 pensó hallar algún refugio en las alas de su miedo,
 consiguió llegar a ella, cojerla por los cabellos,
 suspenderla de un brazo y con el otro, siniestro,
 degollar á una criatura, que quizás, andando el tiempo,
 fuera una diva admirable para un rudo jornalero
 [...]
 Al volverse consternada, el asesino soberbio,
 dispárale otros dos tiros cuyos proyectiles dieron
 en la cabeza y la cara de la infeliz; y tan ciertos,
 [...]
 la niña más pequeñita, su edad tres años y medio,
 [...]
 llega, en sus brazos la coje, y en su delicado cuello,

⁴⁴*Cintabelde*, vv. 56-58, 2^a parte.

dá dos cortes, que terminan con el delicado aliento
 [...]

 Ante le juez, negó el infame sus hazañas al principio;

 pero al saber que vivía Antonia Córdoba, fijo

 en la intensidad del crimen, del que no había testigos,

 confesó tan francamente, con detalles tan prolijos,

 que horror causa hasta pensarlo; pues se gozaba el impío

 en detallar las escenas que le llevan al patíbulo,

 resultanto, por lo tanto, reo confeso y convicto.

 (*Cintabelde*, vv. 33-36, 1ª parte; 23-32, 39-41, 45, 48-49, 2ª parte; 1-7, 3ª parte).

La explicación que buscamos sobre la diversidad de efectos que la focalización produce se puede trazar, así, en función de cómo el narrador queda en libertad de moralizar o no la fábula dependiendo del componente violento que privilegie: de forma que ésta se perciba como un espectáculo extraordinario o se convierta en espacio para proponer una u otra lectura sobre el comportamiento y el “deber ser” de quienes reciben y transmiten estos romances. Punto sobre el que, por supuesto, se ofrece una explicación más amplia en el apartado siguiente.

2.4.2. Valoración moral de la violencia narrada: el horror como consecuencia de un juicio

Presente en la construcción de buena parte de los recursos diegéticos, miméticos y de focalización, la valoración moral de las fábulas está ya tratada como determinante de su interpretación. Y, sin embargo, porque ahora se quiere establecer su efecto en la articulación de discurso-intriga/fábula, es pertinente explicar las dos posturas que subyacen a ésta y cómo pueden identificarse en el *corpus* del Romancero. Luego, para lo que en este trabajo sea necesario, se entiende como propositiva toda postura moral que cimente un tratamiento narrativo tal que permita al receptor formar un juicio propio en torno a la historia, partiendo de su propia conciencia y no de lo que la voz narrativa opine o plantee como significado de la historia. Y se contrasta con lo que ocurre en los textos que, como los

del Romancero nuevo, vulgar, y la tradición oral moderna sefardita, parten de una postura normativa que supone una moralidad única, universalizable y, sobre todo, universalizada tanto para los personajes como para el emisor y el receptor cerrando el espacio de valoración que los textos de la propositiva (generalmente, el Romancero viejo y de la tradición oral moderna peninsular) mantienen indeterminado hasta que cada versión se completa para que los motivos violentos inicialmente focalizados se puedan valorar positiva, negativa, ambigua e incluso lúdicamente y quede en el receptor la decisión de “leer” el final en función de la historia o ésta a partir del final; como ocurre en esa versión de *Amnón y Tamar* en que la violación deviene en un incesto marcado por un verbo que subraya la intensidad de su encuentro (*joder*)

y el otro le dice al otro: –Y esta chica está preñada.
 –Si está preñada, que esté, y a nadie le importa nada.
 Y aquí se acabó la historia de Tranquilo y su hermana
 [...] que jodieron en la cama

(*Amnón y Tamar* LIII, vv. 10-13)

Por otra parte, el tratamiento del Romancero nuevo contrasta la normatividad moral de una época con los temas a que se refiere; de modo que, por ejemplo, la pasión sexual se idealiza y diluye en tópicos de amor cortés, echando mano a una estrategia narrativa que prepara el camino al trabajo de los autores vulgares. Y que puede hacerlo porque, justamente, su nueva forma de narrar guía la recepción enunciando explícitamente la moralidad que debe suponerse como horizonte de expectativa a partir del texto. En conclusión puede establecerse, entonces, que si el contraste anterior no supone que la valoración moral desaparezca de los textos contruidos propositivamente, sí está determinado porque sus finales abiertos ensanchan el número de soluciones posibles; punto que lleva a considerar que la tradicionalidad de una historia determina la normatividad de su postura narrativa

de modo que, en función suya, las vengadoras pueden ya ejercer violencias que transgreden el horizonte de expectativa tanto como las de Blancaflor

Tarquino cuando oyó esto cayó amortecido en tierra.
Se levantó Blanca-Flor como una leona fiera.
Le ha dado de puñaladas, le ha sacado la lengua,
le ha puesto por las esquinas para que escarmiento sea,
pa que ningún atrevido desgonsare a una donseya.

(*Blancaflor y Filomena X*, Sevilla, vv. 36-40)

o que, en cambio, hacen anticlimático el final cuando privilegian tópicos de sacrificio que permiten al victimario redimirse y aún proponer sentencias moralizantes que, reflejo de posturas normativas, renuncian a construir el horror como fenómeno estético

... Y con esto la han subido
á lo alto de la escalera: luego atencion ha pedido
á todos los circunstantes, y desta manera ha dicho;
–Mugeres las que en el mundo estais con sano juicio,
amad de veras á Dios, no divertais los sentidos
en las cosas de la tierra, mirad el fin que he tenido,
y el pago que á mi me han dado mis lascivos apetitos.
Hombres que mirais atentos á estos compañeros míos,
escarmentad pues en ellos, por no veros en tal sitio,
que quien mal vive mal muere. Hermanas, y hermanos míos
á todos pido perdon

(*El maltés de Madrid*, vv. 125b-135a)⁴⁵

2.4.3. *Prolepsis*: el horror de la violencia entrevista

Si se acepta, con Genette, que toda manipulación narrativa con que se relate o sugiera un evento que tendrá lugar más tarde es *prolepsis*, la utilidad de esta categoría depende de cómo se entienda la idea

⁴⁵Manresa: Imprenta de Pablo Roca, calle de S. Miguel, Mercedes Compte, *Libro de Oro: Coplas y romances de ciego. Un homenaje a los más bellos y representativos romances y coplas de ciego; fiel reflejo de los gustos y costumbres de toda una época*, Añil, Madrid, 2000, pp. 107-108; Segura, *Romances horrosos*, pp. 6-13.

de “manipulación narrativa”;⁴⁶ *i.e.*, de la idea de recurso de organización y articulación significativa del relato en función de la que se decida si los encabezados de pliegos que rematan en “como se verá después” son mecanismos de adelantamiento, aunque sea por contraste con los que no los tienen.

Atendiendo pues a que en estas narraciones los verbos iniciales remiten, porque están conjugados en presente, a la *performance* de las acciones narradas⁴⁷ pero todas enuncian las acciones de la fábula en pasado para marcar la realidad de una violencia realizada, es claro que sólo al subrayar la existencia de detalles incógnitos sobre la forma en que los admirables sucesos ocurrieron, o anunciar la de los que no se han narrado

En que se declara cómo D. Manuel de Contreras sacó á doña Teresa de su convento de la ciudad de Salamanca, y partiendo á Córdoba, fué muerto en Sierra-Morena por un hermano de doña Teresa. (*Doña Teresa de Rivera*)

Nueva relación en que se da cuenta de los arrestos y arrojos que ha ejecutado esta noble señora, con lo demás que verá el curioso lector. (*Doña Josefa Ramírez*)

puede hablarse de un adelantamiento pues, de otro modo, lo que se está leyendo debe interpretarse como una *sinopsis* que, en tanto condicionante paratextual de la recepción, excita la curiosidad porque resume la fábula

Curioso y verdadero romance del riguroso castigo, que Dios nuestro Señor ha hecho con un Joven, por lascivo, sacrilego, irreverente, y homicida: Declarase como le llevaron los demonios, y dexaron libre à un Compañero suyo, por traer los quatro Sagrados Evangelios. Sucedió à 20 de Marzo deste Año 1761.

Pues aunque el ejemplo anterior permite argumentar que no se ha desvelado *cómo* fue ejecutado el

⁴⁶“Designating as *prolepsis* any narrative maneuver that consists of narrating or evoking in advance an event that will take place later”. Genette, *Narrative Discourse*, p. 40.

⁴⁷El término refiere a los actos complejos en que coinciden la generación del texto escrito y la actualización de las acciones en la imaginación de quien lee, y se usa aquí porque el discurso de estos encabezados supone que es “el romance” quien narra, porque “da cuenta” de lo ocurrido.

riguroso castigo, y aún habrá de explicarse la existencia de pliegos completos que como el de *Rosaura la de Trujillo IV*⁴⁸ cumplían la misma función, analizar con una perspectiva que las incluyera obligaría a discutir todo título en un intento por establecer si “*El Conde de Montecristo*” o “*La insoportable Levedad del Ser*” son únicamente materia paratextual porque el nombre de la historia no hace parte del relato; resúmenes, en tanto anuncian el tema; o adelantamiento en la medida en que generen o no curiosidad en sus receptores potenciales.

Así, intentando equilibrar un problema que, como se ve, puede proyectarse sobre muchos otros *corpora*, en lo que hace a los romances de pliego se considerarán encabezados y xilografías como formas paratextuales de adelantamiento pues, como bien explica Segura, incluso cuando no ofrecen desvelar las acciones futuras, condicionan profundamente la recepción del material impreso

La xilografía que encabeza los romances tiene por objeto ofrecer una síntesis de la historia que se explicará en los versos que le siguen. Por ello se concede a su fuerza e impacto una importancia considerable; y de ahí que en muchas de ellas, para captar la atención del posible comprador de romances, cuanto más macabras y violentas sean las escenas representadas, cuantas más cabezas haya por el suelo, aberturas en canal y puñales, más se asegura la venta, explotando la morbosidad del comprador [... y] en un intento de dar verosimilitud al relato, suele iniciar el título que encabeza el romance con las palabras “hecho verdadero”, “caso verídico”, etc., que informan al lector u oyente de que lo que a continuación se explicará es un relato ocurrido en la vida real [... que] como además se trata [...] de crímenes y asesinatos, [recibe] adjetivaciones al estilo de “el más horroroso...”⁴⁹

⁴⁸Una xilografía muy elaborada ocupa lo alto del pliego: en primer plano hay una mujer, desnuda y atada a un árbol, que mira hacia la derecha del cuadro donde hay un hombre con un perro y un rifle; atrás de ella y en perspectiva, en la esquina superior izquierda, se ve alejarse a dos hombres menos elegantes que el del rifle; ella tiene cubierto el seno con las hojas del árbol y una pierna adelantada para que no se vea el sexo que, además, también cubren las hojas del árbol. Abajo y enmarcado con tres plecas que cierran en el borde inferior del grabado están el título: *Rosaura*, y dos décimas resumen la fábula. El anuncio: “Se hallará de venta en casa de los sucesores de A. Bosch, Bou de la Plaza Nueva, 13”, ocupa el espacio bajo las plecas. Ver Segura, *Romances horrorosos*, p. 47.

⁴⁹Segura, *Romances violentos*, pp. xii-xiv.

Y, establecido que la recepción de una historia violenta puede condicionarse para que produzca horror con la misma disposición que se le de en un soporte material, se dejarán inmediatamente de lado para explicar los recursos que comparten todos los *corpora* del Romancero y los cambios diacrónicos que sufrieron hasta alcanzar dicha actualización de su estética.

Si en los materiales del Romancero viejo y del nuevo que aquí se revisan –a diferencia de lo que ocurre en *La muerte del maestre don Fadrique*⁵⁰– la construcción de la situación inicial no supone adelantamiento alguno pues el tratamiento de la intriga corre paralelo al desarrollo de la fábula y, por tanto, mantener al receptor atento y suspenso depende en ese momento de la curiosidad a que la prenotoriedad del asunto le mueva

Amores trata Rodrigo, descubierto su cuidado;
 a la Cava lo decía de quien era enamorado;
 sacándole está aradores de las sus reales manos.
 Hincada está de rodillas y él estaba requestado;
 [...]
 Palabras le está diciendo, palabras de apasionado
 [...]
 Estando el Rei en la siesta por la Cava a embiado;
 luego vino ante él, como la uvo llamado;
 cumplió el Rei su voluntad con ella contra su grado.

(*Seducción de la Cava II*, vv. 1-4, 9, 25-27)

la hipótesis de Catalán sobre la tendencia a la llaneza expositiva como fenómeno diacrónico ha de contrastarse, a la luz de la versión recién citada, con la idea de que ésta puede obedecer también al nivel de violencia que el tema de la fábula genere; más cuando al cierre del romance viejo, la violación de la Cava, se suma el de las versiones que relatan la venganza del Conde Julián

⁵⁰Catalán ejemplifica con este romance cómo, mientras en la versión vieja la culpabilidad de Doña Marina se conocía bien adelantada la narración –versos 36 y 41 del pliego suelto (Praga LIX) que cita–, la tradición oral moderna tiende a una llaneza expositiva en que su petición de aguinaldo da ya el núcleo dramático: “–¿Qué pide María Padilla, qué pide por aguinaldo?/ –La cabeza del maestro, del rey maestro Santiago”. Ver “Los modos de producción...”, pp. 171-174.

La malvada de la Cava a su padre lo ha contado,
que es el conde don Julián; el conde, muy agraviado,
de vender a toda España con moros se ha concertado.

(*Seducción de la Cava V*, vv. 17-19)

y el hecho de que la tradición oral moderna sólo conserve, entre todos los que forman el ciclo de Rodrigo, el romance de la penitencia.

Tradición oral moderna, y en su interior los romances vulgares tradicionalizados, que presentan adelantamiento cuando la situación inicial llama la atención sobre una acción o una relación entre los personajes de modo que permita adivinar a un receptor atento, o más o menos versado, de dónde vendrá la contravención del horizonte de expectativa que así ha bosquejado. Y, a diferencia de los inicios que marcan lo que se habrá de narrar sin que pueda saberse el tema pero dejando claro que se trata de una historia extraordinaria, ya por el ambiente que se genera, ya porque se dice clara y directamente

Nublado hace nublado la luna no parecía,
las estrellas salen juntas, juntas van en compañía,
los pájaros de sus nidos no salen en aquel día,
criaturitas de cuna non sosiegan ni dormían,
mujeres que están encinta en un día abortarían,
hombres que están por camino a su ciudad se volvían,

(*La fratricida por amor III*, vv. 1-6)

A Barcelona la granda un gran cas n'ha sucedido

(*La fratricida por amor I*, v. 1)

en el romance de *Blancaflor y Filomena*, por ejemplo, los diálogos que preparan la marcha de la hermana menor son clave por la insistencia con que, como en muchas versiones de *Amnón y Tamar*,⁵¹ las recomendaciones de la madre marcan el parentesco que la une a su futuro violador; la

⁵¹“Un hijo tiene el rey David, que por nombre Amnón se llama,/ namoróse de Tamar aunque era su propia hermana”: *Amnón y Tamar* LVIII, vv. 1-2.

reacción de Filomena al saber de su viaje adquiere valor de premonición cuando la violencia aparece; y la forma en que Tarquino acepta hacerse responsable de ella se vuelve un juego de palabras que, más bien, sugiere una amenaza

pero al fin la llevarás, como hermana y cosa vuestra,
que entre hermanos y cuñado no ha habido cosa mal hecha.

(*Blancaflor y Filomena* XXXIII, vv. 10-11)

–Adiós, vecinita, adiós, que mi madre me destierra.
–Yo no te destierro, no, que tu cuñado te lleva.

(*Blancaflor y Filomena* XXXIX, vv. 16-17)

–Quedaros con Dios, vecinas, que mi madre me destierra.
–No te destierro yo, hija, que tu cuñado te lleva.

(*Blancaflor y Filomena* IX, vv. 13-14)

–Tú a mi hija no la llevas, porque es muy chica y doncella.
–Sea doncella o no lo sea, yo cuidaré bien de ella.

(*Blancaflor y Filomena* XXXIX, vv. 10-11)

–No lo permita mi Dios, porque mi hija es doncella.
–Démela usted, mí tía, que yo daré cuenta d'ella.

(*Blancaflor y Filomena* IX, vv. 11-12)

Así, y pese a que entre estos diálogos y la violación apenas media la narración del viaje, que por otra parte también puede adelantar la violencia cuando en vez recurrir a los tópicos de tiempo y distancia⁵² se narra marcando el aislamiento de los lugares que se atraviesan

Él se puso en su caballo, Filomena en una yegua,
deja los anchos caminos, coge las angostas sendas.
–Estos caminos, cuñado, no son caminos de regla.

(*Blancaflor y Filomena* XLVII, León, vv. 16-18)

⁵²“–Llévala por siete días, que a los ocho acá me vuelva [...] siete leguas anduvieron sin palabra hablar en ellas./ De las siete pa las ocho, rey Turquillo se chancea”: *Blancaflor y Filomena* IV, vv. 22, 25-26.

el funcionamiento y efecto del recurso son tan claros como puedan serlo en los inicios (no en las “*sinopsis*”) de los romances vulgares en pliego que crean expectativa ponderando la materia que habrán de tratar o, al cerrar, anunciando la de sus segundas partes

Quiero noticiar a todos la historia mas peregrina
el mas espantoso caso la mas rara maravilla
que asombra los corazones y los pechos horroriza

(*Riguroso castigo*, vv. 8-10)

Y aquí la primera parte de este fiel relato acaba,
anunciando á mis lectores que gran ánimo hace falta
para leer la segunda, que como verán desgarrar
del más fuerte corazón las fibras mejor templadas

(*Cintabelde*, vv. 33-36)

Y puede equipararse a lo que ocurre en los romances vulgares tradicionalizados que ya repiten este esquema adaptando sus planteamientos iniciales a la forma en que ahora va a transmitirse la historia

Cuenten, cuenten, los señores, yo también contaré algo,
y un caso que ha sucedido con la hija de don Bernardo

(*La comulgante sacrílega*, vv. 1-2)

ya recobran (y duplican) el uso tradicional que en *Blancaflor y Filomena* se da al camino y al exterior como lugares de encuentro y peligro

El buen rey tenía una hija, el sol con verla se esconde,
la agarra por la mano y la llevara pa'l monte.

(*La princesa degollada*, vv. 2-3)

–Treinta leguas de andadura, en seis días es la vuelta.–
En el medio del camino con el diablo se tropieza.

(*El cordón del Diablo*, vv. 11-12)

Luego, y aunque el efecto de la *prolepsis* en situación inicial es semejante siempre, en los romances vulgares tradicionalizados parece mejor aprovechado cuando en vez de permitir que se divine el tema presentando galanes de prontos juramentos, haciendo evidente una carencia o asociando

directamente las características físicas del personaje con la violencia de las acciones que en cada caso llegarán en consecuencia

–Cayetana de mi vida, por tu amor me tienes muerto,
palabra te doy de esposo, haciendo a Dios juramento.

(*Vengadora de su honra que se hace bandolero*, vv. 3-4)

En fin, este labrador, se acompañó, y ¡qué trabajo!,
de cuatro malas cabezas, toda su hacienda gastando

(*Labrador seducido por el diablo*, vv. 7-8)

A la Virgen de las Nieves pido que me dé su gracia
pa contar de una doncella principio de su desgracia
sus ojos coral partía, su cara azucena blanca.

(*Rosa, ya te deshojé*, vv. 1-3)

el narrador sugiere el daño futuro poniendo en voz de los personajes advertencias o rasgos de desconfianza que, dada la aparente inocencia de los diálogos en que cuidadosamente se insertan, realmente pueden provocar en el receptor la necesidad de adentrarse en el relato tratando de saber a qué obedecen

–Como sabrás, mi mujer, que se marchó la criada;
como sabrás, mi mujer, que nos ha llevado plata.

–Si la llevó, se la quitas, otro daño no le hagas.

(*Criada calumniada por amor*, vv. 3-5)

–Ahí están dos caballeros de las calles del presirio,
en busca de una mujer para que criase un niño;
mujer, si te quieres ir, ni te mando ni te quito,
mujer, si te quieres ir, muy bien no me ha parecido

(*Los sádicos y ama de cría*, vv. 6-9)

pues, potenciada por las ventajas del soporte escrito, esta clase de *prolepsis* permite que los pliegos trabajen la caracterización de los personajes como tensor de la intriga y, llegado el momento, exploten como horror la violencia con que un personaje de carácter extreme su pasionalidad y geste la desgracia del que se ha construido en forma simple

Tuvo forma Sebastiana de escribir un papelillo,
 que en breves renglones dice: dulcísimo dueño mio,
 sabrás que he estado encerrada pasando dos mil martirios
 de mi padre y mis hermanos, con dolores escesivos
 supuesto que eres mi amante: y que eres hombre de bríos,
 para esta noche á las doce te espero bien prevenido
 y mira no me hagas falta, porque te espero bien mio.

[...]

Tomó el papel el mancebo, lo recibió agradecido,
 por la vista lo repasa, y así que lo hubo leído,
 lágrimas del corazón derramaba hilo á hilo.

[...]

—Yo he de matar á mi padre y á mi madre, vive Cristo,
 que he de vengar mis injurias, pues lo tienen merecido;
 aunque sepa que al infierno vaya á pagar mis delitos,
 y me has de ayudar también, y advierte lo que te digo,
 que si ayudarme no quieres contigo he de hacer lo mismo

[...]

les sacó los corazones, y en aceite los ha frito
 y de tanta crueldad cayó el mozo amortecido;
 le dice: —muere también, pues que tu la causa has sido

(*Sebastiana del Castillo II*, vv. 28-34, 38-40, 47-51, 62-64)

O deja que, en las narraciones cuya violencia futura se define y casi enuncia en la sensualidad e indefensión de quienes se adivinan como víctimas, la atención del receptor se sostenga contando con el morbo que el adelantamiento le provoque y confiando, como se decía al principio, en que éste baste para que, al enunciar las acciones de la fábula en pasado, la existencia de detalles incógnitos sobre cómo fue ejercida la violencia excite y condicione la valoración que de ella se haga cuando, por fin, se la narre

Abrieron un cuarto, y en él vieron dos hermosísimas niñas,
 que la mayor a doce años no llegaba todavía,
 á quienes por diez escudos su madre entregado había

[...]

Egecutaronlo al punto, y el mancebo con grande risa,
 y su aleve compañero, con bárbara tiranía,
 despojaron de su honor á las desgraciadas niñas,

(*Riguroso castigo*, vv. 54-56, 66-68)

2.4.4. Secuencialidad: la violencia entretejida

Por secuencia entendemos un conjunto indeterminado de acciones causalmente encadenadas que se identifican en el texto por la presencia de sintagmas predicativos con un sólo verbo que, como en “Le dio la muerte a su padre”, “la arrataron a un poste con un cordel bien torcido” e incluso “El día de Corpus Cristi, por ser día tan nombrado,/ se enamoró de la niña aquel galán tan bizarro”, se establecen como unidades porque responden a una sola determinación actancial; esto es, porque lo mismo si desarrolla uno o muchos motivos, su función en la intriga es expresar un contenido fabulístico determinado, un núcleo dramático, sin que se altere la relación entre las *dramatis personae* como en cambio ocurre cuando una víctima se vuelve victimario.⁵³

Así pues, aunque las tres acciones presentes en los siguientes dos versos

Florinda perdió su flor, el rey quedó arrepentido
y obligada toda España por el gusto de Rodrigo.

(Fatal desenvoltura de la Cava, vv. 19-20)

pueden antojarse como secuencia porque derivan de la violación previa y todas significan algo para el desarrollo futuro de otra u otras fábulas (la venganza del conde, la penitencia del rey), como la actancialidad del primer hemistiquio determina a la Cava en tanto víctima, en el segundo Rodrigo es víctima de su remordimiento y, en el tercero, España debe pagar los antojos de éste, es claro que se trata de tres acciones aisladas y perfectamente diferenciables entre sí como motivos: violación, arrepentimiento y pago de la falta. No así, cuando en un sólo verso alguien es condenado a que duerma con culebras

que te coman y te abrasen y te roben el sentido

(Penitencia del hermano incestuoso, v. 15)

⁵³Ver González, *El motivo como unidad narrativa*, pp. 101-102 y Catalán *et al.*, *Catálogo General del Romancero Panhispánico*, t. I, p. 67.

porque en éste cada personaje es siempre objeto (el penitente) o sujeto (las culebras) de las muchas acciones descritas tan brevemente. El presente apartado ejemplifica, pues, la forma en que una misma distribución actancial puede generar una secuencia, ya porque repite una acción, ya porque un personaje ejerce sobre otro diversas formas de violencia.

2.4.4.1. Ampliación de un acto violento: secuencialidad reiterativa

Porque las secuencias que iteran un motivo violento sólo pueden generar horror cuando su variación entre un verso y otro permite que el efecto se renueve y multiplique hasta redondearse, ejemplo paradigmático de su buen uso es una versión del romance de la *Penitencia* en que las visitas del ermitaño, que otras resuelven con una triada cuya variación está dada por las horas en que aparece

L'ermitaño, compasivo, tres veces lo ve al día
 una va por la mañana, otra iba al mediodía,
 otra va a la media noche, cuando la gente dormía

(*Penitencia del rey Rodrigo* XXII, vv. 20-22)

se trocan, gracias a un desarrollo amplio y formulaico de cada una, en una secuencia seis veces más extensa en que, preguntando tres veces al penitente por su estado, el lento avance de la serpiente que le come la carne se subraya y la agonía que experimenta el personaje se potencia, tanto como el horror del receptor, puesto que la valoración positiva que Rodrigo hace del dolor se va satisfaciendo conforme es mordido y llega a su punto más alto cuando puede morir y por tanto, desde el horizonte de expectativa moral del texto, salvarse

El bueno del confesor a visitarlo venía
 –¿Cómo te va, penitente, con tu mala compañía?
 –Vaime bien, gracias a Dios, mellor do que eu merecía;

de la rodilla pra abaixo tengo la carne barrida,
 de la rodilla pra arriba luego me comenzaría.
 –Ten paciencia, penitente, con tu mala compañía.
 El bueno del confesor a visitarlo volvía
 –¿Cómo te va, penitente, con tu mala compañía?
 –Vaime bien, gracias a Dios, mellor do que eu merecía;
 de la cintura pra abaixo tengo la carne barrida,
 ahora me va al corazón que es donde más me dolía
 –Ten paciencia, penitente, con tu mala compañía.
 A las doce de la noche a visitarlo volvía
 –¿Cómo te va, penitente, con tu mala compañía?
 –Vaime bien, gracias a Dios, mellor do que eu merecía;
 do pescozo para abaixo de carne ya no había miga.
 Adiós, adiós, confesor, que se me acaba la vida.
 –Adiós, adiós, penitente, Dios vaya en tu compañía.

(*Penitencia del rey Rodrigo XV*, vv. 19-36)

2.4.4.2. Diversidad y gradación de violencias: secuencialidad acumulativa ascendente

La secuencialidad acumulativa ascendente aparece en los romances vulgares y tradicionalizados que, con base en enunciaciones triádicas de cuño profundamente tradicional, refuncionalizan la escena final del romance de la *Penitencia* exaltando la disposición de Rodrigo cuando el ermitaño le obliga a elegir una de tres opciones para realizarla

–Tres penitencias te doy, de las tres más escogidas
 te meterás en la cueva con siete serpientes vivas.
 La más pequeña de todas siete cabezas tenía,
 todas siete le picaban, todas siete le mordían.
 –Eso no lo haré, Señor, porque yo más merecía.
 –Te meterás en la vela, pabilo te quedarías.
 –Eso no lo haré, Señor, porque yo más merecía.
 –Te meterás en un horno cuando esté la llama ardida.
 –Eso no lo haré, Señor, porque yo más merecía.
 Las campanas de la gloria tocan, tocan a alegría
 porque el alma del penitente a los cielos se subía.

(*Penitencia del rey Rodrigo LII*, vv. 18-28)

Y en aquellas donde se ha amplía la mutilación de Filomena, que en la fábula original y otras

ersiones del romance consiste únicamente en cortarle la lengua para que la violación permanezca en secreto, exaltando en todos los espacios imaginables su anulación como sujeto tras la violencia que sobre ella ejerce el victimario

Desde que la halló bul.lada, allí le cortó su pecho,
allí le sacó sus ojos y allí le cortó la lengua;
la lengua pa que no hable, los ojos pa que no vea,
su pecho pa que no críe cosa que de ella saliera.

(*Blancaflor y Filomena XVI*, vv. 24-27)

Forma de secuencialidad que, por su parte, el Romancero vulgar retoma y potencia en listas donde el *crescendo* es más fuerte y contrastado porque, si por un lado es posible narrar en quince versos (y sin un detalle sobre ninguna de las acciones enunciadas) cómo alguien roba y mata un número indefinido de pasajeros, incendia una venta con el ventero dentro, participa en una violación masiva, quema vivo al testigo, asalta de nuevo, abandona a la víctima de manera que muera y vende lo robado

Y aquella fiera indomable, con otros diez compañeros,
salteaban los caminos robando los pasajeros,
y á muchos daban la muerte para no ser descubiertos.
Llegaron tarde á una Venta, y porque no les abrieron
las puertas con ira, y saña, para matar al Ventero,
le dieron fuego á la Venta, y desde allí se partieron
al Reyno de Cataluña exercitando lo mesmo.
A una Doncella encontraron con su Padre anciano, y viejo,
todos once la burlaron sin temer á Dios Inmenso,
y después á Padre, é hija los arrojaron al fuego
porque acabasen sus vidas con el voráz elemento.
Pasaron mas adelante, y encontraron un arriero
con dos cargas de tabaco, al instante le prendieron
los malos, y le dexaron atado en un monte espeso,
y el tabaco, y los dos mulos en un lugar los vendieron

(*El alarbe de Marsella*, vv. 48-62)

y por el otro, las acciones que se acumulan están ya lejos de ser variaciones de un núcleo dramático

como son las opciones para llevar a cabo una penitencia,⁵⁴ cuando aparecen en un romance vulgar suelen ser presentadas como motivos (parricidio, fratricidio y tortura⁵⁵) ampliados de forma independiente para que su violencia baste al horror que se persigue en conjunto

y quanto mas le exortaba, mas se infundia en su pecho
 la maldad, pues una noche determinado, y resuelto,
 le dió la muerte á su Padre, estando el triste durmiendo,
 y á un hermano que tenía de siete años y medio
 de una cruel cuchillada afuera le echó los sesos,
 y á su madre dexó en vida, por darla mas sentimiento,
 atada de pies y manos en un obscuro aposento

(*El alarbe de Marsella*, vv. 26-32)

De manera que la acumulación y cercanía casi borre la frontera entre uno y otro asesinato para que, percibiendo las acciones como una, los detalles no les dejen fundirse realmente y muestren que, lejos de tratar un simple “crimen pasional intrafamiliar”, el romance de Ana Contreras narra el asesinato de su marido e hijos, su descuartizamiento y sazón, y el almuerzo en que, con su amante a la mesa, ingerirá sus cadáveres

fuè donde està su marido, y el galillo le ha cortado.
 No parò aqui su maldad, (Jesus, que caso tan raro!
 La lengua se me enmudece tan solo de pronunciarlo!)
 Pues con el mismo cuchillo le abrió de arriba hasta baxo
 la barriga, y el mondongo con las tripas le ha sacado,

⁵⁴Porque el *motivo* se define como un contenido narrativo manifestado con estructuras de discurso variables cuya única condición es que pueda enunciarse bajo una forma sustantivada de derivación verbal como “raptó”, “violación” o “asesinato”, las “formas de llevar a cabo una penitencia” no pueden llamarse motivos porque son secuencias que, como tales, difícilmente generarían verbos ni formas sustantivadas. Ver González, *El motivo como unidad narrativa*, pp. 88-90.

⁵⁵Aunque las tres acciones corresponden a lo que Flor Salazar denomina “crímenes pasionales intrafamiliares”, la etiqueta no puede representar un motivo porque para referir a todas las acciones cuyo significado común depende de los tabúes endogámicos faltaría incluir el incesto, ni pueden reducirse estas tres acciones llamándolas “asesinato” porque la acción de “matar” implica una relación sujeto/objeto que no se cumple en la multiplicidad de individuos a menos que también el asesino sea pluripersonal o mate a todas sus víctimas en un mismo acto.

y las echò en un lebrillo, que tenia puesto al lado
[...]
y en dos lebrillos muy grandes las carnes las fuè salando,
y con ajos, y vinagre dispuso el adobarlo;
y à dos niños que tenia el mayor de quatro años,
sobervia les diò la muerte, mil maldiciones echando,
diziendo: No quede en casa rastro de aqueste malvado,
y salandolos tambien con su padre los ha echado
[...]
con que armò una gran fritada. Y desde allí à breve rato
tocò á la puerta el Galàn y qual rayo disparado
baxò Ana Maria á abrirle, y los dos regocijados
subieron al punto arriba, y una mesa aparejando
para almorzar, al proviso se sientan lado por lado;
almorzaron lindamente con gran descanso, y espacio

(*Ana Contreras*, vv. 29-34, 41-46, 51-56)

3. ESTETIZAR LA VIOLENCIA: LA PASIÓN COMO ORIGEN DE LO HORROROSO

En este capítulo se hará una revisión que, planteada desde una perspectiva narratológica, ilustre las manifestaciones textuales de los mecanismos de valoración (estética) y construcción (poética) del romance horroroso tratados en los capítulos anteriores; un análisis de la función que, como rasgos estilísticos presentes en el discurso y en la construcción de la intriga, tienen los recursos analizados en el segundo capítulo; y una explicación sobre cómo, en las historias que conforman el *corpus*, la aparición del horror obedece directamente al tratamiento que en ellos se da a la violencia. Así, el título no busca sugerir, ni mucho menos, que toda pasión genere violencia u horror, como tampoco propone que todo posible horror tenga su origen en alguna de ellas: busca destacar que así ocurre en los *corpora* que se analizan y que, por tanto y en esa medida, la relación entre una y otros (pasión, y violencia y horror) es primordial en de la estética que este trabajo esboza. Es necesario, entonces, definir el uso de ciertos términos.

Pasión es, según el *DRAE*, tanto la acción de padecer como la inclinación muy viva de una persona hacia otra o el apetito vehemente que por ella tenga.¹ El mismo sentido se le da en Psicología, y en el *Diccionario* de Friederich Dorsch puede leerse que *pasión* es una “emoción o tendencia extrema hacia una determinada persona, cosa o actividad”; definición que a su vez remite a la entrada de *afecto* donde se lee que, en tanto concepto que se define de muy variados modos, “puede equivaler a sentimiento, afección [y] estado de ánimo, comprendiendo los diversos elementos de la afectividad” aunque más frecuentemente hace referencia a un “estado de sentimiento intenso

¹*DRAE*, s.v..

y relativamente corto”, cuyas manifestaciones de desajuste extremo pueden conducir a la *psicosis afectiva*, que es aquella “en que predominan los trastornos de la afectividad y el estado de ánimo”,² especialmente en casos como el de la maniaco depresión.

Finalmente, porque Alberto Orlandini la describe como “un estado de intenso deseo de unión con el otro [... un] sentimiento involuntario, irracional, carente de cálculo y [que] puede no ser correspondido [cuya noción] se describe de modo separado, aunque para algunos coincide de modo total con los conceptos de erotismo y de enamoramiento”,³ la pasión se entenderá, para lo que en este trabajo importa, como un deseo que se ha exaltado hasta nublar el pensamiento de quien lo sufre y, al devenir motor de sus acciones, hace que no pare mientes en la forma de satisfacerlo. En este sentido, y aunque por su parte no haya una definición previa de lo que entiende por *pasión*, Aristóteles señala en la *Poética* que, así como es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con las actitudes de los caracteres porque “partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones, y muy de veras agita el que está agitado y encoleriza el que está irritado[,...] el arte de la poesía es propio de hombres de talento o de exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente”⁴. Luego, un personaje perfilado mediante los mecanismos de caracterización que la pasión implica puede violar a su hermana, asesinar a sus padres, cocinar y comer el cadáver de su cónyuge traicionado, perder un reino o hacer pactos con el Diabolo si está convencido de que estas acciones permitirán que satisfaga

²Friederich Dorsch, *Diccionario de Psicología*, Herder, Barcelona, 1994, s.v.

³Alberto Orlandini, *El enamoramiento y el mal de amores*, SEP-FCE-CONACYT, México, 2000, p. 22.

⁴Aristóteles, *Poética*, 1455a30-34.

su deseo y ello cancelará el sufrimiento a que le conducía su pasión.

Pasión sexual que, por tanto, cumple una función detonante en las fábulas justamente porque no es parte del horizonte de expectativa inicial de la historia. Y cuya aparición en ámbitos de los que debía estar excluida es en sí misma una forma de violencia que, como tal, rompe el primer orden dado a la narración y genera un nuevo horizonte de expectativa que condiciona la recepción del texto adelantando la calidad (violenta) de las acciones que vendrán después; de modo que cuando se escucha o lee que

Un hijo tiene el rey David que por nombre Amnón se llama;
namoróse de Tamar, aunque era su propia hermana.

(*Amnón y Tamar* LVIII, Marruecos, vv. 1-2)

aunque no pueda saberse que Amnón violará a Tamar, claramente se entiende que el conflicto moral de la historia está en el hecho de que la desea sin que su lazo filial se lo impida; idea subrayada por la conjunción *aunque*, que sugiere la transgresión de una norma conocida y permite adivinar una historia de deseo incestuoso con que el receptor no sólo queda dispuesto a aceptar la violencia como parte de la intriga sino que, de algún modo, la espera, tanto moral como física, porque la primera se ha hecho parte del horizonte de expectativa del texto: se le ha ofrecido una historia que puede ser horrorosa y desea que su expectativa se cumpla.

Porque la pasión no siempre se trata de la misma forma, el horror que cada fábula y versión construye varía en función del aspecto (violencia moral, física, psicológica) que la narración privilegia, y como un motivo compartido puede resolverse (y de hecho se resuelve) de modo distinto en cada intriga, es posible que la lectura que se haga de la fábula remita a diferentes temas (incesto, forzadas vengadoras, matrimonio estorbado, penitencia) como ocurre a la de *Tamar*, que la tradición sefardita entiende como historia de incesto, mientras la peninsular toma la violación como eje.

Sabiendo esto, el *corpus* se ha subdividido considerando primero los componentes de toda relación violenta (agresión/reacción) para después revisar, atendiendo a los motivos específicos que los manifiestan en el texto (violación, incesto y adulterio, venganza y castigo), los tratamientos que recibe cada uno entendiendo que, finalmente, todos pueden interpretarse como derivaciones de una misma pasión tratada con violencia para provocar horror. Los valores sociomorales que cada una enfrenta o rompe y aún las aparentes contradicciones que entre ellos se establecen se explican, a su vez, en función de las lecturas que cada fábula sugiere.⁵

Se habla, entonces, de *pasión sexual* porque el término permite englobar, bajo una sola etiqueta, ideas tan disímiles como las que en otro tipo de *corpora* se identifican con el amor; porque la estética de las narraciones que nos ocupan tiende siempre a lo superlativo; y porque, en consecuencia, resulta más apropiado abordar sin ambages el deseo erótico exaltado hasta la violencia que intentar disfrazarlo con el nombre de cualquier otro sentimiento –distinto y socialmente valorado como “noble”, *i.e.*, aceptable– como podría ser el enamoramiento.

3.1. Violación

Entre las formas de violencia que generan horror, la violación es el motivo con referentes más variados y aparece lo mismo en romances de tema bíblico (*Amnón y Tamar*), de historia de Roma (*Tarquino y Lucrecia*) y de historia española (*La seducción de la Cava*), que en novelescos (*Rico Franco, Marquillos*), o en historias conservadas en la tradición oral moderna que dejan suponer la

⁵Mientras en las versiones en que Tamar intenta no ser violada sugiriendo a Amnón que la pida en matrimonio éste se da como solución del conflicto, en romances vulgares como el de Francisco Rovira es justamente el deseo de contraer matrimonio (a juicio de los otros personajes, con la persona incorrecta) lo que origina el problema.

existencia de versiones viejas (*Blancaflor y Filomena*), vulgares (*Rosaura la de Trujillo*) o vulgares recogidos en versiones de la tradición oral moderna (*El pastor defiende la honra de su hija*). No extraña, entonces, la multiplicidad de tratamientos que recibe y, sin embargo, la forma en que cada uno deriva la fábula hacia uno u otro tema obliga a considerar sólo unos pocos como “romances de violación” *in stricto sensu*, pues en muchas ocasiones ésta es únicamente el primer nudo de violencia dramática, la cancelación inicial de la expectativa en torno de la cual puede tejerse lo mismo una historia de arrepentimiento y devoción religiosa que una de venganza.

3.1.1. La Cava: lamento y modelo

El romance de *La seducción de la Cava*⁶ es ejemplo paradigmático y punto de partida porque muestra cómo, aunque el abuso sexual sea violento en sí mismo, cuando la violación se hace tema de estas narraciones difícilmente puede ofrecerse algo más que el horror de ver una voluntad imponiéndose a otra; y aún éste, tratado con parquedad, puede resultar escaso en comparación con el que otros tratamientos y formas de enunciación generan.

Así, más allá de las variaciones textuales que hay entre una versión y otra, las del Romancero viejo apenas esbozan el engaño a que recurre Rodrigo y reducen la violación a la enunciación de un dato que, aunque se dé en un verso lexicalizado, significa plenamente lo que quiere decirse: que Rodrigo forzó a la Cava para tener relaciones sexuales

Fuesse el rey a dormir siesta, por la Cava avía embiado;
cumplió el rey su voluntad más por fuerça que por grado
(*Seducción de la Cava* III, vv. 13-14)

⁶Entre las versiones viejas de “Amores trata Rodrigo...” la más antigua (1547) corresponde al número ix del *Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo. Cartapacio salamantino*, que Menéndez Pidal (*Romancero tradicional*, t. I, pp. 23-24) reproduce ya bautizado con tan eufemístico título.

fuérase a dormir la siesta, y por ella huvo embiado.
 Cumplió el rey su voluntad más por fuerça que por grado.
 ___d (*Seducción de la Cava V*, vv. 15-16)

fue a dormir el rey la siesta por la Caua hauia embiado
 cumplio el rey su voluntad mas por fuerça que por grado

(*Seducción de la Cava VIII*, vv. 13-14)

sobriedad del tratamiento que, de algún modo, orilla a los transmisores a completar el horror, ya sea porque se extienden algo más señalando que la Cava será victimada cuando, obediente, acude al llamado de su soberano

Estando el Rei en la siesta por la Cava a embiado;
 luego vino ante él, como la uvo llamado;
 cumplió el Rei su voluntad con ella contra su grado.

(*Seducción de la Cava II*, vv. 25-27)

ya porque la escena se amplía de manera que el receptor contraste la cotidianidad del ambiente en que se prepara el engaño –y aún la violencia inicial de la petición/mandato nuevamente planteada– con el desenlace que, aunque conocido, resulta más horroroso por la fuerza narrativa que le da la *prolepsis* implícita en llamarla el rey justo después de ser rechazado

El rey va a tener la siesta, y en un retrete se ha entrado;
 con un paje de los suyos por la Cava ha enviado.
 la Cava, muy descuidada, cumplió luego su mandado;
 el rey, luego que la vido, hale de recio apretado,
 haciéndole mil ofertas, si ella hacía su rogado.
 Ella nunca hacerlo quiso, por quanto él le ha mandado;
 y así el rey lo hizo por fuerza con ella, y contra su grado.

(*Seducción de la Cava I*, vv. 10-16)

Punto a partir del cual la solución narrativa apunta a la prenotoriedad del tema y, más que la violación, se narra el lamento o la venganza, construyendo el horror mediante el dolor de la víctima y la ofensa de sus parientes porque éstas son las únicas formas de violencia de las que aún se puede echar mano en tanto corresponden a la cancelación de la expectativa inicial. La violación

se convierte, entonces, en pretexto de una nueva fábula, y el horror del evento se impone iniciando una tradición de planctos en que el lamento se trata con más abundancia que la agresión misma

la Cava se fue enojada, y en su cámara se ha entrado.
 No sabe si lo decir, o si lo tener callado.
 Cada día gime y llora, su hermosura va gastando.
 Una doncella, su amiga, mucho en ello había mirado,
 y hablóle de esta manera, de esta suerte le ha hablado:
 –Agora siento, la Cava, mi corazón engañado,
 en no me decir lo que sientes de tu tristeza y tu llanto.
 la Cava no se lo dice; mas al fin se lo ha otorgado:
 dice cómo el rey Rodrigo la ha por fuerza deshonrado,
 y porque más bien lo crea, háselo luego mostrado.
 La doncella que lo vido, tal consejo le ha dado:
 –Escríbeselo a tu padre, tu deshonra demostrando.

(*Seducción de la Cava I*, vv. 17-28)

Tratamiento que, sin ser totalmente ajeno a la moderación del Romancero viejo, sólo alcanzará sus muestras más logradas en los romances nuevos que tienen por tema las violaciones de la Cava, Lucrecia⁷ o Tamar, pues de momento no presenta los matices grotescos y terribles que se hicieron modelo poético del Romancero nuevo y del Vulgar respectivamente.

Viejo: La malvada de la Cava a su padre lo ha contado:
 don Julián, que es traidor, con moros ha concertado
 que destruyesen a España por lo aver así injuriado.
 (*Seducción de la Cava VIII*, vv 16-18)

Nuevo: Por no aguardarla mas tiempo la gozó el hebreo galan,
 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 mas.
 Gozada y aborrecida a buscar venganza va:
 ¡Huye Amnon! ¡mira por ti! que es mujer y la ha de hallar
 (*Amnón y Tamar LXXIX*, vv. 9-14)

⁷Ejemplificados con *Rebuelto el cabello de oro*, en 2.2. Actancialidad y focalización de las acciones violentas, y el *Llanto de la Cava*, en 2.4.1. Focalización actancial de la violencia.

Vulgar: Aquí, los dos desmontaron con intención depravada,
para marchitar la flor que de algunos fué envidiada.
Ambos mancillan mi honor, ¡Jesús, qué suma desgracia,
sin temer la justa ira del Señor, que nos miraba!
Luego, el alevoso primo, hizo que me desnudara;
luego que carnes me viera entrambas manos me ata

(*Rosaura la de Trujillo I*, vv. 64-69)

El lamento como motivo tendrá, entonces, una vida larga y abundante en historias diversas, pudiendo generar lo mismo intrigas de civilidad ejemplar como la de Lucrecia –quien llega al punto de matarse “dando exemplo a los venideros siglos/ pues la offensa a de lauarse con sangre del que la hizo”⁸– que otras, más bastas y correspondientes al tópico de las vengadoras de su honra en que, “perdida la mejor flor”, ésta parece en un primer momento eje de la narración completa

Toda la noche don Pedro dormía con doña Antonia,
hasta que tocan al alba las campanas de Lisboa.
Se levantó el caballero, dejándola muy gozosa;
haciendo burla y donaire se ha marchado con la otra.
Doña Antonia, que lo supo, mira al cielo temerosa:
–¿Noche, cómo tanto tardas, cielo, cómo no te adornas
de ese paño tan celeste lleno de estrellas preciosas?–
Se ha metido en su aposento como leona furiosa,
se ha puesto un colete de ante y una granadita hoja,
y un hábito de su padre, de su padre, que esté en gloria

(*Doña Antonia de Lisboa*, vv. 11-20)

3.1.2. Variaciones en función de la honra, la tortura y el asesinato

Que el motivo de la violación sea tema de nuevos romances dependerá, en cambio, de que los emisores generen fábulas nuevas cuyo tratamiento es tan distinto al de las versiones viejas que, cuando no se combina con otros motivos, la violación casi no puede identificarse en la fábula. Ejemplo de ello es cómo Flor Salazar, que recoge versiones de tres romances vulgares cuyos títulos-

⁸*Tarquino y Lucrecia IX*, vv. 23b-24.

resumen hubieran podido orientarla porque son claras guías de recepción para que la violencia se haga parte de la expectativa ante la fábula –*El pastor defiende la honra de su hija, Los sádicos y el ama de cría, Los soldados forzadores*–, clasifica las dos primeras historias como “Casos y sucesos” y la tercera en la sección sobre “Injusticia social”, todas dentro del apartado de “Sucesos admirables” en que también acoge los “Crímenes pasionales intrafamiliares”.

La diferencia entre su posición y la nuestra radica, pues, en que si bien es cierto que parte del horror se provoca representando las implicaciones sociomorales de una acción, no lo es menos que cuando el material del Romancero se lee con total preferencia por éstas, o atendiendo solamente lo que hagan los actantes en el nivel de la intriga, la consideración de los elementos narrativos con que se trama (los motivos que perfilan la historia, por ejemplo) pierde espacio y debilita las conclusiones a que se llegue porque éstas ignoran que en la construcción se recurre a tales implicaciones como un recurso poético deliberado con qué mover a horror al lector o escucha.

3.1.2.1. *El pastor defiende la honra de su hija*

El horror de la fábula se reduce en este primer ejemplo a la tensa expectativa del receptor ante una potencial violación masiva que, finalmente, no hace más que afirmar un horizonte de expectativa extratextual que probablemente ni siquiera necesita ser defendido porque todo receptor se encontrará dispuesto a validarlo moralmente en la medida en que apuesta por la violencia como una forma de mantener el orden inicial de las cosas

Allá arriba n'aquel alto hay un pastor con ganado,
 tiene ovejas, tiene cabras, vacas para su regalo,
 también tiene una muchacha de trece a catorce años;
 [...]

 Y, estando n'estas razones, llegaron seis de a caballo.

[...]
 –Venimos a ver su hija, que mucho la han ponderado.
 No digan eso, señores, ni de burla ni burlado.
 Disparo mi cachorrillo, de los seis mataron cuatro;
 los otros dos que quedaron marcharon al campo abajo.

(*El pastor defiende la honra de su hija*, vv. 1-3, 8, 15-18)

Y que se considere un “suceso admirable” deja de sorprender cuando se repara en que, lejos de ser un romance horroroso, éste es un cuento sobre la honra y cómo es, y debe ser, defendida también en los estratos más bajos; de modo que, en realidad, la pasión sexual de los seis hombres dispuestos a obtener a la niña es pretexto para exaltar el valor del campesino.

3.1.2.2. *Los sádicos y el ama de cría*

No así cuando la historia gira en torno al abuso físico (si no claramente sexual) de otro grupo de hombres sobre una mujer, donde la violencia ofrecida en el título se cumple en función de la *prolepsis* y la sorpresa narrativas con que se trata la historia de una mujer que, pese a las dudas de su marido,⁹ acepta un empleo de ama de cría y justo después de ser conducida a casa de sus patronos se ve de pronto torturada por ellos

La encierran n'un cuarto oscuro que tenían de retiro
 y la arrataron a un poste con un cordel bien torcido
 Le quebraron los cordones de su jubón y justillo;
 aquellos hombres malinos sacaron de un cacencillo
 dos serpientes venenosas y a sus pechos han ponido.
 Tres días estuvo allí, desde el jueves al domingo

(*Los sádicos y el ama de cría*, vv. 13-18)

Lo que deja en claro, entonces, cómo la pasión sexual sólo genera horror cuando el horizonte narrativo prepara al receptor para que, como en este caso, reaccione sintiéndose tan violentado como

⁹Por otra parte, bastante tibias: “mujer, si te quieres ir, ni te mando ni te quito,/ mujer, si te quieres ir, muy bien no me ha parecido” (vv. 8-9).

atraído por lo que se narra; pues la mera enunciación de datos no basta si se considera que, aún con la sencillez del Romancero viejo, la forma de decir unos elementos se privilegia sobre la de otros y, el efecto estético que se alcance depende más de cómo se diga, que de la situación en sí, como ocurre cuando el motivo de los personajes comidos por serpientes aparece en una situación narrativa distinta a ésta.¹⁰

3.1.2.3. *Los soldados forzadores*

En este sentido, alguna versión de *Los soldados forzadores* resulta más impresionante; en primer lugar, porque para mantener atento al receptor los personajes y situaciones se construyen desde el principio de forma que no sea necesario narrar acciones repentinas –y sorprendentes, pero narrativamente apenas justificadas por la sospecha del marido– como la tortura que ordenaba la violencia y el horror en *Los sádicos y el ama de cría*

Era un Domingo de Ramos a la salida de misa
 y diban las tres hermanas juntas a la calle arriba.
 Una diba de lo verde y otra de lo verde diba
 y otra de lo azul morado, preso me tiene la vida.
 Diba el sargento Gutiérrez, también va el cabo García.
 –¿Cuála de las tres que van a ti más te gustaría?
 –A mí la de azul morado me tiene preso la vida.
 –Esta noche, caballero, me ayudarás a rendirla.
 –Esta noche sí, por cierto, antes que sea de día.

(*Los soldados forzadores* I, vv. 1-9)

Y en segundo, porque esta construcción narrativa aumenta la expectación del receptor conforme se acerca el desenlace que, asimismo, se retrasa con un diálogo entre víctima y victimarios

¹⁰El motivo se presenta, también, en los romances de la *Penitencia del rey Rodrigo* y la *Mala hija que amamanta al Diablo* que serán tratados más adelante porque en ellos la tortura con serpientes no es una forma de agresión, sino de castigo.

–Déjenme, señores, dejen, déjenme vestir camisa,
 que la que tengo en mi cuerpo de sangre ya va teñida
 –¿Para qué quiere, la perla, para qué quiere, la niña,
 para qué quiere, la flor, para qué quiere camisa?
 Teniendo yo aquí mi capa en ella te envolvería.
 Ya la coge entre los brazos y con ella se encamina

(Los soldados forzadores I, vv. 16-21)

que redondea la caracterización de los últimos como seres cuya violencia marcará otra vez el narrador cuando la violación se realice y justo antes de que decidan asesinarla

Ya la sacan siete leguas, donde población no había,
 ya se gozaban los dos, ¡qué compasión allí habría!
 Uno dice: Muera, muera, y otro dice: Viva, viva,
 es compasión que se pierda esta carita tan linda.
 Ya le sacan un puñal y en el pecho se lo cincan;
 ya le cortan la cabeza y a su madre se la invían
 diciendo: Toma, demonio, la honra de la tu hija.

(Los soldados forzadores I, vv. 25-31)

Motivo, este último del asesinato, que importa recordar como elemento común en la secuencialidad acumulativa ascendente, sobre todo cuando ésta privilegia la violencia en sí sobre la del motivo de origen, la violación en este caso; de modo que no sorprenda, entonces, cómo otra versión aprovecha la violación potencial como un recurso para mantener atento al receptor mientras en realidad se le cuenta una historia de venganza por despecho

¡Válgame Nuestra Señora, la del Rosario, María!
 dijo un sargento a un alférez: –Vamos por la calle arriba,
 vamos a ver las doncellas que de la pasión salían;
 unas visten de blanco y otras de azul se vestían,
 y aquella de colorado siete años fue mi amiga,
 entre los siete y los ocho olvidó la compañía.
 Tengo de vengar la injuria antes que amanezca el día.

(Los soldados forzadores II, vv. 1-7)

donde el horror, que sigue apelando a la violencia que el sargento haga a la niña, pierde el tinte sexual explícito que tiene la otra versión y lo substituye con las implicaciones que todo receptor que

conozca alguna otra historia de violencia sexual supondrá ante ciertos tópicos y fórmulas de lugar y enunciación de acciones, pues “andar las siete leguas” (pisos, días, horas, etc.) y “llegar a despoblado” (bajo cualquiera de sus formas discursivas) son constantes en este tipo de historias

Anduviera siete pisos, las hallara en el más de arriba;
la agarrara por la mano, la sacó fuera de villa;
la puso en cuatro pedazos, la clavara en cuatro esquinas.

(*Los soldados forzadores* II, vv. 14-16)

Finalmente, y porque este análisis de la violación y las variaciones de su tratamiento así lo muestran, parece que la primera conclusión a que puede llegarse es que, si se espera que la presencia de un motivo determine la narración sin combinarse, la definición tajante de un romance como parte de uno u otro grupo de historias no es posible salvo en unos pocos casos. Pero en cambio permite establecer las acciones privilegiadas que mueven cada narración para, a partir suyo, proponer la unidad mayor de significado en cada una, su tema, viendo cómo por más secuencias que se agreguen, en torno suyo se tejen la aparición y transformación de otros motivos violentos con qué generar horror.

3.2. Incesto

Cuando deviene en motivo, el incesto puede generar una narración horrorosa porque su definición misma lo marca como un acto que cancela una expectativa; como una acción violenta cuya actualización –la “relación carnal entre parientes dentro de los grados en que está prohibido el matrimonio”¹¹– atenta contra una norma de convivencia social, moral en sentido etimológico,¹² y que

¹¹*DRAE*, s.v..

¹²“(Del lat. *moralis* y éste de *mos*, *moris*: hábito) adj. Perteneciente o relativo a las acciones o caracteres de las personas, desde el punto de vista de la bondad o malicia [...] 6. Conjunto de cualidades del espíritu, por contraposición a lo físico”. *DRAE*, s.v..

en consecuencia recibe un tratamiento distinto al de los actos en que la violencia se percibe como algo físico.

Valoración inicial que, si establece una fuerte relación entre violencia física y transgresión moral e incide en el tratamiento y la recepción, se mantiene dentro de las consideraciones éticas porque, como señala Manuel Gutiérrez Esteve al referirse a *Blancaflor y Filomena*, éste es un

romance en que el incesto reviste menor gravedad moral que en los de *Delgadina* o *Silvana*, aunque va acompañado de una violencia que presta a la historia unos caracteres especialmente desagradables para nuestra sensibilidad ética [... toda vez que, si] la violencia está extendida por todo el romance, hay una secuencia, el asesinato del recién nacido, que sintetiza y corona con su gratuidad la serie de agresiones que se nos describen¹³

Descripción cuya importancia radica en la posibilidad de establecer grados dentro de un *corpus* de romances de incesto¹⁴ en función de una recién planteada “sensibilidad ética” que, se infiere, determinará la gravedad moral, el nivel de violencia que implican y el horror que provocan.¹⁵

¹³Manuel Gutiérrez Esteve, “Sobre el sentido de cuatro romances de incesto”, pp. 563 y 565, en Antonio Carreira *et al* (eds.), *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, pp. 551-579.

¹⁴Si el sintagma “romances que presentan el incesto como motivo” parece más preciso, su uso es menos práctico porque cada ocurrencia explicaría nuevamente el objeto en vez de describirlo; considerando que Gutiérrez Esteve usa la construcción “romances de (+ motivo)” sin que ello establezca una nueva etiqueta genérica, se usará esta fórmula. Asimismo, en la descripción de su *corpus* resaltan dos cosas: tiene por eje la presencia del incesto como motivo, y el número de versiones analizadas (“más de 500 de Delgadina, unas 150 de Silvana, cerca de 250 de Blancaflor y Filomena y poco menos de 200 de Tamar”) es muy superior al que aquí se aborda. Ver Gutiérrez Esteve, “Sobre el sentido...”, pp. 552-553.

¹⁵Porque Gutiérrez Esteve no define a qué llama “desagrado”, se identifica aquí con “horror” tanto por la necesidad de reducir el número de términos que el análisis implique, como porque en el *Diccionario* de la Real Academia ambas entradas remiten al rechazo que los objetos así calificados producen.

Ofreciendo, a su vez, los datos necesarios para discutir la función que el juicio moral cubre en la recepción de los romances violentos; aún si llevan a catalogar como “gratuito” un asesinato que, en la perspectiva narratológica de este trabajo –diversa de la que asume Gutiérrez Esteve– no sólo es importante, sino clímax del horror que la narración construye.

Trabajos como el de Gutiérrez Esteve reflejan las fuertes connotaciones sociales del motivo porque, fijándose como meta la identificación de un sentido en las fábulas, lo busca recurriendo a un análisis de método estructural que, dice, “porque descubre inconscientes categoriales, puede aplicarse a una cultura bíblica para reducir la equivocidad de sus símbolos más característicos a un análisis lógico”.¹⁶ “Reducción de la equivocidad” que, sin embargo, no permite ignorar la diferencia de juicio (social el suyo, literario el nuestro) ni la necesidad de explicar en qué consiste la “sensibilidad ética”, para ver luego cómo afecta la narración de un incesto cuando se exalta la violencia que implica, consista ésta en la cancelación de una expectativa estrictamente moral o no.

Así pues, lo primero que se nota es cómo, aunque su definición formal no lo explicita, tanto en su uso cotidiano como en las investigaciones sobre el Romancero, la palabra “incesto” también remite el pensamiento del escucha a las relaciones entre parientes no consanguíneos. Idea apuntalada por la inclusión del romance de Blancaflor en el *corpus* de Gutiérrez Esteve, y por el hecho de que la profesora Chicote sostenga, cuando establece que los más ampliamente representados en el *corpus* panhispánico son *Delgadina*, *Silvana*, *Amnon* y *Tamar*, y *Blancaflor* y *Filomena*, que “el último narra el mito clásico de Progne y Filomena, la trágica historia de la niña violada por su cuñado”, sin que el parentesco político ponga trabas a su definición como parte del objeto que investiga: “El

¹⁶Gutiérrez Esteve, “Sobre el sentido...”, p. 579.

Romancero Panhispánico: reelaboración del tema del incesto en la tradición argentina”.¹⁷

Luego, si el vínculo que origina la prohibición del incesto también incluye la afinidad que socialmente se establece entre los parientes políticos y los que en primera instancia están vedados, ya por ser cónyuges de éstos –caso de cuñados,¹⁸ nueras y yernos–, ya porque equivalen a los propios, como madrastras, padrastros y suegros valen lo que los padres,¹⁹ aunque el grado de incesto que haya en relaciones sexuales con tíos, primos o sobrinos carnales sea menos claro –y cuando el parentesco es político resulte casi indefinible–, éstas quedarán igualmente prohibidas porque estos posibles actantes tienen “las mismas” características de parentesco que dan base al tabú. Cercanía y vínculo que tampoco desaparecería si, variada la focalización del relato, implicara adulterio (si se narra un contacto sexual libremente escogido entre dos parientes adultos) o como estupro (si la diferencia de edad se subraya).

Y, sin embargo, ni el hecho de que su definición remita a una institución social –el matrimonio como canon en la formación de una pareja– que regula la convivencia de sus miembros y no su actividad sexual, ni el hecho de que el incesto sea un motivo potencialmente horroroso porque atenta contra el horizonte de expectativa moral del receptor, permiten dudar que es el tratamiento violento de estas situaciones (y no éstas en sí mismas) lo que conseguirá el horror como

¹⁷Gloria Beatriz Chicote, “El Romancero Panhispánico: reelaboración del tema del incesto en la tradición argentina”, *Hispanófila*, 122 (enero de 1998), pp. 41-54.

¹⁸“Así pues, tanto para la teología moral como para los protagonistas de la historia, la relación amorosa entre cuñados [en este caso Filomena y Tarquino] es objeto de una prohibición específica que la asimila a la mantenida con cualquier pariente consanguíneo, especialmente la hermana”. Gutiérrez Esteve, “Sobre el sentido...”, p. 566.

¹⁹El *Horrible asesinato cometido por una madre llamada Antonia Guardiola y su querido Antonio Terrafeta* es buen ejemplo de ello. Dos versiones en Segura, *Romances horriblos*, pp. 57-60 y 62-63.

efecto. Pues a diferencia de lo que ocurre en romances de violación, como la relación no se plantea en una perspectiva de violencia física la expectativa que cancela depende del “deber ser” que el grupo haya construido en torno a las relaciones sexuales; y ello supone un mayor contraste cuando el mismo tipo de violencia moral es motivo de relatos que, en cambio, exaltan las relaciones entre parientes políticos vedados por afinidad, llegando a validarlas aunque traspasen los derechos de otros cuando se las considera “amorosas”. Validación social, ésta de una pasión que reta las prohibiciones del mismo grupo para el que se la narra, cuyo mejor ejemplo está en *Tristán e Iseo*, en claro contraste con un horizonte de expectativa que subordina el deseo individual a la función del matrimonio como cohesionante del grupo, donde un personaje como Onán puede, obligado a casarse con la viuda de su hermano, impedir todo posible encuentro sexual usando su semilla en el placer solitario y ser castigado, en cambio, por no incurrir en el “incesto” a que su situación y la concepción moral del grupo al que pertenecía debían llevarlo; como sí ocurre cuando, aún si hubo que embriagarlo, Lot sostiene relaciones sexuales con sus tres hijas. Historias las tres en que el incesto, así sean los primeros por afinidad y el último *in stricto sensu*, lejos de causar horror gana la aprobación moral del receptor porque el motivo es tratado para que así sea.

Visto entonces que el horror ante el incesto depende de cómo se le plantee y de la valoración moral a que su tratamiento lleve, para provocar horror el tratamiento privilegiará la transgresión de las costumbres del grupo pues, finalmente, “la prohibición universal del incesto especifica, como regla general, que las personas consideradas, incluso nominalmente, como padres e hijos(as) o hermano y hermana no pueden tener relaciones sexuales”.²⁰ Sentido en que Gutiérrez Esteve acierta

²⁰Claude Levi-Strauss, “La familia”, p. 34, en C. Levi-Strauss, M. Spiro, K. Gough, *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia*, Anagrama, Barcelona, 1976, pp. 7-49.

cuando dice que

el romance de Silvana refiere una proposición incestuosa similar a la [...] de Delgadina, pero con un tono radicalmente diferente [gracias al cual] lo que en aquél podía resultar sordidez de drama rural, aquí aparece como desenfado y alegría y con muy reducidas alusiones a la violencia y tensión propias de una situación de marginación moral [... de manera que] sólo unas normas culturales [...] son responsables [...] de que Silvana y su padre no puedan cumplir su gusto y su deseo [... si se ve que, aunque que ella le ha respondido] “Espere, voy a cambiarme de otra delgada camisa/ que para dormir con rey es recia la que traía” [... ambos] están dentro de un conflicto que [...] representa [...] una encarnación particular de la oposición abstracta entre naturaleza y cultura²¹

pues deja claro que difícilmente puede generarse horror con un planteamiento que reduce la violencia al espacio más abstracto de los valores sociales. Mientras, tratado como el acceso forzado por el victimario al cuerpo de la víctima, si se recurre a la violencia física el motivo será, más que incesto, violación,²² y el dato del parentesco un recurso que apuntale el horror moral complementario. Pero si se recurre al engaño, puesto que se violenta la voluntad de quien cede porque decide creyendo que su situación es otra, se abre el espacio en que la violencia moral puede ser horrorosa.

Así, y al menos en este punto del trabajo, es necesaria una nueva forma de gradación que, antes que la fuerza empleada o el dolor producido, considere cómo es valorada la pasión sexual por el receptor en función de las condiciones que el tratamiento plantea, para entender por qué se analizan aquí casos, como *Jerónimo de Almansa* y *La fraticida por amor*, en que se la podría ver como razón de un adulterio; para luego poder dividir el *corpus* atendiendo a la forma en que el motivo se resuelve en cada caso, en tres grupos: romances de deseo incestuoso (incesto propuesto

²¹Ver Gutiérrez Esteve, “Sobre el sentido...”, pp. 558, 559 y 561. No se analiza *Silvana* porque su intriga está centrada en la lección moral que la madre/esposa da al padre/marido substituyendo a la hija en el lecho y carece, por tanto, de violencia.

²²Por tanto, en la medida en que la violencia física depende de las privaciones a que su padre la obliga y el incesto nunca se consuma, también *Delgadina* queda fuera de este análisis.

y no realizado), de incesto conseguido por engaño, o realizado a voluntad, sin que ello sugiera que esta separación metodológica supone que algún rasgo de tratamiento aparece solamente en un grupo.

3.2.1. Deseo incestuoso y abstracción del horror

3.2.1.1. *Jerónimo de Almansa*

Los romances que lo proponen, pero en los que el incesto no se realiza, son más abundantes de lo que podría suponerse y, en general, representan la violencia de la pasión sexual que los origina centrando la narración en los asesinatos a que conduce el deseo incestuoso.²³ Así, porque en *Jerónimo de Almansa* sólo una larga serie de pequeñas violencias morales previas permite representar el asesinato con que el protagonista cree reparar su deshonor, lo que en él horroriza no es la violencia física que implica, sino que se presenta en un contexto de engaño que lo vuelve trágico;²⁴ privilegio de la violencia contra las costumbres sobre la violencia hecha al cuerpo que el final sentencioso recalca

–Mira bien, hermano mío, mira bien con lo que hablas,

ella propia vino aquí, hasta dentro de mi casa;
 porque no la recibí, me ha dado de bofetadas.–
 Como eso oyó el caballero agarró su noble navaja,
 al infeliz de su hermano le dio siete puñaladas.
 Acudieron los vecinos y una pareja de guardias:
 –Señores, voy a morir, voy a contar lo que pasa:
 yo maté a un hermano mío sin tener culpa de nada,

²³El romance del *Huérfano enamorado de su madre* refuncionaliza el esquema narrativo de las *Tentación del Demonio* substituyendo el potencial asesinato de la esposa por el de la madre y trasladando la pasión sexual del adulterio al incesto; su violencia se reduce, sin embargo, a la que moralmente se pueda sentir ante el planteamiento y quedó por tanto fuera del análisis.

²⁴Es decir, lo convierte en una “acción destructora” que el personaje ejecuta sin conocimiento pleno de lo que hace, y sólo después de ejecutada puede reconocer su error de modo que la agnición es aterradora. Ver Aristóteles, *Poética*, 1453b38-1454a4.

por una ocasión falsa que mi mujer me contara
 y por un testigo falso que me ha dado la criada.
 Dieron parte a la justicia por ver lo que sentenciaban.
 En la justicia salió que manden por la criada
 y la den garrotes fríos, por tal escarmiento haga

(*Jerónimo de Almanza*, vv. 29-41)

Y que, sin embargo, reinserta en un orden de moralidad extratextual una narración que exalta las pasiones al punto en que, para el receptor, son mejor explicación de lo que la intriga plantea, y un objeto cuyo tratamiento resulta más interesante en sí que la enseñanza obtenida del relato. Pues si engañado por su mujer y la criada Jerónimo mató a su hermano, que ello resulte horroroso depende de cómo tal valoración ha sido preparada por la narración que antecede al asesinato, construida por contraste entre la pasión sexual de la mujer y el comportamiento, moral y ejemplar, de su cuñado.

Así, porque desde su inicio el romance transgrede una norma según la cual, aunque los desee, un individuo no debe tratar de acceder sexualmente a sus parientes políticos, la violencia se marca en el texto mediante una declaración cuya circunstancia secreta subraya –quizá más que el adjetivo “malvada”– la transgresión moral que lleva escondida

En ciudad noble y en sin a vive la gente cristiana
 de un caballero lucido don Gerésimo de Almanza.
 Un día con sus amigos dice que se va de caza
 y en la casa se quedó la señora y la criada.
 A eso del medio día, la señora, es tan malvada,
 fue a casa de su cuñado, que de esta suerte le habla:
 –Querido cuñado mío, mucho te quiero en el alma,
 y aun casada con tu hermano a ti jamás te olvidaba.

(*Jerónimo de Almanza*, vv. 1-8)

Garantizando que el receptor valore positivamente el rechazo cuando el cuñado (o el narrador, visto el cambio de primera a tercera personas del singular que hay entre uno y otro verso) se refiere al incesto que parece adivinar, y no al adulterio que la propuesta implicaba, con frases donde pesa más

el respeto hacia su hermano, el deseo de “no manchar su sangre”,²⁵ que un auténtico rechazo al adulterio si éste le fuera propuesto por otra mujer

Como si fuera ligosa, como mi sangre manchara,
que de un brazo la agarró, la sacó fuera de casa.

(*Jerónimo de Almansa*, vv. 9-10)

Luego, porque aprobando el receptor las actitudes del cuñado la mejor posibilidad del horror estaría en la ceguera pasional de la mujer, pero su breve planteamiento (“La señora se marchó llena de cólera y rabia,/ de ver que de su cuñado fue abatida y despreciada”, vv. 11-12) no lo permite, será mediante engaños, que arrastran a otros cuya complicidad es a fin de cuentas lo único que la narración castiga, como vengará su despecho

–Hoy, asentada en mi casa, nadie que me acompañara,
y tu hermano ha querido ofender en mi honra y fama;
porque no le recibí, me ha dado de bofetadas.
–Yo no creo que mi hermano tal acción efectuara.
–Que si no lo crees de mí, preguntas a la criada.
La criada jura en falso, que así eran las palabras:
–¡Malos demonios me lleven si mi ama miente en nada!.

(*Jerónimo de Almansa*, vv. 17-23)

Situación en que, si el castigo de los socialmente débiles abre la tentación de hacer lecturas sociológicas, éstas pueden conjurarse pronto viendo que para dar fuerza a su falso testimonio, la criada recurre a un juramento que, también falso, implica una blasfemia. Es, entonces, esta nueva transgresión de la expectativa moral –doble, puesto que lo mismo atenta contra la ley civil que contra la ley de Dios– y no su condición de criada, lo que al fin del romance la conduce a los garrotes fríos con que, se espera, podrá tener y dar escarmiento. De modo que si, finalmente, porque el diálogo que

²⁵Aunque cabe también una lectura en que la “mancha” consista en ser cómplice de adulterio, es claro que la idea fuerza la lectura si se ve que, en su contexto, el verso 9 habla de manchar lo compartido con el hermano y no lo propio; la sangre, no el nombre.

antecede al asesinato recrea el rechazo del cuñado y la acusación falsa ante el marido en una secuencia reiterativa que plantea nuevamente la pasión sexual de la historia y contrasta la calma de lo dicho con la violencia moral de lo que se habla, el horror se identificará con el incesto; y no con el deseo de venganza y el engaño en que realmente descansa el final del relato que, en cambio, se explicitan en los versos 29-41, citados inicialmente

–Querido cuñado mío, mucho te quiero en el alma,
y aun casada con tu hermano a ti jamás te olvidaba.
[...]
–Hoy, asentada en mi casa, nadie que me acompañara,
y tu hermano ha querido ofender en mi honra y fama;
porque no le recibí, me ha dado de bofetadas.
[...]
–¿cómo has tenido valor de entrar dentro de mi casa
y sofocar a mi esposa y darla de bofetadas?.
–Mira bien, hermano mío, mira bien con lo que hablas,
ella propia vino aquí, hasta dentro de mi casa;
porque no la recibí, me ha dado de bofetadas.

(*Jerónimo de Almansa*, vv. 7-8, 17-19 y 26-31)

Jerónimo de Almansa es, entonces, mejor ejemplo del horror abstracto que pueda conseguirse forzando el rechazo moral del receptor ante una acción engañosa, que de la mezcla de fascinación y rechazo a partir de la que establecimos el *corpus* de análisis de esta investigación sobre los motivos violentos en el Romancero.

3.2.1.2. Resurrección de la princesa degollada por no cometer incesto

Que las intrigas de deseo incestuoso representan su violencia moral mediante las acciones a que conduce y que ello es, finalmente, una sublimación del horror al que pueden llevar las pasiones sexuales resulta aún más claro cuando, frente al romance de la *Resurrección de la princesa degollada por no cometer incesto*, se comprueba que aún si la violencia inicial es encausada a un

final moralizante en que por intervención divina el victimario se arrepiente y muere en penitencia,²⁶ el asesinato constituye la reacción inmediata cuando la víctima rechaza su propuesta incestuosa

–¿A qué me trae, rey mi padre, a este desierto monte?
 –A gozar de tu hermosura antes que otros te la gocen.
 –¡Nuestra Señora me valga, válgame el señor san Roque!
 El padre, que tal oyó, sacó un cuchillo y matóle.
 Agarróle la cabeza y arrojóla por el monte

(*La princesa degollada*, vv. 4-9)

Y aunque contrastado con el ejemplo anterior, el horror de esta narración depende menos de la transgresión simbólica de normas abstractas –como no desear cónyuge ajeno, ni jurar en vano– que de las violencias efectivamente ejercidas y de lo que éstas implican cuando en su realización narrativa se transgrede lo que los ritos mortuorios norman (vv. 8-9), lo mejor que al respecto puede decirse apunta a la utilidad de reflexiones como la que Gutiérrez Esteve propone en torno al romance de Blancaflor porque permite explicar cómo, cuando en la trama “el incesto va unido a la ausencia de ritos funerarios los muertos y los vivos se confunden, eliminando las cautelas que separan, conceptual y fácticamente, sus respectivos mundos.”²⁷

De modo que, si el horror abstracto de transgredir una norma de relación con lo sobrenatural se redondea y concreta en la articulación entre discurso-intriga y fábula –en este caso y a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en los romances sobre Lucrecia– porque la focalización del noveno verso privilegia la *praxis* describiendo la agresión y no lo que la víctima sufre, tal rasgo de tratamiento destaca, además, el romance sobre el fondo de aquellos que comparten la situación inicial porque, como se dijo, en *Silvana* no hay violencia física y en *Delgadina* ésta se ejerce

²⁶“El padre, que tal oyó, n'un aposento encerróse./ Allí estuviera tres días .../ sin comer ni beber nada y al cabo de ellos murióse”, *La princesa degollada*, vv. 16-18.

²⁷Ver Gutiérrez Esteve, “Sobre el sentido...”, p. 569.

mediante la privación de agua a la que el rey la somete, pero nunca bajo esta forma activa, ni mucho menos recurriendo a las descripciones que en este caso la subrayan.

3.2.1.3. *Maldad y tiranía de una hija*

Maldad y tiranía de una hija –“que ha dado muerte á su madre, y viendo que no podía lograr su intento, dió muerte á su marido y á una niña que ella tenía, echando la culpa á su padre”– es el único romance en que, presentado el incesto como pasión no realizada, la violencia alcanza nivel suficiente para imponerse al receptor antes que las consideraciones morales a que conduzca porque su estrategia narrativa, evidente desde el encabezado, construye el horror en secuencias ascendentes²⁸ que a lo largo de sus ciento cuarenta y un versos hilvanan motivos de violencia directa –asesinato– y moral –traición, chantaje o abuso– mediante una serie de recursos poéticos –ampliación triádica, extrañamiento, autoexaltación del personaje– que, de no extremarse, sólo pueden guiar la recepción haciendo parte de un tratamiento extenso como éste.

Luego, listar los motivos violentos presentes en el romance es un paso analítico tan sencillo como útil porque muestra el esqueleto de acciones que sostiene la intriga y permite revisar el uso de otros recursos. Los cuatro asesinatos (de la madre, esposo, hija y padre, aunque el último se realice de forma indirecta cuando se le hace pagar la culpa del segundo y el tercero) son por tanto cúspides de la violencia que permea todo el romance

Un domingo por la tarde, estando su madre mala,
por darla cierta bebida que tenía recetada
de los médicos, la dió cierta la muerte inhumana;

²⁸Ejemplo de su uso en espacios más cortos son los veintiún versos que enuncian cómo Ana Contreras masacró a su familia; *vid supra* 1.3.1. La cultura como *continuum* y su posible teorización estética, p. 44.

[...]
 Pero el demonio atrevido tendió otra vez la cizaña,
 y fué que ordenó matar á su esposo: ¡qué ignorancia!
 añadió un yerro á otro yerro, y pensando que acertaba
 mató á su esposo y su hija con una alevosa daga;
 [...]
 fué corriendo á la justicia llorosa y apresurada.
 –Justicia pido, señor, vengan, vengan á mi casa,
 verán muerto á mi marido y á mi hija de mi alma,
 que mi padre los mató sin darme á entender la causa;
 yo entiendo que es por gozarme, pues me tiene importunada.

(*Maldad y tiranía de una hija*, vv. 21-23, 76-79 y 83-87)

y guían la recepción hacia el horror pues, desde el inicio, el relato otorga más peso a la violencia que a quién la ejerza o la sufra puesto que, por ejemplo, ninguno de los personajes tiene nombre propio

crióse de padres nobles una muy hermosa dama,
 [...]
 El nombrar aquí á sus padres importa á este caso nada,
 porque lo que aquí interesa es el ir a la sustancia.
 [...]
 Viéndola el padre resuelta, ha procurado casarla
 con un hijo de la tierra de noble sangre y prosapia,
 [...]
 y de aquesta union tuvieron una infanta muy bizarra;
 [...]
 pero un dia muy festivo se llegaron otras damas,
 á que fuese á oír con ellas á un predicador de fama,

(*Maldad y tiranía de una hija*, vv. 9, 11-12, 60-61, 72, 98-99)

De modo que, aún si los primeros siete versos proponen el romance como una narración moralizante, los recursos que así pretenden delimitarlo suponen más horror que contenidos didácticos pues, caracterizado el personaje por la indiscreción y liviandad que constituyen sus únicos rasgos dignos de mención y asegurando que lo que después se dirá es cierto, la historia queda marcada como algo tan terrible que sólo puede contarse bajo el amparo divino

Valedme, dulce Jesus, amparadme, Virgen santa,
 dad luz á mi entendimiento, á mi decir dadle gracia;

á mi torpe pluma vuelo, á mi discurso eficacia
 para que pueda sacar este bajel de borrasca
 de censura este prodigio, este romance sea mapa,
 espejo de las que fueran indiscretas y libianas:
 escuchen, porque es verdad lo que mi lengua declara.

(*Maldad y tiranía de una hija*, vv. 1-7)

Misma necesidad de establecer y mantener un horizonte de expectativa violenta a la que responden las marcas de omisión que, resumiendo lo que supuestamente no se ha contado, adelantan las acciones y refuerzan la presencia del horror en lo narrado. Mecanismo cuyo primer ejemplo se da cuando el receptor descubre que “la sustancia” anunciada consiste en el deseo incestuoso que será eje del resto de la narración; y asimismo, en los quince versos (vv. 57-72) que tras el rechazo del padre narran el restablecimiento del orden, donde el narrador justifica el resumen argumentando su necesidad de no perder tiempo con detalles insustanciales

En fin, se hicieron las bodas, decir de músicas, galas,
 banquetes, brindis, festejos, era obra dilatada;
 sólo diré que tres años en una union ajustada
 vivieron estos casados sin disension ni palabra:
 y de aquesta union tuvieron una infanta muy bizarra;

(*Maldad y tiranía de una hija*, vv. 68-72)

Luego, y como ambas *prolepsis* muestran que en la poética del horror los períodos de orden son compases de espera con qué hilar las violencias que privilegia, para que la expectación del receptor crezca por contraste con este *impasse* no es necesario trabajar aquellos con la misma amplitud. Menos aún cuando, como en este caso, la secuencialidad acumulativa ascendente subraya la violencia moral del deseo incestuoso, por el número de veces que la protagonista lo enuncia, mejor que la adjetivación del narrador

el demonio que no duerme de ganarla procuraba.
 Tentóla con el deseo de una voluntad libiana,
 pues de su padre le hizo que torpe se enamorara

[...]
 llegó su hija, y le dijo: padre mio de mi alma,
 mi regalo y mi consuelo, yo estoy muy enamorada
 y quisiera con presteza mis deseos se logaran,
 pues hemos quedado solos. [...]
 [...]
 y asi, padre de mi vida, sea yo tu hija amada,
 ó por decirlo mejor sea tu prenda adorada:
 [...]
 mas la madre de esta niña otros cuidados la matan,
 con infames intenciones, malas y determinadas,
 porque el amor de su padre jamás se le apartaba.

(*Maldad y tiranía de una hija*, vv. 14-16, 33-36a, 43-44 y 73-75)

Acumulación de violencias que puesta en voz de la protagonista se hace mimética, y confesión dramatizada ante el receptor cuya utilidad es patente cuando a la inicial, la del enamoramiento, sigan la del matricidio, un intento por justificar su acción en lo que otros hicieron²⁹ y una amenaza violenta que subraye el ciego envalentonamiento a que su pasión sexual la ha llevado

[...] Y el padre le ha dicho: qué hablas?
 estás loca ó sin sentido! qué es eso de enamorada?
 dime con quién o sinó te he de hacer dos mil tajadas.
 Respondió con mucha risa: con usted, y esto fué causa [confesar deseo]
 de darle muerte á mi madre con veneno estando mala,
 por darla cierta bebida que tenia recetada
 la dí veneno á beber en una taza de plata; [confesar matricidio]
 y asi, padre de mi vida, sea yo tu hija amada,
 ó por decirlo mejor sea tu prenda adorada: [propuesta incestuosa]
 no te horrorice lo raro de esta pasion que me arrastra,
 que de casos como este se ven en historias varias. [justificación]
 Yo te quiero y te adoro, y si á mi amor no le pagas
 he de hacer un disparate con la punta de esta daga,
 aunque luego en una plaza me vea despedazada. [amenaza]
 Dime, padre, ¿qué me dices? ea, determina, acaba.

(*Maldad y tiranía de una hija*, vv. 36b-50)

²⁹Misma reflexión que se hacía Melibea antes de saltar de la torre –“Y caso que por mi morir a mis queridos padres sus días se disminuyessen, ¿quién dubda que no aya avido otros más crueles contra sus padres?”– a la que sigue una larga colección de ejemplos. Ver Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición de Peter E. Russell, Castalia, Madrid, 1999, p. 583.

A esta misma dramatización obedece, entonces, el efecto que logre la respuesta del padre que (tan violenta como la confesión porque el horizonte de expectativa se ha extremado) adjetivando a la hija y sus acciones prepara al receptor para percibir el milagro que cierra el romance como algo aún más sorprendente, puesto que una pecadora condenada por su padre queda salva porque su devoción es fuerte³⁰

Se quedó el padre suspenso y le ha dicho: fiera ingrata!
 quien dió la muerte à su madre no es mucho estar condenada,
 y que no alcance de Dios el perdon para su alma;
 ademas de un yerro otro; ¡estás de mí enamorada!
 quítate de mi presencia, infame muger, tirana,
 que al no mirar que hay un Dios te diera la muerte infausta.

(*Maldad y tiranía de una hija*, vv. 51-56)

Y la violencia moral logrará un efecto horroroso porque, primero, la recepción se condiciona cuando las acciones, instrumentos y persona del victimario se caracterizan con adjetivos que implican una valoración moral negativa: “traicion inhumana”, “alevosa daga”, “infame muger”. Y, segundo, porque la iteración diegética de la violencia mimética previa se redondea con una valoración moral que justifica cualquier castigo que venga tras la falta (“quien dió...”, vv. 52-53), mediante una subrayada acumulación de transgresiones (vv. 54 y 78: “añadió un yerro á otro yerro”), y obteniendo conclusiones cuya “lógica” radica en cancelar el mismo tipo de expectativas ya violentadas, haciendo que el receptor asuma, por ejemplo, que la liberalidad del personaje es consecuencia de las acciones antes condenadas

quedó esta falsa enemiga, muy libre y desenfrenada,
 sin padre, hija, ni marido que su gusto la estorbaran.

³⁰La devoción parece aún más fuerte porque se enuncia como adversativa: “Por pública pecadora desde luego se declara;/ mas no obstante, en este tiempo, siempre traia en estampa/ la Virgen de los Dolores entre su pecho encerrada,/ y un salve cada día con devocion la rezaba”, *Maldad y tiranía de una hija*, vv. 94-97.

Por pública pecadora desde luego se declara

(*Maldad y tiranía de una hija*, vv. 92-94)

Asimismo, el contraste explícito entre la moralidad del transgresor y la de la víctima –“al no mirar que hay un Dios te diera la muerte infausta”, le dice el padre– diferencia la caracterización de los personajes. Y permite que al subrayar la bondad de las víctimas, y su disposición a pagar el daño que reciben con más actos de generosidad hacia sus victimarios, la actuación de éstos parezca aún más horrorosa

Mas el pobre caballero con intencion buena y sana,
lo que su hija habia hecho á si mismo se lo echaba;
pues no quiso como padre ver su hija castigada

(*Maldad y tiranía de una hija*, vv. 88-90)

destacándola, además, sobre las caracterizaciones victimales que apuestan más por la valoración social del personaje –el marido asesinado era un “hijo de la tierra de noble sangre y prosapia,/ muy querido en el pueblo y de hacienda muy sobrada”, vv. 61-62– o por sus características físicas –en *La princesa degollada* “El buen rey tenía una hija, el sol con verla se esconde”– que por lo que éstos puedan representar como ejemplo de moralidad.

Debe notarse entonces, como cierre del presente apartado, que toda valoración de los romances violentos que proponen el incesto sin realizarlo deberá considerar que la violencia moral del motivo inicial generalmente no es más que eso: el planteamiento de una pasión sexual a partir de la cual pueden tejerse –acumulándolas, adjetivándolas, repitiéndolas y contrastándolas– otras acciones violentas de cuya menor abstracción depende el horror realmente. El punto medio entre este tratamiento y la total falta de violencia física que será patente en los romances de incesto voluntario está, así, en *La fratricida por amor* porque sobre la sencillez de su fábula es posible tejer una intriga que, sin renunciar totalmente a la violencia física, apuesta también por el horror moral del engaño.

3.2.2. Incesto por engaño

Si la fábula de *La fratricida por amor* parece elemental –la victimaria asesina a su hermana porque desea a su cuñado y luego la suplanta en el lecho; cuando se descubre la muerte ella confiesa para salvarlo de ser incriminando– que la acción se defina como incesto y no como adulterio depende en cambio, como en muchas versiones de *Blancaflor y Filomena* que se verán adelante, de la insistencia con que se subrayan el engaño y los términos de parentesco que unen a los personajes

–Yo fui quien maté a mi hermana, yo fui quien maté a Agustina,
por dormir con mi cuñado de envidia que le tenía.

(*La fratricida por amor* II, vv. 14-15)

Y de la forma en que la narración exalta el secreto, el engaño y la vehemencia del asesinato que permitirá acceder al objeto deseado y “sanar” la pasión

–Ven acá, la mia hermana, ven acá, la hermana mia;
ahora estarem tractando lo que más nos convenia.
Quan l'ha tinguda en son cuarto, solita sens companyia...
treu un punyal de sus pechos amb gran fuerza y valentia;
ja li pega punyalada, la deja muy malanita

(*La fratricida por amor* I, vv. 5-9)

de modo que, aún si el apuñalamiento se enuncia tan brevemente como enuncia el Romancero viejo toda violencia mayor, el ocultamiento del cadáver pueda narrarse mediante una figura, a medio camino entre la antítesis y la paradoja porque los términos que compara se adjetivan como bellos pero uno remite a un rostro muerto y el otro a lo inanimado de un objeto

Quan la n'ha tinguda muerte, la senta con una silla
i tapa su lindo rostro con una hermosa cortina.

(*La fratricida por amor* I, vv. 10-11)

que fascina e incomoda pues subraya que el asesinato pasional y la imagen de una muerta injustamente insepulta como consecuencias de un deseo exaltado; *i.e.*, porque representa a quien

inmediatamente después de cometer un asesinato se entrega a un placer sexual largamente deseado

Después de haberla matado, para su cama se iría;
creyendo que era su esposa, cumplióle lo que quería.
Doña Angivar se levanta dos horas antes del día;
Don Diego se levantaba dos horas después del día,
halló su [cama] ramada de rosas y clavellinas.

(*La fratricida por amor* III, 10-14)

Marca que lo mismo depende de la *prolepsis* dada por una naturaleza que vaticina sucesos violentos y extraordinarios, pues nada corresponde a lo que se espera y ello amenaza toda expectativa de “normalidad”

Nublado hace nublado la luna no parecía,
las estrellas salen juntas, juntas van en compañía,
los pájaros de sus nidos no salen en aquel día,
criaturitas de cuna non sosiegan ni dormían,
mujeres que están encinta en un día abortarían,
hombres que están por camino a su ciudad se volvían,

(*La fratricida por amor* III, vv. 1-6)

que de la forma en que la victimaria prefiere confesar su violencia y sacrificarse a sí misma antes de ver inculcado y castigado a su objeto pasional

Se asomaba doña Claudia a su ventana lucida:
–Yo fui quien maté a mi hermana, yo fui quien maté a Agustina,
por dormir con mi cuñado de envidia que le tenía.
La justicia que merezco yo me la sentenciaría:
que me hagan una hoguera, me pongan de pies encima,
o me hagan cuatro cuartos, me pongan en cuatro esquinas
pa que sirva de escarmiento pa los que tengan envidia

(*La fratricida por amor* II, vv. 13-19)

Y en función de la cual –si el final resulta anticlimático porque cancelando la estetización del horror recupera un tópico de sacrificio amoroso que permite al victimario redimirse y proponer sentencias moralizantes que en su boca adquieren la normatividad del ejemplo– las refuncionalizaciones éticas en la intriga no impiden que en la recepción prive el gusto por la historia misma o que, incluso, se

entienda al victimario como una mujer capaz de matar y morir antes de renunciar a la pasión sexual que mueve su vida, digna de la exaltación que otros *corpora* narrativos dan a figuras semejantes.³¹

Valoración que si la convierte en una figura claramente anti-heroica, desgraciadamente no la hace contribuir mejor al horror que la violencia de la fábula buscaba. Como tampoco contribuyen a éste las diferencias de tratamiento que evidencian marcas de “sensibilidad ética”, pues la versión catalana casi no enuncia el encuentro sexual, que sugiere en el verso 13, y en cambio se extiende en el dolor de Don Diego³² ante el cadáver de la amada

Ja se'n va dret a la cama on don Diego dormía.
 –Desperteu's, o don Diego, corazón del alma mía.
 Quan don Diego despertó, no hi troba donya Cantina.
 Ja se'n va dret en el quarto allí on posar solien.
 Destapa son lindo rostro, muerta y freda l'ha trobida.
 Con el llanto que ell ne feia la justicia l'ha oído.

(*La fratricida por amor* I, vv. 12-17)

mientras la tercera versión, en que el encuentro sexual y el duelo son narrados con parquedad semejante, su caracterización de inocencia extrema lo hace parecer casi tonto

halló su [cama] ramada de rosas y clavellinas.
 –Acudid, mis caballeros, veréis esta maravilla,
 después de quince años casada doncella la encontraría.–
 Ya pretenden a don Diego, que él culpa no tenía.

(*La fratricida por amor* III, vv. 14-17)

³¹“Natalia”, en *Talpa*, de Juan Rulfo, es buen ejemplo de ello.

³²Mientras la victimaria lo mismo se llama Ángela, Claudia, Isabel o Angivar (v. 12, versión III), y la víctima puede ser Cantina, Agustina o “su hermana”, el hombre deseado se llama siempre Diego. Luego, a la luz de tantas historias de incesto y sus variantes no es claro si la permanencia del nombre de la víctima priva sobre la del victimario o viceversa... más adelante ha de evaluarse, en trabajo aparte, su valor simbólico –si lo tienen– para explicar el mantenimiento o pérdida de unos y otros en función de cómo se leen estas fábulas.

3.2.3. Incesto

Finalmente, con los romances que plantean incestos realizados por decisión han de formarse dos grupos, separando el de *La romera perdonada* del que se conoce como *Hija, mujer y hermana* porque mientras el primero no implica horror alguno y su tratamiento, cercano al tradicional, adopta una postura moral casi propositiva que cierra la narración con una autorización papal del incesto, el estilo del otro es definitivamente vulgar y su intención, claramente normativa.

3.2.3.1. *La romera perdonada*: moralidad propositiva

El primer caso narra, a partir de una situación de amor estorbado (la madre del galán quiere que sea sacerdote), la historia de una mujer cuyo amor triunfa contra toda oposición y por ello, aunque comprenda más de un acto violento, la valoración de éstos varía en función de quiénes son víctima y victimario en cada caso; puesto que la narración trata esta pasión sexual incestuosa que aleja al varón del servicio de la Iglesia, conduce a los primos al fornicio y desemboca en un embarazo no deseado como actos voluntarios apoyados en un pacto de fidelidad entre los amantes, de modo que sea difícil condenarlos aunque, por lo mismo, en primera instancia impida que la violencia moral contra la madre horrorice a nadie

esta tal tenía un hijo, que don Antonio se llama,
y tenía devoción de que misa celebrara.
No la tiene don Antonio, que tiene dada palabra
a una niña muy hermosa, que se llama doña Juana.
Al cabo de nueve meses, ella salió embarazada;
a nadie se lo decía ni a nadie se lo contaba;
a su madre le decía con amorosas palabras:
Madre mía, voy a Roma, me es fuerza que a Roma vaya,
que estoy preñada de un primo y es fuerza que a Roma vaya.

(*La romera perdonada*, vv. 3-11)

De modo que, como la relación sexual se sugiere con la extrema discreción que tales asuntos requieren (“Al cabo de nueve meses, ella salió embarazada”, v. 7), sólo el rechazo familiar ante la preñez permite plantear violencias físicas –como la expulsión del hogar materno o el riesgo de que la protagonista sea violada camino de Roma– y hace otra vez patente que toda narración basada en una estética horrorosa da poco espacio y descripciones someras a los momentos de gozo usados para contrastar la violencia que permea y, en cambio, subraya por extenso.

Así pues, aunque la actitud de la madre muestra que el embarazo fuera de matrimonio violenta la expectativa moral del texto y el grupo, la actitud de la protagonista es inicialmente de culpa y de autocastigo pues intenta mantenerlo en secreto y asume por voluntad propia la peregrinación como única vía para ser perdonada

Su madre, altiva y soberbia: Hija, le dice que vaya;
 si has de afrentar mi linaje, procura dejar mi casa.
 Ella se fue a despedir del primo que tanto amaba.
 –Primo mío, voy a Roma, me es fuerza que a Roma vaya.

(La romera perdonada, vv. 12-15)

Y en consecuencia todos los actos violentos que restan en el relato son, más que una cancelación de expectativas, la forma de reinstaurar las que constituían su horizonte original; y la posibilidad del horror desaparece. Buena muestra de ello es el encuentro con los bandoleros porque ilustra cómo el tratamiento puede convertir un relato de pasión sexual incestuosa en uno que exalta el amor romántico si la fidelidad de la protagonista a su enamorado prima sobre la amenaza de ser violada, y en función de aquella, pero no por miedo a su propio dolor o deshonra, acaba por matarlos

Eran cinco bandoleros de los de la vida airada,
 que matan a los que pueden y roban a los que pasan.
 –¿Qué haces sola en este sitio siendo tan niña y muchacha?
 –Hijos míos, voy a Roma a un caso que me importaba.
 –Esta noche es con nosotros, que allá se irá a la mañana.

–No lo quiera Dios del cielo, ni la Virgen Soberana,
que yo le armara traición al que tanto me estimaba.
Y se enredaron los cinco y armaron una batalla.
De los cinco maté a tres, los dos se libran por pata,
dicen que van a dar parte de los muertos que quedaban.

(*La romera perdonada*, vv. 24-33)

Finalmente, la última oportunidad de que la transgresión inicial de las expectativas morales sea violentamente castigada va a usarse, también, para reinstalar el relato en el horizonte de expectativa moral pues a pesar de que la valoración que el Papa hace de sus pecados establece una diferencia importante entre matar por defenderse y la fornicación incestuosa por placer, justificando la primera y condenando doblemente la segunda

El sábado por la tarde se puso los pies del Papa;
lo primero que confiesa que a los tres muertos dejaba.
–Si han querido derribarte, véngate muy buena Pascua.
Lo segundo que confiesa, que del primo va preñada.
–Mujer preñada de un primo merece pena doblada.

(*La romera perdonada*, vv. 35-39)

todo se olvida ante el parto, y la romera recibe cama, comida, “vino tinto de Nava” y hospedaje por nueve meses, para después ser enviada a casa con un paje, doscientos maravedíes y la penitencia de “que se case con su primo, aunque pese a quien pesara”; autorizando la pasión sexual incestuosa porque su tratamiento en el relato ha borrado todas las marcas violentas que pudiera tener, incluidas las morales más abstractas, y la ha convertido en origen de un nuevo núcleo familiar cuya consolidación sólo necesita corregirse un poco, mediante el matrimonio, para poder incorporarse al canon moral de los transmisores.

3.2.3.2. Hija, mujer y hermana: normatividad moral y condena

Caso muy distinto, *Hija, mujer y hermana* trata la violencia moral, única forma de cancelación de

expectativas que presenta el relato, en secuencias reiterativas que subrayan el incesto cambiando los personajes y manteniendo la situación en que se realiza. Recurso que funcionalmente recuerda la repetición paralelística con variación por sinonimia de la lírica popular y que, apoyado en una lógica narrativa que convierte la transgresión de un horizonte de expectativas morales extratextuales más o menos común en una especie de sino inevitable (que, sin embargo, también parecen buscar los personajes), acerca este texto vulgar a la tradición oral moderna, como va a mostrarse.

La pasión sexual aparece, igual que en muchas versiones de *Amnón y Tamar*, cuando el joven Pedro se enamora de la criada “un día estando comiendo”.³³ Y se vuelve origen de violencias y horrores potenciales cuando la declara en un verso cuya ambigüedad no deja saber si se trata de un halago en que el deseo quema o de una mal velada amenaza de violación; interpretación, esta última, que parece apoyada por la reacción inmediata de ella

–Yo te he de gozar tu vida, yo te he de gozar tu alma.
 La criada, de que lo oyó, se lo fue a decir al ama:
 –Ajústeme usted la cuenta que me voy para mi casa,
 que aunque soy pobre, soy noble, que la pobreza no agravia.

(*Hija, mujer y hermana*, vv. 5-8)

Denuncia que, pretendiendo garantizar que no se violenten las expectativas de la criada, originará la violencia que a partir de ese momento mueva la historia por el interés que la madre del potencial victimario muestra en salvaguardar un honor ajeno y por lo que en la narración se plantea como salida al problema: un juego de identidades compartido con el romance de *Silvana* que, en vez de impedirlo, posibilita el incesto

–¿Dime quién te agravia, niña, dime, niña, quién te agravia?,

³³En un *corpus* de 50 versiones peninsulares revisadas entonces, 26 declaraban el sitio en que Amnón se enamoraba; 15 de éstas decían que lo había hecho “a la mesa”. Ver Bazán Bonfil, “Algunas variantes peninsulares y sefarditas del romance de *Amnón y Tamar*”, p. 65.

si te agravian mis criados, yo pondré enmienda en mi casa.
 –No me agravian sus criados, no les ponga mala cara;
 me agravia un hijo que tiene, que don Pedro se llamaba.
 –Quédate por esta noche, [...]
 tú dormirás en mi celda, yo dormiré en la tu cama.

(*Hija, mujer y hermana*, vv. 9-14)

Si en un primer momento la salida desconcierta, al revisar la situación narrativa y las funciones que cada personaje tiene en una y otra fábula se entiende que el resultado no puede ser otro; y que, por lo mismo, los elementos cuya verosimilitud no queda suficientemente clara deben explicarse en función de un destino, narrativamente impuesto a los personajes, que en efecto horroriza. Así, la estrategia narrativa invierte funciones actanciales, el engaño conduce a un resultado contrario y pone en juego, además, los horizontes intra y extratextuales de expectativa que permiten el falso adelantamiento del receptor que cree saber lo que ocurrirá porque reconoce el motivo de la sustitución y su funcionamiento en otras narraciones cuando, en realidad, ello no pasará de una suposición suya porque en la narración se aplica, deliberadamente y sobre un objeto inadecuado, una fórmula narrativa que, funcional en otros casos, produce un efecto de incómodo grotesquismo, cuando no de horror, ante la violencia moral en que la situación desemboca.

Caracterizando a los personajes mediante sus rasgos de parentesco, es claro que el funcionamiento del recurso y el planteamiento de la situación narrativa han sido radicalmente trastocados pues aunque en ambos casos se evita un acto moralmente violento substituyendo a una mujer con otra, mientras en *Silvana* la madre salva a la hija de cometer incesto yaciendo con su padre, en *Hija, mujer y hermana* la patrona salva a la criada de ser violada por su hijo acostándose con él, convirtiendo una violencia exogámica potencial en una *de facto* contra la familia. A esta refuncionalización violentada del tópico parece obedecer el hecho de que, entonces, y una vez que

están en el mismo lecho, su madre no se descubra ni castigue a Pedro como la madre de Silvana hace con su marido,³⁴ obligando en cambio a que el narrador intente justificar la escena y su falta de lógica con una adjetivación que, en realidad, la subraya

A eso de la media noche se fue el ama pa la cama;
don Pedro iba tras ella, pensando que es la criada.
Pasaron la noche juntos, ¡mira que es alta desgracia!;

(*Hija, mujer y hermana*, vv. 15-17)

Sorprendente entonces, que una vez integrada en el horizonte intratextual de expectativa, esta misma falta de verosimilitud hace que cuanto ocurra después apenas parezca extraordinario; sorprendente quizá, pero nunca imposible. Así, la siguiente acción narrada es la huida inmediata del personaje³⁵ que cancela toda expectativa de moralidad extratextual de modo que el receptor no pueda juzgar su actuación con los parámetros que normalmente determinarían qué es un “buen hijo” y la violencia moral extrema que después llegue y toda la pasividad materna necesaria para realizarla estén integradas en su horizonte como parte de la misma secuencialidad reiterativa por la que reconoció el engaño compartido con *Silvana*. Don Pedro se va, pues, por quince años y a la vuelta encuentra una muchacha huérfana que se ha criado en su casa y le pide a su madre permiso para casarse con ella. La madre, más que oponerse, descarga su responsabilidad en unos parientes de don Pedro de los que hasta ese momento no se tenía noticia (“– Si te dejan tus parientes, yo también de buena gana”, v. 30) y al ver que ello no le impide casarse, cae enferma en cama, escribe una carta que habrá de leerse cuando esté enterrada y muere.

³⁴“–Si no me sales doncella te mando quitar la vida,/ y si me sales doncella de oro te coronaría/ – ¿Cómo he se salir doncella, si fui tres viajes parida?/ Tuve al infante don Carlos, y al infante don García;/ tuve a tu hija Sildana, hija tuya y hija mía.”, *Silvana*, vv. 19-23.

³⁵“–La tengo contigo, hijo, que me tienes afrontada./ Don Pedro, de que lo oyó, pa Zaragoza se marcha./ Allá se estuvo quince años, sin escribir una carta”, *Hija, mujer y hermana*, vv. 22-24.

Que cualquier receptor atento pueda intuir que la zagala es producto de la relación incestuosa entre la madre y don Pedro, y que la carta debe de consistir, como consiste, en una confesión de la madre y su exhortación a la penitencia de los hijos para salvar el alma, no impide que la tensión narrativa crezca hasta el final de la historia en la medida en que, lejos de impedir nada, la madre se mantiene al margen y el horror que ello provoca se garantiza subrayando su actitud de sufrimiento pasivamente aceptado mediante una serie de fórmulas usadas en nudos dramáticos importantes de otros romances violentos. Así, “La madre, de que esto vio, cayó malita en la cama” (v. 32) se hace fuerte eco de lo que le ocurre a Amnón cuando asume la imposibilidad de realizar su deseo, pues “viendo que no podía ser malito cayó en la cama/ con dolor de corazón y calentura muy mala” (*Amnón y Tamar* LXV, vv. 3-4). Del mismo modo que, mientras la petición de papel y tinta y las instrucciones de lo que se hará con la carta recuerdan el romance de *Blancaflor y Filomena*

pidiendo tinta y papel para escribir una carta:

–Toma, don Pedro, esta carta, mira que está bien cerrada,
mira que no la has de abrir en lo que yo no esté enterrada.

(*Hija, mujer y hermana*, vv. 33-35)

–Por Dios le pido al pastor, por Dios y la Madalena,
una carta pa mi madre, la madre que me pariera.
–Yo escribir, escribiría, si tinta y papel tuviera.
–Buen papel sellado tienes, del paño de mi cabeza,
y buena tinta será de la sangre de mis venas.

(*Blancaflor y Filomena* VIII, vv. 25-29)

lo que en ella se cuenta hace pensar, en cambio, en muchos de los finales que pretenden solucionar la violación de Tamar haciéndola renunciar al mundo

Y en el primer renglón dice: Es hija, mujer y hermana.
Para mí no busquéis cera, que yo ya estoy condenada,
y tú te has de meter fraile y ella monja en Santa Clara.

(*Hija, mujer y hermana*, vv. 36-38)

–Calla, mi hija, no llores, calla Altamarina, calla,
a él le tengo meter flaire ya ti monja en Santa Clara.

(*Amnón y Tamar* LXXV, León, vv. 29-30)

A la vista de todas estas historias parece entonces claro que la refuncionalización de fórmulas –aún si puede molestar porque el cambio de contexto entre una y otra historia las hace parecer menos adecuadas– es importante porque deja al receptor relacionar lo que se le cuenta con historias que son similares, o lo parecen, de modo que incluso una construcción narrativa tan débil como la que en realidad es *Hija, mujer y hermana* puede ser, sin que apenas importe su falta de lógica causal y moral, buen ejemplo de cómo la estética del horror trasvasa y refuncionaliza elementos que lo mismo pueden haber surgido en el Romancero viejo, que funcionar como marcas de estilo de la tradición oral moderna o del Romancero vulgar. Amplitud de recursos que, sin garantizar la calidad de todas las narraciones en que se presenten, porque se rige en función del efecto buscado y ello deja a los transmisores en libertad de que sus narraciones tiendan más o menos a uno u otro, permite un mayor número de tratamientos que cuando se tiene por meta el dominio de un estilo preexistente.

3.3. Violación e Incesto

Aunque se hubieran podido distribuir las historias que conjugan los motivos antes revisados en uno u otro de los grupos correspondientes, la necesidad de atender por separado esta forma de violencia remite a las narraciones en que una misma acción cancela ambas expectativas: implicando violencia física, pues se espera que en la consecución del deseo no se utilice la fuerza, y moral porque la manifestación erótica de afectos fraternos atenta contra su definición como tales. Así pues, debe acotarse lo dicho sobre cómo el incesto deviene violación cuando se accede al otro cuerpo por

fuerza,³⁶ dejándolo entendido como una nota necesaria para explicar las narraciones en que la violencia moral priva sobre la física, antes de iniciar el análisis de aquellas en que se presentan juntas de manera que se complementan.

No se trata, pues, de establecer entre el primer y segundo motivos una relación que pudiera funcionar como adverbial, porque para ello sería necesario privilegiar uno sobre el otro y asumir que en estas narraciones la violación, por ejemplo, tiene mayor peso que el incesto; caso en que la “incestuosidad” no pasaría de ser una forma de especificar el objeto directo de *violar*, perdería contenido narrativo, y cancelaría cualquier posible argumento para no usar un sintagma simple como “violación incestuosa”.

Y asimismo ha de notarse que aunque la forma duplicada violación/incesto no sea la más abundante, es la que logra un registro más amplio en los *corpora* del Romancero toda vez que –con sólo tres historias contempladas en el *corpus*: *Amnón y Tamar*, *Blancaflor y Filomena* y *Rosaura la de Trujillo*– permite describir el horror de las historias violentas del Romancero viejo, la tradición oral moderna (peninsular y sefardita³⁷), y el Romancero vulgar, cuya abundancia en este tipo de historias³⁸ es necesario describir aparte. La conjunción de estos motivos permite, pues, una mayor

³⁶“Tratado como el acceso forzado por el victimario al cuerpo de la víctima, si se recurre a la violencia física el motivo será, más que incesto, violación; y el dato del parentesco un recurso que apuntale el horror moral complementario. Pero si se recurre al engaño, puesto que la voluntad de quien cede es violentada porque decide creyendo que su situación es otra, se abre el espacio en que la violencia moral puede ser horrorosa.” *Vid supra* 3.2. Incesto, p. 172.

³⁷El material más reciente que contempla el *corpus* es *Amnón y Tamar* LV, versión recogida en Tetuán el 1 de agosto de 1971, incluida por Oro Anahory Librowicz en *Florilegio de romances sefardíes de la diáspora: una colección malagueña*, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1980, p. 34.

³⁸*Jerónimo de Almansa*, *La princesa degollada*, *Maldad y tiranía de una hija*, *La fraticida por amor*, *La romera perdonada*, *Hija, mujer y hermana*, son ejemplos previamente revisados.

elaboración estética y la factura de romances más horrorosos porque supone más núcleos de intriga, y su violencia potencial puede adelantarse porque el lazo familiar entre víctima y victimario –Tamar es media hermana de Amnón; Tarquino, cuñado de Filomena; Rosaura es violada por su primo– se plantea desde el inicio para atrapar a un receptor que se mantendrá atento mientras la violencia ofrecida se narre bien.

3.3.1. *Tamar*: romance de fábula bíblica

El romance de Tamar se analiza con base en ochenta y dos versiones cuyos *incipit* coinciden en señalar como origen del horror y la violencia la transgresión de una moral que excluye el erotismo de las relaciones fraternas. Idea común a la estrategia narrativa de alguna versión de la *Seducción de la Cava* que igualmente plantea cómo la violencia inicia con la consecución, moralmente condenada, del deseo

Un hijo tiene el rey David que por nombre Amnón se llama;
namoróse de Tamar, aunque era su propia hermana.

(*Amnón y Tamar* LVIII, vv. 1-2)

el rey, luego que la vido, hale de recio apretado,
haciéndole mil ofertas, si ella hacía su rogado.
Ella nunca hacerlo quiso, por cuanto él le ha mandado;
y así el rey lo hizo por fuerza con ella, y contra su grado.

(*Seducción de la Cava* I, vv. 13-16)

Y tratamiento, el de ambas, que contrasta con el dado a este incesto en el Romancero nuevo donde, como tantos otros motivos violentos, deriva hacia las descripciones extensas del *pathos*, alcanzando a veces un punto en que la violencia directa de la *praxis* se substituye con el mal de amor que Amnón padece, aún si la voz narrativa no por ello renuncia a valorar su calidad moral

Un hijo del rey David, namorose de su hermana
 a el llamauan Amon y ella Thamar se llamaba
 mucho le aquexa esta pena muy grand tormento le daua
 a nadie quiere dezirla consigo se la callaua
 porque le pone verguença ver que ella era su hermana

(*Amnón y Tamar LXXIX*, vv. 1-7)

Grandes males finge Amnon por amores de Tamar:
 ¡Harto mal tiene quien ama, no ha menester fingir mas!

(*Amnón y Tamar LXXX, Romancero general*, vv. 1-2)

Un hijo, mi amor que avido de David, Amón llamado,
 de una media hermana suya anda muy enamorado
 la qual se dice Tamar hermosa en extremo grado,
 que a su hermano parecía Absalón el alindado.

(*Amnón y Tamar LXXXI*, vv. 1-4)

Luego, es claro que el tratamiento del Romancero nuevo contrasta la normatividad moral de la época con una pasión sexual que, aunque luego devenga en violación e incesto, de momento se idealiza y diluye en tópicos de amor cortés; estrategia narrativa que difícilmente reflejará violencia, pero que al ampliar los espacios de descripción y valoración del motivo, prepara el camino a los autores de romances vulgares. Y lo hace porque, justamente, la nueva forma de narrar consiste en guiar la recepción enunciando de manera explícita la normatividad moral que deberá asumirse como horizonte del texto, como muestran la asunción de que

Por los ojos de la hermana flechado el hermano está,
 tanto que á ser mas honestos fuera santa la hermandad

(*Amnón y Tamar LXXX*, vv. 3-4)

y las versiones en que este juicio se extrema para suponer que la moralidad de Amnón es tan recta como para hacerlo caer en cama, víctima del conflicto interno que su deseo incestuoso le provoca

porque le pone verguença ver que ella era su hermana
 no huelga con sus amigos ninguno lo recreaba
 y con este pensamiento echo se malo en la cama

(*Amnón y Tamar LXXIX*, vv. 5-7)

y no porque acepte el malicioso consejo de Jonadab y se finja enfermo para que Tamar vaya a visitarlo, como claramente establece 2 Samuel 13:3-5.

Queda en la otra mano la tradición oral moderna, en que, así permanezca el incesto como punto de focalización inicial, la narración puede valorarlo de manera ambigua, y quizá un tanto lúdica, si se ve que en los siguientes versos

también tenía un hijo, que él Salón se llamaba,
y el pícaro de Salón s'ha enamorado de su hermana

(*Amnón y Tamar* LXII, León, vv. 3-4)

“pícaro” puede valer lo mismo por “bajo”, “ruin” y “doloso” que por “travieso” y “simpático”.³⁹ Y un ejemplo extremo de refuncionalización moral, en una versión soriana que, aunque inicia en el tópico enamoramiento incestuoso y deriva en un problema de honra ante un embarazo no deseado, quizá porque para esta comunidad la transgresión remite a otros valores, quizá porque el informante no conocía el pasaje de la violación, ésta y el conflicto que debería generar se solucionan transformándola en un incesto volitivo

El rey moro tuvo un hijo que Tranquilo se llamaba.
Una tarde en el paseo se enamoró de su hermana,
y a la mañana siguiente Tranquilo no se levanta.
Sube su madre a la cama y a ver lo que le pasaba.
... Madre, no me pasa nada;
son unas calenturillas que me ha dado mi hermana.—
A eso de los nueve meses la tripa ya se le hinchaba.
Llamaron cuatro doctores, los mejores de La Habana;
el uno le toma el pulso, l'otro, le mira la cara
y el otro le dice al otro: Y esta chica está preñada
Si está preñada, que esté, y a nadie le importa nada.
Y aquí se acabó la historia de Tranquilo y su hermana
... que jodieron en la cama.

(*Amnón y Tamar* LIII, vv. 1-13)

³⁹DRAE, s.v..

Donde la moralidad propositiva, lejos de implicar la suspensión del juicio moral correspondiente, permite soluciones abiertas que suman el extraño humor del ejemplo anterior a la violencia de aquellas versiones en que Tamar recibe ayuda sobrehumana (donde, si lo hay, el horror depende de la perspectiva que plantea el castigo eterno del violador)

Justicia pido al cielo, ya que en la tierra no la haya,
 si mi hermano me deshonra, ¿de quién seré yo honrada?
 una palabra no es dicha, los demonios se acercaban.
 Unos le llevan el cuerpo, otros le llevan el alma,
 el más pequeño de ellos lleva el colchón, las almohadas

(*Amnón y Tamar* XLIX, Zamora, vv. 18-22)

de aquellas en que el suicidio es acto de moralidad ejemplar con ecos de la romana Lucrecia y parecen sugerir que, de todas las violencias que a una mujer pueden hacerse, la deshonra es la única irreparable y la más horrorosa por tanto

¿Qué palabras de padre tiene? ¿Qué palabras tan mundanas?
 Cogió un puñal en la mano y se ha traspasado el alma.
 Mientras ellos lloraban, la niña relacionaba:
 Más quiero morir así, que no ser mujer mundana

(*Amnón y Tamar* VI, vv. 16-19)

o de las que cierran la tragedia en un baño de sangre donde la extremosidad de las muertes en escena establece que, en la lógica del romance horroroso, una vez transgredida la expectativa moral con que inicia el romance –aquél horizonte narrativo que no preveía el deseo, el amor fraterno erotizado, ni la consecución violenta de la pasión sexual– la única forma de detener la violencia es mediante una violencia superior, ejemplar y última cuya enunciación, sin embargo, también evita las descripciones

¿Qué tienes, hermano mío, que estás malito en la cama?
 Lo que tengo, hermana mía, entre los tus ojos anda.
 Si no te arrepientes de ello no levantes de la cama.
 Cogió un puñal que tenía y en el pecho se le clava.
 A los gritos de esta joven su padre salió a escucharla:
 ¿Qué te pasa, hija querida, qué te pasa, hija del alma?

Por las cosas de este mundo tú no te apures por nada.
 Vaya una razón pa' un padre no sube y le arranca el alma.
 Con el puñal que tenía siete veces se le clava
 y al lado del corazón relumbra como una espada

(*Amnón y Tamar* XXIX, vv. 13-22)

Luego, y en alguna medida porque la sintaxis del ejemplo anterior ayuda poco y, por momentos, el receptor no sabe quién blande cuántos cuchillos, a partir de estas versiones del romance de Tamar puede proponerse que, generalmente, una versión tradicional contagiada de terriblismo vulgar da en una mala factura horrorosa: un romance que, aunque no pierda la sobriedad ni su lógica interna –si se ve que, conforme a su tradición, para decir “ella lo mató a puñaladas” usa apenas otras cinco palabras: “Con el puñal que tenía siete veces se le clava”– acusa el desnivel estético de componentes que, aún siendo parte del *continuum* romanceril, no siempre armonizan entre sí.

3.3.2. *Blancaflor y Filomena*: las *Metamorfosis* de Ovidio en la tradición oral moderna

En *Blancaflor y Filomena* la violación y el incesto se plantean, como nudo de la intriga, en forma bien distinta y, más allá de que las señas iniciales de una y otra hermana se inviertan y contradigan de una versión a otra

pidiéndole la más grande para casarse con ella:
 si le pidió la mayor, diérale la más pequeña.

(*Blancaflor y Filomena* VIII, Asturias, vv. 4-5)

él quería la pequeña, por la mejor pareciera,
 y ellos la mayor le dieran, por la mejor pareciera

(*Blancaflor y Filomena* XLV, vv. 4-5)

se establece muy pronto que Tarquino/Tereo obtuvo a –y casó con– la novia que no deseaba; primera

caracterización que dibuja el triángulo de la pasión sexual y distribuye las funciones dramáticas de los personajes de modo que, como el apasionamiento del victimario lo lleva a un sufrimiento que según la lógica interna del texto sólo puede evitar obteniendo a Filomena, se puede hablar ya de “incesto” en la violación de una mujer que no es su pariente sanguíneo.⁴⁰

Así, y aunque la caracterización inicial generalmente abarca sólo siete versos, cuando Tarquino vuelve en busca de Filomena el receptor sabe quién será víctima o victimario porque aquella deja adivinar que de la satisfacción de su deseo –aún si todavía no se sabe violenta– depende el resto de la historia. A esta *prolepsis*, preparatoria y común a las dos historias revisadas, obedecen las tres versiones opuestas a la norma: “dos hijas” + “queridas”, “doradas”, “del brazo”, etc.

Paseaba Gerinelda por su palacio real
con sus dos hijas doncellas Blancaflor y Gerimena
(*Blancaflor y Filomena* III, Castilla, vv. 1-2)

Se pasea don Gil Banes entre la paz y la guerra
con sus dos hijas doncellas: Blancaflor y Filomena
(*Blancaflor y Filomena* IX, vv. 1-2)

Por los campos de Valverde doña Isabel se pasea
con dos hijas de la mano, Blancaflor y Filomena.
Estándose paseando, rey Turquillo vino a verlas.
–Buenos días, rey Turquillo. –Buenos días, las doncellas;
una de las tres sus hijas yo me casaré con ella.

(*Blancaflor y Filomena* XXXVII, León, vv. 1-5)

que hacen hincapié en la virtud contra la que actuará el violador porque hablan de las hermanas

⁴⁰La fábula varía ya en el cuarto libro de las *Metamorfosis*, donde Tereo casa con Progne (no con Filomela) que se convierte en golondrina, no en ruiseñor. Cruce de nombre y aves que, contra las versiones previas, adecua etimológicamente el de la hermana violada pues, dice Grimal, “Filomela” evoca la idea de la música. En las versiones modernas Progne se llama Blancaflor, su hermana, Filomena, y el violador, que sólo una de nuestras versiones llama “Tereo”, será Tarquino (Tranquino, Tranquilo, Troquino), Turquino(s), Turquillo y el rey turco; todos nombres que algunas versiones de *Tamar* comparten. Ver Ovidio, *Las metamorfosis*, 2 vols., SEP, México, 1985, t. I, pp. 226-230, y Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1981, s.v.

como las “dos hijas doncellas”, tanto como los argumentos morales que Tamar y Filomena esgrimen para convencer a sus parientes de que no las violenten

–Mira hermano lo que haces, mira que yo soy tu hermana.

–Si eres hermana que seas, no haber nacido tan guapa.

(*Ammón y Tamar* XLIV, León, vv. 12-13)

–Mira que haces, Turquillo, mira que el diablo te tienta;

que tu eres mi cuñado, tu mujer hermana nuestra.

(*Blancaflor y Filomena* IV, vv. 28-29)

–Tú eres el diablo, Turquino, el demonio que te tienta,

que entre hermanos o cuñados se le hace a Dios grande ofensa.

–¡Aquí me haces el gusto, más que el diablo te aborrezca!

(*Blancaflor y Filomena* XVI, Canarias, vv. 20-22)

3.3.3. *Rosaura la de Trujillo*: tensión narrativa y romance vulgar

La función del incesto en *Rosaura la de Trujillo* es, a diferencia de lo hasta aquí expuesto, casi complementaria porque tratándose de un romance vulgar la presencia del narrador es mucho mayor, éste cede la voz al personaje cuando la narración está mucho más avanzada, y el romance se noveliza porque narra una serie de hechos previos y consumados que claramente se diferencian de los que *Blancaflor* o *Tamar* dramatizan. Así, para generar el horizonte de expectativa violenta que los otros establecen al inicio con gran economía narrativa –en *Tamar* el incesto potencial aparece en el segundo verso, y en *Blancaflor* alrededor del quinto– en este caso se recurre a un marco narrativo extenso en que la descripción bucólica de la Sierra Morena contradice las características que el narrador le atribuye como lugar terrible –pues lo mismo es “prado ameno” que “amparo de forajidos”– pero que sirve para anunciar grandes sucesos; un narrador que ofrece contar lo que ahí le sucedió, para luego lanzarse a describir cómo halló a quien será protagonista y narradora a partir de ese punto; su nueva

oferta de narración, y sólo hacia el verso 60, cuando Rosaura narra cómo huyó con su amante, la presentación del pariente que origina su desgracia

tuve lugar una noche para escribir una carta,
dándole á entender por ella que me saque de mi casa
con sigiloso secreto y con cautelosa maña.
Mas el alevoso amante á un primo mío le daba,
cuenta, que traidor é infame, fué causa de mi desgracia.

(*Rosaura la de Trujillo* I, vv. 54-58)

Morosidad para plantear la historia y declarar el origen de la violencia que pueden explicarse como formas de *catalepsis* con que esta nueva estrategia narrativa retrasa el cumplimiento de las expectativas que, justamente, genera con esta serie de “desviaciones” descriptivas que adelantan la historia porque hacen que el receptor ansíe ver la violencia que se le ha ofrecido tanto. Tensión narrativa que se sustenta lo mismo en la queja de amor, que en la adjetivación de Rosaura desnuda en el momento de ser encontrada

oí una voz lastimosa que sonaba en la montaña,
á orillas de un arroyuelo que con las breñas se enlaza.
Estuve atento por ver si era de persona humana,
y percibí que decía estas sentidas palabras:
[...]
Amante falso y traidor, ¿cómo me dejas sin causa
en tan terrible abandono y de la muerte cercana?
[...]
por el eco de la voz llegué á parar donde estaba
una juvenil belleza á un duro tronco amarrada,
desmelenado el cabello y de ropa despojada.
Cuando vi tal hermosura, quedé sin hablar palabra

(*Rosaura la de Trujillo* I, vv. 13-16, 19-20, 24-27)

Y elementos (queja y descripción) de este nuevo horizonte que desarrollará plenamente la sensualización morbosa presente ya en la versión de *Tamar* que para narrar la violación se dilatava en descripciones de la cama: “La cogió por la cintura y a su cama la llevaba [...] El colchón era de pluma,

y las sábanas de Holanda;/ la colcha que la cubría era de seda bordada” (*Amnón y Tamar* I, vv. 13, 16-17). De modo que sin describir realmente ni el desnudo, ni las violaciones, el horror del romance está dado por la combinación entre esa morbosa acumulación de detalles y la enunciación escueta, pero siempre cargada de juicios que guíen la valoración moral, de hechos que se juzgarán terribles en función de sí mismos y de lo que el horizonte intratextual permita que el receptor adelante o suponga, cerrando prácticamente todo espacio de indeterminación en que pudiera negar el horror o la violencia de lo que se cuenta, y “obligándolo” a que los contemple hasta satisfacer el morbo a que tal expectativa le induce.

Entonces y finalmente, pese a que en general y en estas historias que las mezclan con incesto las violaciones jamás se describen, el análisis de estas tres fábulas señala cómo dependiendo de la tradición y el período histórico del que se trate es posible subrayar el horror que las rodea con recursos que, como se ha visto, van de la nulidad de datos en versiones cuyos espacios de indeterminación hacen que el receptor complete la historia con lo que decida como más terrible

Tiróla la mano al pecho, y a la cama la arrojara.
Triste saliera Tamar, triste saliera y mal airada.

(*Amnón y Tamar* LV, vv. 15-16)

–Quítate de ahí, cuñado, ¿no es el diablo quien te tienta?
–Si me tienta o no me tienta, de aquí no pasas doncella
Y vieron a un pastorcito sentado en una peña.
–Baja p'acá, pastorcito, pastor de la Magdalena,
para llevarmer esta carta a los palacios de Trena.

(*Blancaflor y Filomena* XLI, vv. 17-21)

a las metáforas que, sin describir las acciones, exaltan el dolor de la víctima

Tendióla la mano al pecho, y a la cama la arronjara.
Gritos que diera Tamar los cielos aburacaran.

(*Amnón y Tamar* LVII, vv. 15-16)

o, al contrario, recurren a detalladas descripciones cuyo foco privilegia la *praxis* victimaria sobre el *pathos* de la víctima, que ahora ocupará el espacio de indeterminación del texto y será sugerencia

horrorosa en la imaginación del receptor

Él se apea del caballo, y la apea de la yegua;
la coje por un bracito, la coje para una cueva.
Una vez que la gozó, se quiso vengar de ella.
Allí le sacó los ojos, y allí le cortó la lengua,
la lengua porque no hable, los ojos porque no vea,
los pechos pa que no críe cosa que de ella saliera.

(*Blancaflor y Filomena* XXVI, vv. 22-27)

Mecanismo compartido por las versiones en que, mediante juicios que no ofrecen más información que la necesaria para comprender las acciones, porque están en voz de la víctima redimensionan lo que ésta sufre de modo que la gravedad de las agresiones (violación, abuso, tortura, amenaza, abandono) se vuelva casi sacrílega

Cinco días caminamos marchando á largas jornadas,
hasta llegar á este sitio encubridor de mi infamia.
Aquí, los dos desmontaron con intención depravada,
para marchitar la flor que de algunos fué envidiada.
Ambos mancillan mi honor, ¡Jesús, qué suma desgracia,
sin temer la justa ira del Señor, que nos miraba!
Luego, el alevoso primo, hizo que me desnudara;
luego que carnes me viera entrambas manos me ata,
y sacando una pistola el fuerte muelle levanta
para quitarme la vida, mas mi amante lo estorbara,
diciendo: No quiere el cielo que, pues yo he sido la causa
de que esta doncella pierda su honor, se cometa otra infamia.
Aquí la pienso dejar entre estas espesas matas,
expuesta á las muchas fieras que por estas breñas pasan,
y ellas le darán la muerte mal merecida y sin causa.

(*Rosaura la de Trujillo* I, vv. 62-76)

Variedad de tratamiento para la violación y el incesto que contrasta el sobrio realismo de una tradición sefardita donde se privilegia la enunciación de acciones sobre la descripción de éstas

(*Tamar*) con las apuestas de los Romanceros de tradición oral moderna (*Blancaflor y Filomena*) y vulgar (*Rosaura la de Trujillo*) por la descripción más o menos detallada en que, ha de notarse, la ampliación de datos en torno, y no la violencia en sí, mueve el rechazo en quien escucha; mecanismos narrativos con que los transmisores esperan fascinar a su audiencia pues los detalles terribles cumplen, como guía de recepción, las expectativas generadas en el horizonte del texto.

Si volvemos sobre *Rosaura*, el horror se muestra como un constructo social porque el Romancero vulgar, sin decir cuánto le haya dolido ser violada –pensemos que, en cambio, “gritos que diera Tamar los cielos huracanaban”– o hasta dónde pudo sorprenderla la traición del primo –como a Filomena la de su cuñado–, muestra las consecuencias de transgredir los valores que la moralidad de la época sancionaba, como la honra, la discreción de las solteras, la obediencia a los padres (recuérdese que Rosaura se fuga porque el pretendiente es pobre), la virginidad conservada hasta el matrimonio y el matrimonio en sí.

Asimismo, las contradicciones internas de la narración –que se le viole vestida y luego se le obligue a desnudarse, por ejemplo, vv. 66-69– están ahí como una forma de elaboración del morbo, otra vez y justamente, en torno a la perversión que se adjudica a todo transgresor moral⁴¹ y han de leerse no como un error en la lógica narrativa, sino como muestra de que si los violadores accedieron a ella con furia y sin tiempo para desnudarla, su mala calidad moral es suficiente para que se deleiten más tarde en la contemplación de su cuerpo porque está indefensa y pueden victimarla de nuevo.

En esta línea de pensamiento, y aunque nada de esto se sepa al leerlo, importa la función que como anuncio debió jugar un pliego con dos décimas que resumen y adelantan la versión completa y

⁴¹“el criminal [...] aparece como un ser depravado y con desviaciones manifiestas desde su más tierna infancia”, Segura *Romances horrorosos*, p. xv.

que, porque incluye en la parte baja una nota que dice: “Se hallará de venta en casa de los sucesores de A. Bosch, Bou de la Plaza Nueva, 13”, debió entregarse gratuitamente al comprar los ya publicados. En sí mismo, el texto del anuncio no vale mayor cosa como fuente de horror y, sin embargo, el pliego debió generar muchísima expectación pues el tema del romance se explicita en los versos 5 a 10, el resumen en conjunto tiene fuertes guías de recepción moral, como la caracterización de la víctima: “desgraciada/ aunque de corazón noble” (vv. 1-2), y la parte alta la ocupa un grabado muy elaborado que muestra en primer plano una mujer desnuda y atada a un árbol que mira de frente a un hombre con un perro y un rifle mientras “atrás” (en la esquina superior izquierda) se ve cómo se alejan dos hombres menos elegantes que el del rifle

Rosaura, la desgraciada
aunque de corazón noble
está en el tronco de un roble
inhumanamente atada.
Que un traidor que abandonada
sin compasión la dejó,
cuando el deseo cumplió
de su alma corrompida
intentó quitar la vida
á la que el honor quitó.

Mas ella, que tiene fé,
reclama amparo al Señor,
y al momento un cazador
que escuchó su voz, la vé
y la pregunta por qué
se halla atada y sin abrigo.
Viendo en él un buen amigo,
se lo contó tristemente,
y á la mañana siguiente
dieron al traidor castigo.

(Rosaura la de Trujillo IV)

La estética que guía las historias de violación e incesto adopta (y adapta), así, en su paso de la oralidad a la escritura los elementos propios de los registros culturales que atraviesa; y suma a las amplias descripciones que el Romancero tradicional había desarrollado, los recursos gráficos que la imprenta ofrece y las formas narrativas que antes tomó del Romancero nuevo, para plantear horizontes de expectativa en que la violencia se integra como eje y las posibilidades del horror se abren tanto como los tratamientos dados a cada una de las transgresiones que reflejan aquella.

3.4. Adulterio e infidelidad

Con marcas de tabú menos fuertes que las del incesto, la prohibición del adulterio y la infidelidad supone una regla de convivencia que genera una expectativa moral suficientemente fuerte como para que los relatos en que se transgrede sean violentos. De modo que aún si se comete al margen de la pasión sexual (como se verá, muchas veces al margen de pasión alguna) y el motivo puede tratarse en burla exaltando la astucia de quien –como la mujer de Pitas Payas⁴²– escapa al castigo, implica siempre una ofensa que, germinalmente exacerbable, llevará al ofendido a procurarse venganza; y al receptor a atender con cuidado, esperando que renunciar a reirse valga la pena dado el potencial de tratamiento que se le sugiere.

Que ambos tratamientos –en burla o en veras– hagan parte de su potencial narrativo se explica fácilmente pues, en contraste con otros motivos revisados, adulterio e infidelidad se caracterizan por la total falta de violencia física entre los victimarios, y entre éstos y la víctima que, como Pitas Payas, suele serlo por ausencia e ignorancia: quienes cometen un acto de infidelidad están en igualdad de circunstancias entre sí (son cómplices) porque no se hacen daño moral o físico alguno –a diferencia de los romances de violación donde las funciones de víctima y victimario son indiscutibles porque narran cómo un sujeto accede por fuerza al cuerpo de otro, o en los de incesto logrado por engaños que violentan la voluntad de quien cede creyéndose en una situación distinta– y si “victiman” al tercero ausente, es únicamente porque su relación se valora socialmente como ruptura, desviación al menos, de los comportamientos que generalmente un pacto amoroso supone.

Fidelidad supuesta en un convenio amoroso que si no necesariamente trae aparejado un contrato matrimonial, en cambio responde siempre a la construcción de la honra que, como valor

⁴²Ver *Libro de Buena Amor*, estrofas 472-487.

social, explica por qué también su transgresión prematrimonial se sanciona y genera fábulas tan violentas como las del adulterio aunque, ni dentro ni fuera del texto, se prevea un vínculo legal en el galanteo o el noviazgo. Rasgo compartido que relaciona estos motivos con los celos, pero que lleva también a observar que cuando no hay venganza de honra, es necesario que el foco narrativo reduzca el espacio del *pathos* victimal y derive, casi siempre y desde el principio, hacia las violencias que se ejercen contra los terceros y que emergen al texto a través de motivos directos como asesinato, profanación de cadáver, filicidio y/o canibalismo.

Las narraciones que se analizan han sido separadas en dos grupos considerando, para distinguir los romances de adulterio de los que narran relaciones adúlteras, si el encuentro es un evento único o una acción repetida porque lo fortuito de los primeros señala mayor pasión que la de aquellos en que se marca la venganza y el rencor como razones para transgredir y violentar. Grupos que, a su vez, se han dividido según presenten o no una venganza de honor que permita saber cómo se lee la ofensa en cada fábula. Así, mientras *La adúltera*, *La esposa infiel*, *Los presagios del labrador*, *El crimen de una mujer* y *El amante en capilla* son romances en que adulterio e infidelidad serán violentamente vengados, *La infanticida* y Ana Contreras protagonizan romances homónimos en que sus relaciones adúlteras llevan al asesinato e ingesta de quienes fueran víctimas de su violencia moral.

3.4.1. Adulterio vengado

Historias como las de *La esposa infiel*, *La adúltera*, y *Los presagios del labrador*, cuyas fábulas se antojan tan cercanas entre sí, permiten diferenciar claramente la especificidad textual de un tratamiento tradicional y uno vulgar pues, aunque todas inician con un arriesgado galanteo cuyo tono

lo señala como una situación anómala y lo convierte en *prolepsis* mimética

Estaba una señorita sentadita en su balcón,
pasó por allí un soldado con buena ó mala intención,
y la dice: Señorita, con usted durmiera yo.
–Suba usted, gran caballero, por una noche ó por dos.

(*La esposa infiel* III, vv. 1-4)

Estaba una señorita sentadita en su balcón,
atreverme á pedir de su azafate una flor.
–¿Cómo pide el picarillo descarado y sin vergüenza?
–No soy pícaro, señora, que esto se usa en mi tierra,
los galanes como yo el pedir á las doncellas;
ellas nos dan para guantes, nosotros ligas y perlas.
–Suba, suba el picarillo, suba por la otra puerta

(*La adúltera*, vv. 5-11)

–Si quiere conversación suba arriba la escalera.
No acabó de pronunciarlo, cuando ya se plantó en ella.
la dama cerró el balcón y el galán cerró la puerta;
las vecinas, que lo vían, decían: ¡Poca vergüenza!.

(*Los presagios del labrador* II, vv. 12-15)

y aunque en todas se caracteriza a la dama por la tónica liviandad moral de que hace gala, en el romance tradicional, *La esposa infiel*, la aceptación ofrece un contraste importante pues suma al trazo de una situación anómala la autoexaltación mimética de un personaje que, vehemente, recurre a un conjuro que no sólo declara su deseo de no ser interrumpida en su clandestino encuentro sexual, sino el de que su marido muera

–Suba usted, gran caballero, por una noche ó por dos.
Está mi marido á caza á los montes de León,
para que no venga luego le echaré una maldición:
Lobos le coman los ojos, águilas el corazón,
al pasar el río Ebro dé el caballo un tropezón,
que le tire, que le mate, que muera sin confesión.

(*La esposa infiel* III, vv. 4-9)

–Le echaremos maldiciones para que no vuelva, no:
cuervos le saquen los ojos y águilas el corazón,
los perros de su cabaña le traigan en procesión

(*La esposa infiel* IV, vv. 6-8)

Violencia moral que subraya un adulterio guiado por la gana inmediata de holgar con el forastero, y aleja ésta de las historias en que la dama parece justificar lo que hace aludiendo a las ocupaciones del marido, que lo mantienen afuera y a ella desatendida

–Suba, suba el picarillo, suba por la otra puerta,
que está mi suegra durmiendo y no quiero que lo sienta,
y mi marido está al campo y está á cuidar las haciendas;
como le han costado tanto no quiere que se le pierdan.

(*La adúltera*, vv. 11-14)

Narrados el descubrimiento de los amantes *in fraganti* y el arrepentimiento de ella, la solución que el marido dé a la mancilla de su honra varía, según cada historia, entre el repudio y el asesinato sin que la forma en que se descubra el adulterio⁴³ ni la presencia/ausencia de una maldición previa por parte de la mujer condicionen uno u otro final; entre los cuales sorprenden mucho más (aunque sean menos horrorosos) aquellos en que el adulterio se castiga sin venganza. Así, cuando arrinconada y obligada a confesar la protagonista implora perdón, mientras algunas versiones del romance tradicional, en que se la repudia y regresa a casa de su padre, mantienen la idea de que la violencia moral sufrida (la deshonor) puede repararse sin violencia física porque, finalmente, la culpa es de quien ha (mal)criado a la esposa y no de quien sufre el adulterio

–¿Quién es aquel caballero que en mi cama estornudó?
–El niño de la vecina que anoche ahí se durmió.
–¡Qué niño ni qué demonio! ¡Tiene más barbas que yo!
–Mátame, marido mío, que te he hablado á traición.
La ha cogido de la mano y en ca el suegro la llevó.
–Tenga usted, suegro, su hija, inclínela usted mejor.
–¡Qué hija ni qué demonio! Criada se la dí yo.
–Si usted me la dió soltera, casadita se la doy.

(*La esposa infiel III*, vv. 27-34)

⁴³El motivo de la *corazonada* es punto de contacto con *La tentación del Demonio* y otros romances de celos cuyas fábulas son versión en espejo de *Los presagios del labrador I* en tanto el aviso sobrenatural sirve para engañar al protagonista y que éste asesine a su esposa.

–Mátame, marido mío, que te he hecho una traición.
 –¡Que te mate Dios del cielo o la madre que te crió!
 Agárrala de una mano y a su padre la llevó:
 –Aquí tiene usted a su hija enséñela usted mejor.

(*La esposa infiel* IV, vv. 16-20)

la solución en otras apunta a una violencia física que, en *crescendo*, implica poco a poco la necesidad de que se publique el caso para que se reconozca la valía de la venganza y, por tanto, la reparación de la honra

De los piés á la cabeza una tórdiga la sacó,
 la dividió entre dos platos y á su suegro la mandó.
 –Tenga usted, señor, esos platos, recíbalos con honor;
 otra hija que usted criara críela con mas honor,
 que esta hija que ha criado ha ofendido mucho a Dios.

(*La esposa infiel* I, vv. 41-45)

–Qué niño ni que demonio, si tié más barbas que yo.
 Le cogió por la cabeza, le tiró por el balcón.

(*La esposa infiel* II, vv. 20-21)

forma de tratamiento que, finalmente, alcanza un grado extremo de violencia en una versión oral de *La adúltera* (que Alonso Cortés tuvo por tradicional) y en la lexicalizada, igualmente recogida de la tradición oral, de *Los presagios del labrador*

Se sube Juan pa allá arriba por ver quién está con ella,
 está el galán y la dama durmiendo y á pierna suelta.
 –¿Qué te ha faltado en mi casa, pícara, villana, perra?
 Si quieres pan ahí lo tienes, si quieres vino en la bodega,
 si tú quisieres dinero, dinero yo te lo diera,
 si tú quisieres amores, me escribieras una letra.
 Se sube Juan pa la plaza por ver qué se vende en ella.
 –Señores no maten carnes, que en mi casa las hay muertas,
 un novillo de quince años y una vaca de á cuarenta;
 si no lo quieren creer bajen al pié de la bodega,
 y verán dos cuerpecitos repartidos entre dos duernas

(*La adúltera*, vv. 25-35)

Coge la niña en sus brazos, se va para en ca la suegra.
 –Toma esta niña en tus brazos que tu hija muerta queda.
 –¿Cómo podía ser eso, si anoche cené con ella?
 –Coja esa niña en sus brazos, no haga otro tanto con ella,
 a otra vez que críes hijas, críalas con más vergüenza.
 Se marchó para la plaza tirando va la montera.
 –Venir, venir, carniceros, en mi casa carne queda:
 un novillito de quince y una novilla pequeña.
 Si toos hicieran lo mismo se acababan las cornamentas

(*Los presagios del labrador II*, vv. 50-58)

3.4.1.1. Adulterio, venganza y castigo

Siendo poemas narrativos vulgares cuyas rimas variadas y estructuras estróficas podrían cuestionar su definición como romances,⁴⁴ *El amante en capilla* y *El crimen de una mujer* sirven como ejemplo de la variedad formal a que conduce el tratamiento de los motivos violentos pese a que, finalmente, el horror que proponen es únicamente moral y queda muy cerca de la compasión hacia las víctimas pues el primero establece, sobre un código de honor probablemente compartido por los receptores, la preeminencia de la ley civil y la posibilidad de ser castigado por un crimen cometido en defensa de una honra expuesta aún antes de contraer matrimonio

Coqueta Laura é imprudente
 Oye requiebros de Juan,
 A la vez que con afan
 Se deja amar por Vicente.
 Pero un dia frente á frente
 Por azar se han encontrado;
 Su pasión se ha exasperado,
 Y por una loca, ingrata,
 Vicente á Juan hiere y mata,

Y él á muerte es condenado.
 Sus coqueterías ya
 Abomina Laura ahora,
 Y pide perdon y llora
 Ante el que en capilla está.
 Él á maldecirla va,
 La echa en cara su ficcion,
 Mas viendo su humillación
 Y alzando al Cristo los ojos

⁴⁴Aunque la estructura métrico-rítmica de *El amante en capilla* semeja la de una décima, la necesidad de distribuir sus veinticinco versos en dos y media contradice su definición misma, de modo que parece más prudente interpretarlos como quintillas. *El crimen de una mujer*, por su parte, se estructura con tres octavas que no dejan espacio a otras interpretaciones.

Depone al fin sus enojos
 Y la otorga su perdon.
 Laura sin fin llorará
 Su devaneo pasado

Mas, ¿dos muertes que ha causado,
 Con esto remediará?
 Mujeres, tened cuidado
 (*El amante en capilla*)

y el segundo plantea que la violencia moral de morir ejecutado por defender el honor propio –librarse de la paradójica triple violencia que el personaje sufre al ser traicionado, tener que vengarse y terminar ejecutado conforme a la ley civil– sólo puede evitarse si, como último gesto de dignidad, se pone fin a la propia existencia

Un sujeto muy honrado
 Se casó con Mariquita,
 Y equivocado medita
 Que vivirá en el placer:
 Mas cierto dia advertido
 Sorprende muy azorado,
 En su alcoba á otro fulano
 Holgando con su muger.
 Muy resuelto y decidido
 Y con furor delirante,
 Acomete al viejo amante
 Con puñal que ya llevó;

El corazon le traspasa
 Y á su esposa hiere el pecho,
 Y ya vengado y satisfecho
 Por la ventana se echó.
 Este fué el fin infelice
 De aquel jóven desdichado,
 Desesperóse ultrajado
 Por su esposa criminal:
 Tenga virtud y prudencia
 La muger en todo tiempo,
 Y no falte al juramento
 Del estado conyugal.
 (*El crimen de una mujer*)

Último tratamiento del adulterio ante la que, si es claro que combinar violencia física y moral en la venganza cifra su mejor oportunidad de volverse horroroso, sin garantizar que así ocurra, también se comprueba lo anotado al inicio del capítulo porque, si bien es cierto que en muchísimos casos se cumple la propuesta “pasión sexual + violencia = horror”, como su conversión en motivo horroroso depende de un tratamiento condicionado por la interpretación que en cada caso se dé a los valores sociomorales implicados, muchas veces y aún presentando los tres elementos, el efecto no se logra porque la violencia (nunca la pasión sexual) se halla justificada por esos mismos valores.

3.4.2. Relaciones adúlteras

Las historias del segundo grupo plantean traiciones largamente repetidas (relaciones adúlteras) que, sin mover a venganza porque las víctimas nunca saben que lo son, potencian la violencia moral que éstas sufren cuando son asesinadas e, incluso, comidas. Luego, como en *La infanticida* y *Ana Contreras* el adulterio que es punto de partida no refiere a la pasión, lo terrible de su efecto se cimienta por contraste con la actitud, pasiva y falta de información que caracteriza a sus víctimas.⁴⁵

De modo que, a diferencia de los romances de incesto por engaño cuyo *pathos* dependía del descubrimiento que hacía recaer el castigo en el objeto del deseo original –como le pasa a Don Diego cuando cede “creyendo que era su esposa” e inmediatamente se halla preso⁴⁶– éstos de las relaciones adúlteras resaltarán la inocencia personal, la falta de culpa actancial, y la indefensión con que se caracterizará a las víctimas en el momento en que sean violentadas por las protagonistas, ya para vengar su denuncia ante el marido, ya para desembarazarse de éste

–Ven acá, hijo querido, te espulgaré la cabeza.
Y por detrás del cocote le ha sacado la lengua,

(*La infanticida* I, vv. 17-18)

y Ana Maria, que estaba con su corazon dañado,
quiso lograr la ocasion, por estàr mas à su salvo,
pues quando le vio dormido, con un cuchillo en las manos
fuè donde està su marido, y el galillo le ha cortado.

(*Ana Contreras*, vv. 26-29)

⁴⁵Segura caracteriza víctima y victimario diciendo que, generalmente, el primero se presenta como un ser depravado con desviaciones manifiestas desde su infancia, ya por mala educación –carente de principios religiosos–, ya por causas congénitas, mientras por el contrario, quien padece la acción criminal suele aparecer como persona de recursos, conseguidos con el trabajo honrado, católico practicante y caritativo. Ver Segura, *Romances horrorosos*, p. xv.

⁴⁶*Vid supra* 3.2.2. Incesto por engaño, pp. 184-186.

3.4.2.1. *La infanticida*: sencillez de fábula y tradicionalización de un romance vulgar

En consecuencia, si la cantidad de recursos poéticos presentes en la intriga de *La infanticida* (cuánto y cómo se trabaja ésta) refleja la importancia que esta sencilla fábula⁴⁷ tiene en la tradición, con ello podría refrendarse la lectura propuesta sobre el adulterio como transgresión moral a la que siguen la violencia y el horror pues entre sus recursos diegéticos pueden lo mismo identificarse adjetivaciones directas (“malvada”, *La infanticida* I, v. 16), que descripciones tradicionales y más detalladas de la cama, que de un encuentro sexual cuyas consecuencias tienen mayor peso en la intriga

–Padre, mire usted, aquí entra un galán en la casa
y se acuesta con mi madre en cama muy regalada;
sahumada con romero, lavada con agua clara.

(*La infanticida* IV, vv. 4-6),

o sentencias y generalizaciones sobre la relación inversa entre belleza moral y física

Tiene la mujer bonita, y el demonio que la enreda;
para no servir a Dios, más valiera hacerse fea.

(*La infanticida* I y III, vv. 3-4)

entreveradas con los anteriores para reforzar una intriga en que, tanto el milagroso descubrimiento del crimen –en las cinco versiones el hijo muerto hablará antes de que el padre pruebe el guiso hecho con su carne⁴⁸–, como el castigo sobrenatural muestran que los elementos religiosos son recurso muy útil para dejar clara la superioridad de la justicia divina y su enorme violencia, sin que por ello deban cancelarse las pequeñas venganzas que las víctimas logren mediante la violencia física

⁴⁷La protagonista mata a su hijo por haber denunciado su relación adúltera; el descubrimiento y castigo de sus faltas llegan en forma sobrenatural.

⁴⁸El motivo se analizará por extenso al retomar *Blancaflor y Filomena* como ejemplo en 3.6.1.3. Vengar forzadas.

La agarró por los cabellos, barrió la casa con ella,
 después de que la barrió: ¡Vengan, demoros, por ella!
 Unos dicen: Venga en cachos; y otros dicen: Venga entera.

(*La infanticida* II, vv. 49-51)

–No coma usted, padre, no, que come su sangre mesma.
 Y entonces la malvada con grandes voces empieza
 a llamar a los demonios que bajaran a por ella.
 Unos dicen: Venga en cuartos; otros dicen: Venga entera.
 La muerte que ha dado al niño, se la hemos de dar a ella

(*La infanticida* III, vv. 37-41)

Así pues, el potencial de tradicionalización de estas versiones se evidencia en recursos de construcción que, como las triadas de los siguientes ejemplos subrayan la importancia de su tercer elemento (adulterio, denuncia, y canibalismo respectivamente), y sirven de apoyo mnemotécnico para *performances* posteriores

que aquél está con mi madre y aquel la abraza¹ y la besa,²
 y aquel la lleva en la cama como si su mujer fuera³

(*La infanticida* II, vv. 7-8)

–Padre mío, entra el alférez y con mi madre conversa.
 A ella la besa y la abraza, como si su mujer fuera,¹
 y a mí me dan ochavicos pa que me vaya a la escuela;²
 y yo, como picaruelo, me escondo tras de la puerta.³

(*La infanticida* III, vv. 10-13)

Mientras el padre de viaje, la lengua 'raíz le arranca¹
 y se la ha echado a un perrito,² que tras la puerta estaba,
 y del cuerpo de aquel niño la cena al padre aviara.³

(*La infanticida* IV, vv. 9-11)

De modo que, si bien es cierto que estas versiones de *La infanticida* presentan pocos recursos que relacionen discurso e intriga con la fábula, en la versión III destaca la *prolepsis* del asesinato porque, tras disponer al receptor, el verso inmediato anterior, mimético, abre el compás de espera necesario para que aún sorprenda por la velocidad y violencia con que se mata al hijo

y entre tanto la malvada de matar a su hijo intenta.
 –Ven acá, hijo querido, te espulgaré la cabeza.
 Y por detrás del cogote le ha sacado la lengua;

(*La infanticida* III, vv. 16-18)

Mientras su mejor descripción corresponde a la II, que usando la única secuencia acumulativa ascendente presente en estas versiones, con una ampliación en triada destaca el tercer elemento, al contrario, por su falta de marcas

Lo primero que le hizo fuera el sacarle la lengua.¹
 –Parla ahora, parlador, que ahora te doy licencia.
 –Si hablaré yo, mi madre, como si tuviera lengua.
 Lo segundo que le hizo fue el cortarle la cabeza;²
 los huesos más menudicos los echa pa la cazuela
 y aquellos más mayoricos se los echaba a la perra.³

(*La infanticida* II, vv. 13-18)

Permitiendo que también se reconozca la conjunción, en cuatro versos, de un símil previamente establecido en la misma versión: “Allá estaba en la cocina, ladrando como una perra” (v. 11), una focalización que contrasta el *pathos* del testigo (la perra) y guía la valoración moral en la recepción, y el potencial de tradicionalización que refleja su disposición triádica

La perra, de lastimosa, más lastimosa que ella,
 los cogía con la boca, los llevaba pa la iglesia.¹
 con las patas hace el hoyo, con la boca los entierra,²
 con lágrimas de sus ojos, agua bendita les echa³

(*La infanticida* II, vv. 19-22)

3.4.2.2. *Ana Contreras*: estética individual e imposibilidad de que un romance vulgar se tradicionalice

En contraste, y aunque el horror en *Ana Contreras* depende de una estrategia narrativa más sencilla porque la intriga se desarrolla paralela a la fábula, este pliego de mediados del siglo XVIII evidencia cómo la incorporación de un romance vulgar a la tradición oral depende de matices sutiles. Y los recursos

que, determinados por su origen impreso, lo separan de romances más cercanos a la estética colectiva, van ahora a ilustrarse con *La infanticida* I que, igualmente vulgar, fue en cambio recogida en Burgos y publicada en *Romances Populares de Castilla recogidos por Narciso Alonso A. Cortés* (1906) con esta nota

No obstante la índole de su asunto, éste es, en mi opinión, romance vulgar. Por este motivo no publico otras versiones de varios pueblos, ya que este romance es uno de los más extendidos. Por idénticas razones omito el romance de *Isidro* ó *Sidro*, que comienza también: “En lo más alto de Burgos/ hay una pequeña aldea”, en que el demonio induce á Isidro á castigar á sus inocentes mujer é hijo, y le pone en trances de ahorcarse, del cual le libra la intercesión divina, que resucita luego á las víctimas; así como el de *Don Antonio de Barrera*, bastante divulgado, y en el cual, como en este de *La infanticida* y en el de *Doña Arbola* (que tal vez le sirvió de modelo), habla un niño de pocos días y exclama: “¡Madre mía, usted que bebe,/ que le dan la muerte cierta!”, evitando de este modo que su madre muera envenenada por su marido, injustamente celoso por las falacias de una mujer perversa⁴⁹

que, si poco dice sobre “la índole del asunto”, deja claro que el criterio de selección excluía romances vulgares; aunque catorce años después el autor incluyera otra versión en “Romances tradicionales” (*Revue Hispanique*, 1920) cuya variación está en llamarlo *La madre criminal* y ser de Palencia. Así, como Salazar ofrece tres versiones tradicionalizadas que abogan en favor del potencial que debió tener el pliego, de manera que a partir de las fechas en que se recolectaron las versiones I (1906) y V (1920) puede inferirse que el romance se mantuvo vivo en la tradición oral porque se había iniciado el proceso que lo adecuaría a las estructuras del Romancero tradicional, la no-tradicionalización de *Ana Contreras* se explica, al contrario, porque su estética específicamente vulgar no permite una refuncionalización semejante.

⁴⁹Remitimos a la primera nota, en la página 117 de *Romances de Castilla* (Institución Cultural Simancas-Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1982) porque éste reúne dos trabajos previos: *Romances Populares de Castilla recogidos por Narciso Alonso Cortés*, *Catedrático*, Establecimiento Tipográfico de Eduardo Sáenz, Valladolid, Calle de Montero Calvo, 44 al 50, 1906 (pp. 10-144); y “Romances tradicionales”, *Revue Hispanique*, 1920 (pp. 145-218).

Deberá considerarse entonces, a pesar de que Menéndez y Pelayo opinaba que la adecuación estructural de romances vulgares que así lograban insertarse entre los patrimoniales de viejo abolengo era un “horrendo contubernio entre lo tradicional y lo popular”, lo que Salazar plantea sobre cómo la tradicionalización de un romance vulgar supone transformar un objeto que respondía a la individualidad lingüística, poética y social (*i.e.*, estética) de su autor –una obra clausurada–, en un hecho poético abierto que, al variar de una a otra transmisión, pueda responder a un estética colectiva⁵⁰ cuyo primer término de comparación no incluye que la mejor intriga se construya sujeta a la fábula, como ocurre con *Ana Contreras*. Pero que, sobre todo, considera de la mayor importancia que quien escucha el relato pueda apropiárselo para repetirlo después, nada de lo cual es fácil cuando las marcas de autoría –*i.e.*, la individuación poética de la obra en las construcciones verbal, discursiva, de intriga y de fábula que su autor haya determinado– son tan fuertes como en los romances vulgares; primera de las cuales está, en este caso, en un largo encabezado

Nueva relación, donde se da cuenta, y declara como una muger llamada Ana Contreras, inducida del demonio, dió muerte a su marido, y a dos hijos, y los echó en adobo; y como le dió al galán á comer del higado, y la assadura frita: refiere, como fueron descubiertos, y ajusticiados el dia 27 de Julio de este presente año de 1749

que, si bien apela a la curiosidad del lector y establece como horizonte textual una clara oferta violenta, es parte del paratexto y no debe tomarse como marca identitaria porque, de hecho, su marcada especificación del referente no permitirá variar o refuncionalizar la fábula.

Rasgo estilístico en función del cual la verosimilitud se construye dejando saber al receptor qué, cuándo, cómo, dónde, por qué, y a quién ocurrió lo contado, y marca el resto de la historia con un estilo que, como en el encabezado, recuerda a un testimonio legal (“se da cuenta, y declara”,

⁵⁰Ver Salazar, “Un modelo no patrimonial: el Romancero vulgar tradicionalizado”, pp. 257-258 y 264.

“refiérese”, “este presente año”) cuya concreción aboga en favor de la función ejemplar que les adjudica Segura cuando dice que “informan al lector u oyente de que lo que a continuación se explicará es un relato ocurrido en la vida real y por tanto carente de elementos imaginativos o fantásticos”.⁵¹ Pero que, justamente por ello, no permite aceptar lo narrado como un hecho corriente y, en consecuencia, dificulta la ejemplaridad de una historia cuyo tratamiento, en términos que hoy serían de nota policiaca, la convierte en suceso e impide a sus transmisores relacionarla con otras similares por la aparente complejidad de una intriga que, en cambio, es evidente en títulos como *La infanticida* o *La adúltera*.

Y, sin embargo, por que el cambio estético que separa los romances vulgares de los tradicionales no sólo consiste en “el deterioro que sufren los romances de crímenes y asesinatos como género literario por el abandono progresivo de la forma en favor de una más periodística en que los elementos fantásticos y de ficción dejan paso a descripciones detalladas que permiten localizarlos, lo que hace necesario consignar el nombre de los autores y, de ser posible, la calle y número donde ocurrieron”,⁵² es importante notar que su tratamiento de los “datos” construye la violencia de forma que el horror dependa mayormente de la focalización y juicio de las acciones con que se forman las secuencias. Mecanismo bien ejemplificado en la larga secuencia acumulativa ascendente que abarca la tercera parte de sus versos (20 a 64)⁵³ y es núcleo del romance pues en ella se narra la forma en que Ana Contreras asesina a su familia,

⁵¹Segura, *Romances horrorosos*, p. xiv.

⁵²Ver Segura, *Romances horrorosos*, pp. x y xxi.

⁵³No se analizan la situación inicial ni el proceso judicial que cierra el romance, porque la primera sólo bosqueja la violencia moral de que parte la historia y el segundo reinserta lo narrado en el orden y horizonte de expectativa extratextuales anteriores. No se cita el texto por extenso porque de los 45 versos en cuestión, sólo 20-23 y 47-50 no se han incluido ya y otros volverán a citarse ahora.

dispone los cadáveres y justifica, frente a su amante, sus actos.

Si es claro entonces que la mera acumulación de violencias morales y físicas podría no ser suficiente para generar horror porque finalmente, al listar los motivos presentes y sin perder uno solo, la secuencia se reduce a estas cinco “formas sustantivadas de derivación verbal”: adulterio, asesinato, profanación de cadáver, filicidio⁵⁴ y canibalismo, que no ocurra así es consecuencia de la focalización y, en un plano más cercano a la articulación entre el discurso y la intriga, de las valoraciones morales del narrador. La forma en que la focalización privilegia la violencia como acción –hacer del victimario, no padecer de la víctima– se evidencia en el descuartizamiento del marido porque la descripción a detalle de una asesina que lo hace con la ligereza de quien goza su trabajo no permite al receptor darse cuenta de que con el “galillo” cortado –esto es: muerta (v. 29)– la víctima no puede seguir sufriendo, ni de que lo narrado como violencia física en su contra sirve en realidad para llevarlo al horror

Pues con el mismo cuchillo le abriò de arriba hasta baxo
 la barriga, y el mondongo con las tripas le ha sacado,
 y las echò en un lebrillo, que tenia puesto al lado;
 el higado, y la assadura, y el corazon le ha cortado,
 recogendolo en un cesto, y en un clavo lo ha colgado;
 Luego con gran ligereza fuè, y traxo una acha de mano;
 y la cara, y la cabeza las hizo muchos pedazos,
 como si no hiziera nada; tambien le corto los brazos,
 con que à su pobre marido todo lo fue destrozando,
 y en dos lebrillos muy grandes las carnes las fuè salando,
 y con ajos, y vinagre dispuso el adobarlo

(*Ana Contreras*, vv. 32-42)

Efecto que se redondea con la indefensión del marido al ser asesinado y las valoraciones morales que el

⁵⁴Se establecen asesinato y filicidio como motivos distintos para marcar las expectativas intra y extratextuales que la narración rompe y genera.

narrador hace de la violencia física antes y después de enunciarla, recurriendo en el segundo caso a un sintagma que, en el contexto, adquiere “tono” de ironía cruel

Y despues a su marido, que de todo descuidado
 estaba; mas una tarde, que venia algo cansado,
 fue a su casa, y se acostò para descansar un rato;
 y Ana Maria, que estaba con su corazon dañado
 [...]

 baxò Ana Maria á abrirle, y los dos regocijados
 subieron al punto arriba, y una mesa aparejando
 para almorzar, al proviso se sientan lado por lado;
 almorzaron lindamente con gran descanso, y espacio;
 pues no hay quien se los impida

(Ana Contreras, vv. 23-26 y 53-57a)

Así, el último punto en que puede anotarse la diferencia estética entre éste y el romance de *La infanticida* –con que se agrupa en tanto romance de traición repetida que no genera venganza violenta pues las víctimas desconocen la traición– está en la construcción de los espacios miméticos, en que sobresalen la autoexaltación del personaje y su rencor hacia la víctima, y el extrañamiento del narrador, por contraste con su propia diégesis; más adjetivada que en otros ejemplos

No parò aquí su maldad, (Jesus, que caso tan raro! [extrañamiento]
 La lengua se me enmudece tan solo de pronunciarlo!)
 [...]

 sobervia les diò la muerte, mil maldiciones echando, [autoexaltación]
 diciendo: No quede en casa rastro de aqueste malvado [...]

 dixo la Dama al Galàn: Ginès, bien hemos quedado;
 yà puedes entrar en casa sin estorvo ni embarazo.
 Pues muger que es lo que has hecho el Galàn la ha replicado:
 Y ella dize, dàr la muerte á este picaro villano
 de mi marido; y la carne, que aquí hemos almorzado
 es de su misma persona, que con esso me ha pagado
 muchos gustos, y placeres, que à los dos nos ha quitado
 [...]

 Què barbaros intentaràn hechos tan determinados! [extrañamiento]
 Pues tres días, y tres noches los tres difuntos salados
 tuvieron baxo su cama; sin ser de nadie notados.

(Ana Contreras, vv. 30-31, 44-45, 58-64 y 76-78)

de modo que, finalmente, la falta de elementos religiosos –ausentes porque ya no responden “a los cambios experimentados tanto en el modo de vivir la religiosidad en la vida cotidiana como en los gustos estéticos según los cuales la intervención de la justicia divina queda fuera de lugar”⁵⁵– y la recurrencia a construcciones sintácticas deliberadamente diferenciadas del uso cotidiano, generalmente en reflexivo y opuestas a las del primer hemistiquio del verso 25 (“fue a su casa, y se acostò”)

Atemoricese el mundo tiemble todo lo criado
 [...]
 trataronla de casar con un Labrador honrado
 [...]
 Desposaronlos alegres, y al cabo de algunos años,
 el Demonio, que no duerme, porque siempre està velando,
 hizo, que se enamorasse de un mozo de malos tratos

(*Ana Contreras*, vv. 1, 15 y 17-19)

también se entenderán como muestra del cambio estético indicado y, por ahora, como la mejor explicación de por qué *Ana Contreras* no ha podido adaptarse al modelo patrimonial de los romances tradicionales.

3.4.3. Adulterio masculino

Porque lo hasta aquí expuesto podría hacer pensar que los únicos personajes cuyo adulterio se narra son femeninos, las diferencias de tratamiento establecidas en función del sexo del protagonista se ejemplifican con *El caballero, el demonio y la criada, La criada calumniada por amor y Mataras, Pedro, a María* e intentan mostrar cómo La adúltera, Laura (en *El amante en capilla*), Mariquita (en *El crimen de una*

⁵⁵Segura data la “pérdida de protagonismo de la justicia divina” con base en los romances “publicados a partir de la segunda mitad del siglo XIX”; *Ana Contreras* será, por tanto, muestra inicial del proceso pues narra “hechos” de 1749. Ver Segura, *Romances horrosos*, p. xxi.

mujer) La infanticida y Ana Contreras se caracterizan como “fuentes de pecado” únicamente porque de los personajes masculinos no se narra el “ayuntamiento carnal con persona que no sea su cónyuge”, sino un deseo de éste que, si bien nunca se realiza, siempre está narrativamente marcado como una situación anómala, de traición y violencia potenciales, difícil de interpretar como apetencia pasajera

Un caballero en Madrid tenía una real criada;
él se enamoraba de ella y ella se marchó de casa.

(*Criada calumniada*, vv. 1-2)

Allá arriba en Valdemoro, Valdemoro que llamamos,
de una hija de una viuda don Pedro se ha enamorado.
–Mataras, Pedro, a María, quedáramos descuidados.

(*Mataras, Pedro, a María*, vv. 1-3)

Calle de la Morería vivía un barbero rico,
llamado Juan afamado, con su mujer y dos niños,
y tenía una criada que los servía a ellos mismos.
Se va el ama por la tarde a unos negocios precisos;
se ha encerrado en una sala, estas palabras la dijo:
–Bien haya sea mi alma, tu hermosura me ha rendido,
y si tú quieres hacer el alto canal conmigo,
sin que tu ama lo sepa, te daré para un vestido
de las telas más preciosas que tú cogieras, bien mío.

(*Caballero, demonio y criada*, vv. 1-9)

Luego, por contraste con la relación adúltera que explicaba los crímenes de Ana Contreras, el adulterio no existe en estos casos; o al menos su consumación no es suficientemente clara. Y en consecuencia, la violencia potencial de *La criada calumniada* se conjura con una invocación tópica de la que, ha de suponerse, depende su clasificación en el *Romancero vulgar y nuevo* como romance de aparición o milagro

–No te digo eso, traidora, que has de ser mi enamorada.
–No lo querrá Dios del cielo, ni la Virgen soberana,

no quiero que su mujer por mí sea mal casada,
 ni quiero que los sus hijos sean de mujer mundana.
 –Más razón tienes tú, hija, que no lo que yo intentaba;
 te tengo de meter monja n'el convento Santa Clara:
 ya que yo no te gocé ningún hombre te gozara.

(*Criada calumniada*, vv. 14-20)

Mientras Pedro, finalmente el único personaje cuya situación narrativa inicial –su enamoramiento de quien exige la muerte de su esposa– podría suponer una relación adúltera, se entrega después de matar a María, haciendo perder sentido a todo lo narrado, pero ofreciendo a cambio una sentencia generalizadora sobre el mal de amor cuyo sentido es difícil establecer por el contexto en que se presenta

Cuatro días con sus noches no se quitó de su lado;
 después que la vio mortal, mandó ensillar el caballo.
 –Alto, los mis alguaciles, alto, los mis escribanos,
 alto, los mis alguaciles, a don Pedro echáile mano;
 vivo le cortéis los pies, vivo le cortéis las manos,
 vivo le saquéis los ojos y le dejéis en el campo,
 para que digan mañana: Aquí murió un desgraciado;
 no murió de pulmonía ni tampoco de costado,
 que murió de mal de amores, que es mal muy desesperado.

(*Mataras, Pedro, a María*, vv. 10-18)

Y el protagonista de *El caballero, el demonio y la criada* está dispuesto a perderse; como se pierde cuando “el horroroso demonio, como la criá vestido”, lo induce a matar a su familia entera⁵⁶ y a denunciarse en su intento por inculpar a la criada... sin haberle logrado, nunca, ponerle una mano encima

⁵⁶Aunque también *El labrador seducido por el diablo* cede a las argucias de un demonio travestido, de nombre Tarifa Agarro (v. 25), no se trata aquí este romance porque en su fábula pesa más la ambición de Lorenzo de Tejado que su lascivia y, sobre todo, porque la historia cierra –a diferencia de *La criada calumniada por amor*– con la aparición de demonios en figura de lagartos, Cristo, y la Virgen que intercede y consigue el perdón para aquél: “hijo mío, hijo mío, vos tenéis de perdonarlo,/ que ha sido mi devoto, no quiero desampararlo” (vv. 68-69).

–¡Si supiera que el demonio me llevaba a los abismos,
 he de cumplir mi deseo aunque me vea perdido!
 [...] Y el demonio ha respondido:
 –Ea, ea, señor amo, si hemos de tomar cariño,
 has de dar muerte a tu esposa, juntamente a tus dos niños
 [...] me ha dado muerte a mi esposa, juntamente a mis dos niños,
 ... y me ha robado y se ha ido.
 La llaman a declarar, declara que ella no ha sido.
 –Virgen de la Conceción, muy de veras te lo pido,
 que me han levantao este enredo, le vea yo en este sitio.–
 Baján cuatro horrorosos demonios y en la horca le han prendido.
 La Josefa quedó libre, para escarmiento de siglos.

(*Caballero, demonio y criada*, vv. 12-13, 21b-23 y 40-46)

De forma que lo que *El caballero*, *Pedro* y *La criada* comparten con *Ana Contreras* es una serie de motivos –instigación, infidelidad, asesinato, castigo– cuyas variaciones en el tratamiento, determinadas por la articulación de sus modelos actanciales, fábulas e intrigas, permiten lecturas morales tan diversas como las que podrían proponerse al ver que, aunque su composición persiga una normatividad moral transmitida por escrito, *Ana Contreras* lo mismo puede leerse como condena de la mala naturaleza femenina, que cual encomio de su carácter y capacidad para conseguir lo que desean; *La criada...* podría tratar, ya la resistencia ante la tentación, ya la nobleza de un hombre que reconoce y repara sus errores; supuesto que, de ser aceptado, *Mataras, Pedro, a María* compartiría en tanto denunciarse ante la justicia sea una muestra de arrepentimiento aunque, como ocurre con *El caballero...*, cuya historia remite en primera instancia a la lascivia, pueda verse como fábula sobre la indefensión de los hombres ante las argucias del Malo.

Y reflejan, como se dijo al hablar de los recursos gnómicos, que en el Romancero ningún tema trae aparejada una valoración moral unívoca pues la forma en que se trata el adulterio masculino supone tanto una mayor moralidad aparente (culturalmente sancionada porque los personajes han de ser

instigados por el Diablo para que ejerzan violencia), como su inhabilidad para satisfacer deseos que transgreden la moralidad sin ser castigados; capacidad que gozaba, en cambio, la mujer de Pitas Payas.

3.5. Celos

Lejos de reflejar el interés sexual o amoroso, la violencia por celos muestra cómo tras la sospecha de que la persona amada haya mudado en favor de una tercera hay siempre un deseo de posesión total que, exaltado, nubla el pensamiento de quien lo sufre y deviene motor de sus acciones; situación que cumple a cabalidad el perfil trazado para las pasiones y que –a diferencia del adulterio y la infidelidad, que deben demostrarse porque su relación con las expectativas morales supuestas en la formación de una pareja permite legislarlos– no moverá la historia partiendo de la certeza que el personaje tenga de haber sido traicionado –pues los traicionados *de facto* se hallan en romances de adulterio–, sino de sus propias dudas al respecto o, mejor aún, de su convencimiento, inmediato y sin pruebas, de que así es.

Paradoja narrativamente muy productiva que permite a algunos personajes (como a Yago en *Otelo*) manipular las acciones de otros y hacer que una familia entera se destruya calumniando a uno de sus miembros

–Cumpla la palabra dada. Desposesse con mi hija

[...]

–Con lindas flores por cierto, vuestra merced se venía–
dixo el mancebo –Es verdad, que yo desflorè à su hija;
mas yo no puedo casarme, y no pretenda, le diga
el motivo, que quizas le podrá costar la vida;
y para que no lo dude, sera accion bien parecida,
que yo con la hija case de una muger, que lasciva,
y deshonesta, ha tenido el gusto carnal mil dias

conmigo, y que con sus brazos ha premiado mis caricias
 [...]

y vereis lo que el Anciano egecuta con gran ira.
 Fuese à su casa furioso, y con colera encendida
 dió la muerte à puñaladas à su muger, y à su hija:
 Valgame Dios, què congoja! valgame Dios, què desdicha!
 Ò vil falso testimonio de una lengua fementida!
 y para mayor desgracia, fue, y se colgò de una viga.

(*Riguroso castigo*, vv. 76, 79-86 1ª parte, 4-9 de la 2ª)

Y naturaleza destructiva, proteica y descontrolada, la del cielo, a la cual obedece su representación como un mal por instigación demoniaca que merece especial atención por su relación narrativa con el adulterio, y por la diferencia estética que supone explicar su origen con la participación del Malo en la fábula y no mediante las acciones de los personajes. Diferencia que, quizá, explica por qué únicamente en *Celos y honra* se habla de una mujer que efectivamente escucha los requiebros de dos enamorados, mientras los romances de *La calumnia de la reina*, la *Tentación del Demonio*, *El parricida*, *El cordón del Diablo* y *Esposa inocente salvada por una medalla* cuentan historias en que un personaje –en el primero la reina, celosa ella misma, y el Demonio en los restantes– calumnia a una mujer para que su marido la asesine por celos; motivación que se hace evidente, incluso para personajes que actúan creyéndose reparadores de sus honras, en los casos en que se descubre el engaño y se repara el error por mediación divina pues, finalmente, la milagrosa intervención de Cristo es parte de este tratamiento que, reconociendo la fuerza casi sobrenatural de los celos, justifica su aparición porque en el imaginario popular es la única figura capaz de enfrentar al Demonio y lograr una solución pacífica.⁵⁷

⁵⁷Muestra de ello es que en *El labrador seducido por el diablo*, siendo la Virgen quien recibía la devoción de Lorenzo de Tejado, la salvación de éste llega porque su hijo la concede: “Madre mía, madre mía, hágase vuestro mandato,/ vuestra intercesión le vale de no morir condenado” (vv. 70-71).

3.5.1. Instigación demoniaca

En la *Esposa inocente salvada por una medalla* esta cualidad del celoso para generarse convicciones antes de resolver sus dudas explica por qué el protagonista asume, en cuanto el Demonio se lo sugiere “porque envidia a los casados” (v. 1), que su mujer lo engaña. Y su primera construcción mimética capta la atención al caracterizarlo como alguien dispuesto a matar a la menor provocación

–Hermano, claro te digo, hermano, claro te hablo,
la linda de tu mujer con un galán está hablando.
Vas allá y máatala, que en esta esquina te aguardo,
y si no gozas ir solo, los dos iremos hablando.
–Para matar mi mujer no es menester tanto bando.

(*Esposa inocente*, vv. 2-6)

aún si esta expectativa se cancela de inmediato pues la narración, de apenas dieciocho versos, resulta muy breve para el desarrollo de mayores violencias y porque, como el título indica, la mujer es inocente y la “intervención” de su medalla la salva. Pero, sobre todo, porque la violencia moral y física se limita a la descalificación que el marido engañado hace de los padres para que la supuesta culpa recaiga en ellos,⁵⁸ y a arrastrar a la mujer por la casa mientras infructuosamente intenta apuñalarla

–Quítate de ahí, mujer, hija de padres tiranos,
que por tis bordelerías ando yo desarreglado.
La cogió de los cabellos, siete salas la ha arrastrado;
siete puñaladas tiene y ninguna la ha dañado.

(*Esposa inocente*, vv. 9-12)

Y, sin embargo, justamente porque la velocidad de la secuencia está dada por la presencia de un verbo en casi todos los versos, esta sencillez de fábula, moraleja y tratamiento será punto de partida para

⁵⁸Aunque este romance sí presenta violencia física, comparte con las versiones IV y V de *La adúltera* la idea de que la responsabilidad por la violencia moral recae en quien mal educa a sus hijas y no en éstas, ni siquiera cuando lo cometen, y menos en quienes sufren el adulterio.

establecer las constantes estéticas compartidas por la *Tentación del Demonio*, *El parricida*, y *El cordón del Diablo* que, como este romance, pretenden que la violencia horrorice al receptor porque se ejerce contra los inocentes

–Mi mujer era una santa y yo he sido un renegado
y de esta hora en adelante seremos buenos casados

(*Esposa inocente*, vv. 17-18),

sin cuidarse de la fascinación que haya en violencias moralmente injustificadas como las que, en algún punto, sugiere *Ana Contreras*.

Así, como en la *Tentación del Demonio*, *El parricida*, y *El cordón del Diablo*, la situación inicial es, como se dijo, tratamiento en espejo de la que abre *Los presagios del labrador I* porque el protagonista conoce en forma sobrenatural la traición de la que se ha hecho objeto, mientras el corazón “avisa” en ésta de un adulterio factual que exige una venganza de honra, en aquellas el Diablo tiende trampas para que los protagonistas asesinen a sus esposas. Y los violentos celos que las tres mantienen, aún si únicamente el protagonista del *Cordón del Diablo* exige pruebas de lo que se le dice

–Esto me han dicho, D. Juan, y esto me han dicho que es cierto:
que la tu doña María anda trayéndote pleito
con un primo carnal suyo y escribano de este pueblo.–
Se va D. Juan para casa muy colérico y severo

(*Tentación del Demonio*, vv. 3-6)

En el medio del camino con el diablo se tropieza.
–¿Dónde vas, Sidro?,– le dice –detente, aguarda y espera,
que tienes una mujer que te hace dos mil ofensas.
–¿Cómo pué'eso verdad, padre, siendo mi mujer tan buena?,
siete años que estoy casado no he encontrado mal en ella.
–Sidro, si no lo quíes creer, vela aquí las siete vueltas
de corales que le diste cuando casaste con ella,
que me los dio su galán, pues que él a mí se confiesa,
y la bienaventuranza, mira si quiere perderla.–

Sidro se volvió a su casa todo lleno de soberbia.

(*El cordón del Diablo*, vv. 12-21),

justifican plenamente que su mayor escalada de violencia no de espacio a que la mujer se defienda; ya no a que intente confesarse, como en cambio ocurre en *El parricida* y la *Tentación del Demonio*.

De modo que, asimismo y éste es quizá el punto en que la violencia del romance supera la de los otros, el muerto será un recién nacido cuyo asesinato –que, como el de la madre, se cobra en pago a la traición– se adivina en la rápida *prolepsis* que hay en la respuesta del padre cuando se le da a conocer el resultado del parto⁵⁹

–Bien venido sea mi amo, bien venido, norabuena,
tenemos un rico infante, mi señora está muy buena.
–Ni el infante mame leche, ni la madre pan comiera.
Sidro se llegó a la cama todo lleno de soberbia:
–Ven acá, perra traidora, ven acá, traidora perra,
a que por estos corales, veniste a ser descubierta.
–Mira, Isidro, lo que dices, que es el diablo que te tienta.
Cógete, Isidro, las llaves, las llaves de la alacena,
que la caja de tu madre de corales está llena.
No se atendió a más razones, que el corazón le atraviesa.
Cogió al niño por los pies, n'una parede lo estrella:
–Pues que tu madre murió, razón es de que tú mueras.

(*El cordón del Diablo*, vv. 23-34).

Mientras, por otra parte, al igual que el horror de *El parricida*, el de éste romance se apoya subrayando la violencia moral de que es víctima y la mansedumbre con que la esposa acepta su “ejecución” sin poder confesarse

⁵⁹El motivo del filicidio es una forma constante de venganza y culmina cuando Blancaflor invierte las funciones actanciales porque, como *La infanticida*, cocina el cadáver del hijo para vengar la muerte de Filomena. Hay versiones en que, sin embargo, este supuesto no resulta tan claro y parece, incluso, que ella misma actúa por celos: “–¿Qué me diste, Blanca Flor, qué me diste para cena?/ De lo que comimos juntos nunca también me supiera./ –Sangre fué de tus entrañas, gusto de tu carne mesma,/ pero mejor te sabrían los besos de Filomena”. *Blancaflor y Filomena* IV, vv. 47-50.

–Abre las puertas, María, que matarte yo pretendo.
 –Si eso que dices, D. Juan, si eso que dices es cierto,
 tráeme á mí un confesor, que yo confesarme quiero.
 –Las puertas están cerradas, las gentes están durmiendo,
 los señores sacerdotes todos están forasteros.
 Toma este niño, María, dale la leche postrero.
 –Yo se la daré, D. Juan, por lo mucho que le quiero,
 me dejarás despedir de tres hijos que yo tengo.

(*El parricida III*, vv. 7-14)

aún si la violencia física se “limita” a la descripción, en un verso, del asesinato de los hijos

–Aquí me tienes, D. Juan, como esposa de tu dueño.–
 La ha dado tres puñaladas y en seguida quedó muerta;
 ha cogido a los tres niños y ha hecho lo mismo.

(*El parricida III*, vv. 19-21)

Luego, porque la poca violencia física que hay en las tres historias, y el claro tono didáctico con que se las trata, termina de hacerse patente en la articulación de fábula/intriga-discurso, mientras *El cordón del Diablo* cierra con una generalización mimética que pondera el amor sobre la riqueza

que te tengo pesar de oro, y al niño pesarle a cera,
 y te tengo de llevar al Cristo de Zarramera,
 que mientras tú me vivieras yo no he menester hacienda.

(*El cordón del Diablo*, vv. 47-49),

en los otros dos romances la Virgen interviene en favor de los niños, que sentenciosamente advierten al receptor sobre lo que ocurre cuando, por crédulo, alguien se deja guiar por los celos

Dieron parte a la justicia; todas las puertas se abrieron,
 y en el medio del portal hallaron un cuerpo muerto,
 un poquito más adelante unos niñitos diciendo:
 –Allí viene una Señora con su Niño muy pequeño,
 que nos cura las heridas con sus delicados dedos,
 y nos dice que mi madre está sentada en el cielo,
 y nos dice que mi padre está ardiendo en los infiernos
 por creerse del demonio a ser mundo no embustero.

(*Tentación del Demonio*, vv. 22-29);

de modo que, si finalmente estos romances de celos por calumnia diabólica no muestran plenamente su

horror por la sobriedad con que narran sus acciones violentas, son en cambio resumen de la construcción narrativa de los personajes celosos y sus reacciones. Y con ellas, de las formas culturales de construcción que dentro y fuera del Romancero relacionan de manera unívoca la sexualidad con el compromiso, la infidelidad con la honra, y la violencia física con las soluciones para los dolores del alma que el triángulo amoroso de *Celos y honra* articula como mejor explicación de los celos porque su intriga conjuga una probada traición y la amada no sólo ha puesto su cariño en otra persona, sino en el mejor amigo del galán que, igualmente, traiciona su afecto

En la corte de Madrid dos caballeros triunfaban;
 eran D. Diego y D. Jorge, capitanes de la patria.
 Juntos comen, juntos beben, juntos en comedias andan,
 y por la amistad que tienen juntos les hacen la cama.

(*Celos y honra* I, vv. 1-4).

3.5.2. Triángulo amoroso

Manejo de dobles afectos, y de las expectativas de comportamiento y compromiso consecuentes, que si vuelve aceptable toda violencia física usada para vengar la doble traición se mantiene, sin embargo, estrictamente apegada a un código de honor que recuerda insistentemente cómo la infidelidad ofende más cuando se hace pública, que si se limita al secreto depósito del afecto o el deseo en una tercera persona; prueba de ello son las variantes finales de *La adúltera* en que el marido publica el caso para garantizar que la comunidad valide la reparación de su honra por medio de la venganza de sangre, en contraste con el final de *El amante en capilla* donde Vicente es condenado a morir por asesinar a Juan y únicamente el receptor sabe que ha llegado a eso después de ser traicionado por Laura.⁶⁰

⁶⁰*Vid supra* 3.4. Adulterio e infidelidad.

El carácter que tiene entonces la honra en la definición temática de una historia como romance de adulterio o de celos queda, por tanto, nuevamente a discusión y hace necesario replantear la diferencia en términos tan actanciales cual morales, en función del o los horizontes de expectativa extratextual que determinan los textos. *La adúltera* e historias afines pertenecen claramente al primer grupo tanto porque el marido encuentra a otro hombre en su cama, como porque publica su deshonra sólo cuando la ha reparado: “Si toos hicieran lo mismo se acababan las cornamentas” (*Los presagios del labrador* II, v. 58). Mientras en *El amante en capilla*, aunque podría ocurrir otro tanto, la solución a la deshonra no se integra en ninguno de los horizontes de expectativa moral (intra y extratextual) porque su manejo en privado renuncia a la validación del grupo; en consecuencia y porque la narración refleja la postura normativa más común a los romances vulgares, aunque la traición exista y ello mantenga el romance entre los de adulterio, el narrador renuncia también a continuar tratando cualquiera de los motivos que parecían posibles (infidelidad o celos), ofreciendo a cambio una interpretación generalizada que hace de la fábula una advertencia dirigida a las mujeres contra su natural ligereza, moralmente condenadas por las consecuencias que sus actos tienen para aquellos que –como del Diablo en la *Tentación del Demonio*– se fían de ellas

Laura sin fin llorará
 Su devaneo pasado
 Mas, ¿dos muertes que ha causado,
 Con esto remediará?
 Mujeres, tened cuidado

(*El amante en capilla*, vv. 21-25).

Finalmente, aunque con un estricto sentido de expectativa moral extratextual la conclusión de *Celos y honra* vindique una honra cuya importancia apenas fue sugerida al inicio, la del hermano que castiga la doble actuación de la dama después de matarlos a todos, el carácter secundario de ésta

puede defenderse lo mismo por el claro efectismo que implica su aparición como motivo del cierre, apoyado por su elisión absoluta en el planteamiento⁶¹

uno se llama don Diego, nadie le sabe su gracia;
otro se llama don Jorge, encomendador de Caña.
Este tal Jorge que digo se enamoró de una dama;
siete años pasó de amores en servir y regalarla
sin poder alcanzar de ella ningún favor de importancia.⁶²

[...]

Y don Jorge, enfadadito, tiróle una bofetada
que los dientes de su boca en sangre se los bañara.
La niña, como está necia, de voces lo publicara.
Bien lo oyera un hermano de la cama donde estaba;
en camisa y calzoncillos por la escalera bajaba,
agarrando los aceros, desenvainando la espada.
A los primeros encuentros la cabeza le quitara,
volvióse para su hermana, diérale la misma paga.
–Mujer que a dos hombres quiera y a dos hombres haga cara,
ya merece que la maten y que le saquen el alma.
Por ellas matan los hombres, por ellas los hombres matan;
por ellas van a galeras, por ellas reman el agua.–
Y aquí se acabó la historia de don Diego, Jorge y Juana.

(*Celos y honra* III, vv. 4-8, 46-58)

que estimando cómo esto es posible sólo porque, hasta que el hermano se vuelva vengativo ángel de su honra, el receptor entiende que las acciones de los protagonistas –Diego, Jorge y Juana– están actancialmente determinadas por el vértice que ocupan en su triángulo de celos,⁶³ dejando el romance

⁶¹En contraste, el hermano de *Doña Teresa de Rivera* matará a su amante para que el matrimonio no la aleje de la vida conventual que ha elegido para ella; *vid infra* 3.6.2. Matrimonios estorbados: fidelidad y violencia.

⁶²La violencia originada en servicios de amores sin premio también se halla en *Doña Isabel Deogracias*: “Vamos pa doña Isabel, la doña Isabel Deo Gratias,/ y su amante don Francisco que habitaba en una casa./ Seis años lleva de amores, en servirla y regalarla;/ nunca pudo sacar de ella, de su amor, una palabra” (vv. 3-6) que, en cambio, logra vengarse.

⁶³La versión IV invierte el nombre y la función actancial que las otras dan a los galanes, convirtiendo a don Diego en el traicionado y a don Jorge en el traidor.

dentro del segundo grupo también por lo que hace a la expectativa moral fuera del texto.

Así pues, fabula e intriga se construyen en *Celos y honra* con un difícil equilibrio entre diégesis y mímesis que la versión I (“D. Jorge se enamoró de una muy discreta dama”, v. 6) ejemplifica a la perfección por su contradicción directa con lo que Juana haga;⁶⁴ como ocurre en los versos 13-28 de la versión II por la manera en que se las alternan

Y á eso del anochecer D. Jorge á la puerta llama. [diégesis]
 –Si es costumbre salir á responder las criadas, [mímesis]
 dime si está aquí tu amo. –Si, señor, cenando estaba.
 –Pues dile que cene a escape, que el compañero le aguarda.
 Y al bajar una escalera el color se le mudaba. [diégesis]
 Y coge espada y ruela que yo también la llevaba. [diégesis/mímesis ?!]
 Han andado pocos pasos, tuvieron ciertas palabras.
 Tienes la arena por cama. Vámonos á por la dama. [diégesis/mímesis ?!]
 Ha cogido tres chinitas de valor de una avellana.
 Tiró una, tiró dos, hasta que dió en la ventana.
 La Juana, despavorida, se ha tirado de la cama.
 –¿Qué tienes, Jorge querido, que la velona te mancha? [mímesis]
 –La sangre de aquel traidor que en las comedias te hablaba.
 –Malhaya sea D. Jorge que á D. Diego le matara.
 –Malhaya sean las mujeres que á dos hombres les dan cara.
 La agarró por los cabellos, por el portal la arrastraba [diégesis]

(*Celos y honra* II, vv. 13-28)

Bosquejando además lo que en el resto de la narración se haga mediante las combinatorias con que, por ejemplo, se narren el duelo y la muerte del traidor ya en forma tan resumida como la de esta versión (vv. 19-20), ya por extenso

Anduvieron siete leguas sin decir una palabra,
 y así que anduvieron ocho D. Jorge así le hablaba:
 –Si la dama no quería, ¿por qué tú la porfiabas?
 Ahora he de matarte á ti ó te he de sacar el alma.

⁶⁴Ver los versos 9-13 de *Doña Isabel Deogracias* (en 2.3.1.2. Descripción) que, como la versión III, vv. 9-10: “Dioles Dios tanta fortuna y en amores tanta gracia/ que dentro de pocos días Jorge esta niña gozaba”, contradicen la necesidad de un largo servicio de amor y el recato aparente de las damas.

Pelearon fuertemente y sin dar una estocada;
 D. Jorge que pudo más, ya le ha dado una estocada,
 le atravesó el corazón por medio de las entrañas.
 Este ya ha quedado muerto; tiene el arenal por cama.
 Este ya ha quedado muerto. Ahora vamos á la dama

(*Celos y honra* I, vv. 35-43),

pero siempre de manera que se eviten descripciones como las que, por ejemplo, forman el núcleo violento del romance de *Pedro Cadenas*

Alfonso como valiente le ha dado á Pedro Cadenas
 tres furiosas estocadas que los pechos le atraviesan;
 la púrpura derramando, manchando la tosca arena,
 como se va desangrando y ve le faltan las fuerzas,
 con la espada y con la daga con su contrario se cierra;
 le ha tirado una estocada, que sin reparo hiciera,
 por el párpado de un ojo le entró la punta sangrienta
 que el cerebro le pasó la espada más de una tercia

(*Pedro Cadenas*, vv. 62-69).

La obvia preferencia que el tratamiento dará a la violencia moral queda, entonces, manifiesta en las formas diegéticas que marcan el sentimiento de mala conciencia de la dama, en la misma medida en que lo hacen cuando por un indicio se descubre su traición con el amigo

La niña se descuidó, descubrió su mano blanca,
 anillo de oro en el dedo, con tres varillas de plata.
 –Ese anillo, señorita, otra mano ya ocupara,
 que lo diera yo a don Diego cuando era mi camarada

(*Celos y honra* III, vv. 17-20),

La niña, como no duerme, con su cuidadito estaba;
 la niña, como no duerme, se ha asomado a la ventana

(*Celos y honra* IV, vv. 20-21)

o se manifestará en los casos donde el personaje termine por autoexaltarse mediante declaraciones cuya interpretación como confesión cínica es apenas menos difícil de defender que la necesidad de entenderla como última referencia al planteamiento inicial en que ambos varones disfrutaban la compañía del otro

Doña Juana está de aviso, muy pronto se levantara:
 –Manchada traes la valona de sangre, quita esa mancha.
 –Es sangre de aquel traidor que en la comedia te hablara.
 –Mal hiciste tú, don Jorge, matar tan noble compañía

(*Celos y honra* III, vv. 42-45),

dejando apenas espacios para que en la articulación de discurso, intriga y fábula puedan generarse *prolepsis* con las que adivinar el escaso horror que el duelo entre los dos galanes pueda representar si se le abstrae del claro contexto de moralización en que, como se dijo, se inscribe el romance

El llamando a la puerta, respondióle la criada.
 –¿Está ahí el señor Diego? –Sí, señor, cenando estaba.
 –Pues dile que cene aprisa, que un amigo le llamaba;
 y por lo que le suceda, que traiga su espada y daga,
 puede ser que le haga falta, puede ser que no se la haga;
 pero por lo que suceda, que traiga su espada y daga,
 y que traiga su guerrilla que le guarde las espaldas

(*Celos y honra* III, vv. 24-30).

3.5.3. Por calumnia

Porque es el único ejemplo ajeno a la normatividad moral que en los otros casos plantea los celos casi como un asunto de honra, en *La calumnia de la reina* esta relación cultural se aprovecha al máximo porque, al construir el personaje, los celos se manejan como un fuerte deseo de posesión y venganza que aún si se convierten en la pasión que guiará sus acciones no la ciegan y, al contrario, le dejan aprovechar los celos del conde para que sea él quien mate a su esposa. Luego, aunque la sencillez de la fábula⁶⁵ y la brevedad de estas versiones (treinta y cinco versos en la I, veintiocho en la II) constriñe la violencia al punto en que, de hecho, la ejecución no se narra

⁶⁵La reina observa al rey solicitar a la protagonista, que lo rechaza; organiza una cena a la que asiste el marido y la calumnia; al saber que será ejecutada, la protagonista pide a su hija que lleve su cabeza al rey y ésta denuncia a la reina.

–¿Qué has hecho, perra maldita? ¿Qué has hecho, perra malvada?
 Antes de muy poco tiempo tu cabeza ser cortada;
 si no la corto esta noche, mañana por la mañana.–
 Ya se ha entrado al aposento donde estaba su hija Juana.
 –¿Qué te tengo de querer, hija? Mi cabeza ser cortada.
 Cuando me veas tendida, tendidita en esta sala,
 recogerás mi cabeza en la bandeja de plata,
 se la llevarás al rey, porque la cabeza hablara.–
 Así lo ha hecho la su hija, así lo ha hecho su hija Juana.

(*Calumnia de la reina I*, vv. 22-31)

si la calumnia pública y la reacción automática del marido que se cree traicionado subrayan una vez más la relación social establecida entre celos, honra y violencia como motor real de la intriga

Ya acabaron de comer y estas palabras les habla:
 –Todos los duques y condes tienen la mujer honrada,
 menos la de don Francisco: sirvió al rey de enamorada.–
 Esto que oyó don Francisco ya se fué para su casa
 y al subir de la escalera se ha encontrado con Cipriana.

(*Calumnia de la reina I*, vv. 17-21)

Los ha brindado a cenar una floridita Pascua.
 –Todos los que estáis aquí tenéis mujeres honradas,
 menos la de ese vil conde, el marido de Beana.–
 Se adelantó el caballero lleno de furor y rabia,
 y cogiendo su capote camina para su casa,
 y al subir de la escalera con su mujer se encontraba.

(*Calumnia de la reina II*, vv. 12-17)

la necesidad que tiene la protagonista de que su inocencia se descubra permite, en cambio, que el final se mantenga abierto aunque se descubra el engaño, distribuye las responsabilidades entre todos los personajes, y logra que el receptor conceda más peso a la imagen que se le ofrece sobre los celos como pasión y sus efectos

Ha cogido la cabeza en la bandeja de plata,
 se la ha llevado al rey y estas palabras le hablara:
 –¿Quién te ha muerto, aldeanita? ¿Quién te ha muerto, aldeana?

–Don Francisco me mató, la reina tuvo la causa.

(*Calumnia de la reina I*, vv. 32-35)

que al posible castigo que la segunda versión plantea para la reina pues éste, igual que en aquellas versiones de *Tamar*⁶⁶ en que Absalón se la promete, sería parte de una potencial venganza que ya en ese momento nada importa porque las pasiones han sido plenamente desplegadas y la violencia ha sido ejercida por una reina celosa, verdadero victimario en esta historia

Llevas la cabeza al rey por trucha o por empanada.
 –Para mi madre fué dulce, para mí triste y amarga.
 –Calla, calla, doncellita, no hables tan alastimada,
 que al que tuviese la culpa luego le darían paga.

(*Calumnia de la reina II*, vv. 25-28)

3.6. Venganza

Toda agresión supone que quien la sufre desee regresar el daño pero, a diferencia de lo que ocurre en los romances de celos donde el cambio actancial permite a Don Jorge matar a Don Diego porque al redefinirse de víctima en victimario puede ejercer violencia física sobre quien antes le agredió moralmente, en un romance de venganza ello no basta a construir el horror porque éste requiere, además, que la focalización se transforme. Así pues, sólo puede plantearse que el cambio actancial y la focalización corresponden a una venganza si después de narrar la primera violencia –generada por una pasión, o por la prohibición de ésta– se abre un espacio en que, más allá de que las víctimas devengan victimarios, ésta pueda seguir exaltándose de manera que el receptor vea nuevamente transgredidas sus expectativas; situación muy distinta, como se verá delante, a la de la violencia en el castigo, donde la

⁶⁶La LV, por ejemplo: “En la mitad de aquel camino, con Absalón se encontrara./ –¿Qué tienes y tú, Tamar, que te veo mal airada?/ –Tu hermano Ablón me quitó mi honra y mi fama./ –No te dé nada, Tamar, no te dé nada, mi alma;/ antes que raye el sol, tú serás la bien vengada.

regulación social priva sobre las pasiones que moverían a la venganza y aún sobre la que origina la agresión con que se inicia la cadena.

El tratamiento del motivo parte, entonces, de la asunción de que a toda violación corresponde una reacción de igual intensidad, con sentido y dirección opuestos, que puede naturalmente incluir la muerte del agresor o su tortura, sin que haya razones para limitar la violencia empleada porque la venganza se rige con una lógica de mimesis estética, no de ética ejemplarizada.

3.6.1. Forzadas (y burladas) vengadoras

La forma en que la violencia se vuelve contra quienes primero la ejercen abarca un amplio espectro que va de la traición del Conde Don Julián al asesinato, guiso e ingesta del hijo común de Tarquino y Blancaflor, llenando los espacios intermedios con diversas formas de asesinato cuyo tratamiento en la fábula permite separarlas en grupos según se trate, en primer lugar, de mujeres violadas o seducidas y, en segundo, de venganzas autónomas o hechas por personajes que no fueron víctimas directas. Luego, *Marquillos* y *Rico Franco* narran historias de mujeres que repelen la agresión antes de ser sometidas por fuerza, *La envenenadora*, *Antonia de Lisboa*, *Isabel Deogracias*, *Juana de la Rosa* y la *Vengadora de su honra que se hace bandolero* son personajes burlados que cobran su propia venganza, y en *Blancaflor* y *Filomena* –como en el *Romance de cómo el conde Julián, padre de la Cava, vendió a España*– son parientes de las víctimas quienes habrán de vengarlas.

3.6.1.1. Violencia repelida

Sin horror alguno, pero con una violencia que sorprende por la velocidad con que actancialidad y focalización pasan de uno a otro personaje, *Marquillos* y *Rico Franco* terminan siendo víctimas tanto de

su imprudencia como de las rápidas decisiones que toman las mujeres que agreden; importan, entonces, como ejemplos de la forma en que una intriga regida por la violencia convierte una víctima en victimario.

Si Marquillos “por dormir con su señora ha matado a su señor” y ahora se acerca a quien, siendo origen de su pasión sexual, se espera que sea segunda víctima

echóle brazos al cuello, allí luego la besó;
 abrazándola y besando a un palacio la metió.
 Marquillos, por Dios te ruego que me otorgases un don:
 que no durmieses conmigo hasta que rayase el sol.
 Marquillos, como es hidalgo, el don luego le otorgó;
 como viene tan cansado, en llegando se adurmió.
 Levantóse muy ligera la hermosa Blanca-Flor;
 tomara cuchillo en mano y a Marquillos degolló.

(*Marquillos*, vv. 8-15)

es evidente que, aún siendo su muerte el centro de lo que se narra, la sorpresiva transformación de la víctima no permite que la acción tenga en el receptor un efecto violento; menos aún, porque se la subraya hilando enunciados sin descripción para que perciba como una sola escena de sangre no sólo ambos asesinatos: “Por dormir con tu señora degollaste a tu señor” “tomara cuchillo en mano y a Marquillos degolló”, sino el cambio de función actancial que permite el segundo: M>B B>M.

Efecto de sorpresa en que, asimismo, es importante que la inestabilidad actancial no justifique la venganza de manera explícita, o permita justificarla con infinidad de razones –pues la aquí llamada “Blanca-Flor” lo mismo puede estar preservando su honor que vengándose de la lasciva (¿y violatoria?) intención de Marquillos o del asesinato del esposo–, para que esta apertura del significado moral imponga la mayor impresión que hay en ver a quien se supone indefenso ejerciendo mayor violencia que su hipotético victimario, sobre las razones que lo llevan a hacerlo aún si éstas resultan tan válidas como las anteriores.

En contraste, el *Romance de Rico Franco* es ejemplo claro de una fábula cuya lectura moral queda clausurada porque al subrayar las razones de la venganza, la violencia reinstaura el primer horizonte de expectativa sin que el horror asome a lo narrado

Robárala Rico Franco, Rico Franco aragonés;
 llorando iba la doncella de sus ojos tan cortés.
 Falágala Rico Franco, Rico Franco aragonés:
 Si lloras tu padre o madre, nunca más vos los veréis,
 si lloras los tus hermanos, yo los maté todos tres.
 Ni lloro padre ni madre, ni hermanos todos tres;
 mas lloro la mi ventura que no sé cuál ha de ser.
 Prestédesme, Rico Franco, vuestro cuchillo lugués,
 cortaré fitas al manto, que no son para traer.
 Rico Franco de cortese por las cachas lo fue a tender;
 la doncella que era artera por los pechos se lo fue a meter:
 así vengó padre y madre, y aun hermanos todos tres.

(*Rico Franco I*, vv. 7-18)

Y ello conduce a una re-valoración, sobre la que en adelante podría hacerse una investigación más amplia, de la función que la sorpresa tiene en romances violentos pues, si se les mira con calma, en el tratamiento de *Rico Franco* pesa, más que la pura inestabilidad actancial de *Marquillos*, la renuencia a una novelización extensa como una forma de conducir al cierre y la estabilidad del sentido moral. De manera que, reduciendo muchas interpretaciones posibles, es necesario elegir entre la idea de que *Marquillos* y *Rico Franco* se pierden porque en su caracterización como victimarios queda espacio para la bondad o la cortesía, o pensar que por el contrario es su clara inferioridad intuitiva la que les impide imponerse a sus víctimas, personajes femeninos cuya talla difícilmente puede enfrentarse.

3.6.1.2. Burladas vengadoras

Por su parte, la violencia en los romances de burladas apunta a la rápida muerte del burlador en un duelo

con la vengadora –que se caracteriza como mujer ofendida, por tanto fiera y peligrosa como advertían los versos finales de *Amnón y Tamar* LXXXI⁶⁷– inmediatamente después de que descubre el engaño de que se le ha hecho víctima

Se ha metido en su aposento como leona furiosa,
se ha puesto un colete de ante y una granadita hoja,
y un hábito de su padre, de su padre, que esté en gloria.

(*Doña Antonia de Lisboa*, vv. 18-20)

Ya se fué para la huerta como león furecido

(*La envenenadora*, vv. 5)

que, sin embargo, no remite a los celos como forma de pasión sino, una vez más, a una justificación determinada por los juicios morales que en el horizonte extratextual se generan

–te he de dar la fiera muerte si el cielo no me lo estorba,
y no me lo estorbará porque la razón me sobra.

(*Doña Antonia de Lisboa*, vv. 26-27)

Así, la forma en que sus amigas instan a Isabel Deogracias para que cobre venganza, refrendo del código de honor que mueve estas acciones, sorprende porque es la excepción en que “ser mujer” se define con las mismas condiciones que en *Celos* y *honra* determinaban el ser “muy” hombre: como un asunto de honor cuya defensa no admite dilaciones

Estando en esos deleites, dormidita se quedaba.
Esto que vió don Francisco, pegó un salto de la cama.
–Adiós, adiós, Isabel, adiós, Isabel Deo Gratias;
no me volverás a ver en jamás de Dios la cara.

[...]

Se marcha en ca sus amigas, les cuenta lo que le pasa.

–Isabel, no eres mujer, Isabel, no vales nada,
Isabel, no eres mujer si de eso no te vengaras.

[...]

Revolcándose en su sangre, estas palabras hablaba:

⁶⁷“Gozada y aborrecida a buscar venganza va:/ ¡Huye Amnon! ¡mira por ti! que es mujer y la ha de hallar”

–¿Me perdonas, Isabel, de la tu vida pasada?
 –Sí te perdono, villano, porque así mi Dios lo manda.

(*Doña Isabel Deogracias*, vv. 14-17, 21-23 y 41-43)

Como sorprende, por el fuerte contraste que plantea frente a la ejecución del protagonista en *El amante en capilla*, que la venganza femenina no sólo se ejerza al margen de la ley civil sino que, libre de castigo, llegue a ser juzgada positivamente por quienes deberían vigilar su cumplimiento⁶⁸

Haló por puñal de acero [que] tenía en veina encarnada
 ... le dio siete puñaladas;
 le cortaba la cabeza y en su pañuelo la ataba.
 Ella misma fue a dar parte al juez Dondre de Granada.
 La justicia lo que ordena, la justicia lo que ordana:
 –La mujer que mata al hombre merece ser coronada
 y después de la corona merece al cielo llevála.

(*Doña Juana de la Rosa II*, vv. 40-46)

Luego, como la “violencia” de las seducciones queda siempre en el plano moral porque, como en *Rosaura la de Trujillo*, los burladores se plantean el posible asesinato de sus recientes víctimas, pero prefieren dejarlas vivir para que conozcan su engaño y lamenten su liviandad

Ensillaron un caballo y caminó con la dama;
 y fueron a descansar al pie de una verde mata.
 A ella le tentó el sueño y, como iba cansada,
 le gozó de su hermosura, que era lo que él deseaba;
 y después que la gozó, se puso atento a mirarla:
 –Yo bien sé que eres la rosa, pero ya estás deshojada.–
 Quiso sacar el puñal de su vaina colorada,
 para matarla con él y darle la muerte amarga.
 –Pa que su engaño conozca más quiero dirme y dejarla.–
 Cuando despertó, se halló sola en aquella montaña;
 los gritos de doña Juana hasta el cielo atromentaba

(*Doña Juana de la Rosa I*, vv. 13-23)

el único tratamiento que se rescata como parcialmente horroroso corresponde a *La Envenenadora* porque

⁶⁸Ejemplo de ello es la sentencia en *Blancaflor y Filomena XXV*: “Turquino va al cementerio, Blancaflor para la audiencia./ La justicia lo que manda, la justicia lo que ordena:/ La mujer que mata a un hombre merece corona de reina” (vv. 49-51).

su brevedad misma subraya la inestabilidad actancial y obliga a pensar cómo la tradicionalidad de una historia determina cuán propositiva o normativa sea la postura desde la que se narra, y con ésta, que las vengadoras burladas ejerzan violencia de forma que el horizonte del receptor sea, o no, transgredido una vez más cuando, por ejemplo, alcanza el nivel con que Blancaflor venga la violación de su hermana

Se pasea don Alonso de a caballo en su rocino.
 –Bien hallada seas, Mariana. –Don Alonso, bien venido.
 –Te brindo para unas bodas, para unas bodas te brindo.
 –Esas yo, don Alonso, juzgué que eran conmigo.–
 Ya se fué para la huerta como león furecido;
 coge una, coge dos, coge cuatro y coge cinco,
 sangre de cuatro culebras y la de un lagarto vivo.
 Ha entrado para dentro, se lo ha dado en el vino.
 –¿Qué me has dado, Marianita, qué me has dado en el vino?
 Tengo el roncal en la mano y no veo a mi rocino.
 Quítamelo, Marianita, que me he de casar contigo.
 –¿Cómo te lo he de quitar si lo has bebido en el vino?
 –¡Ay, pobre de la mi madre, que se queda sin un hijo!
 ¡Ay, pobre de la mi esposa que se queda sin marido!
 –Duéleste de la tu madre que se queda sin un hijo,
 duéleste de la tu esposa que se queda sin marido,
 y no te dueles de mí que tengo el creito perdido.

(*La envenenadora*, vv. 1-17).

3.6.1.3. Vengar forzadas

Paradigmática, la venganza de Blancaflor contra Tarquino tiene sobre el receptor un efecto horroroso porque el grado de violencia que en ella se ejerce supera, con mucho, su posible justificación moral como restitución del orden previo toda vez que –como se dijo al analizar la violación y el incesto y muestran sus cuatro núcleos de intriga⁶⁹– la fábula entera podría ser entendida como una sola

⁶⁹Mala elección de la esposa como origen de la violencia, violación de la cuñada como satisfacción del deseo inicial, desaparición de la víctima como intento de reinserción en el orden previo y asesinato, guiso e ingesta del hijo como venganza.

secuencia acumulativa ascendente. Luego, porque su violación se describe apenas y el primer espacio narrativo en que la violencia campea es la mutilación de Filomena –que asimismo adelanta el de Blancaflor como vengadora terrible–, lo que importa ahora señalar es la variación en el tratamiento de la venganza porque subraya la función que el tabú del incesto tiene en la fábula.

Así, porque una violación con incesto implica una fuerte necesidad de ocultamiento, en algunas versiones Tarquino corta a Filomena los pechos para garantizar que, si ella pare un hijo producto de la violación, al no tener forma de criarlo su impunidad se mantenga, de la misma forma en que busca mantenerla en las versiones en que la mutilación se limita a cortarle la lengua para que no lo denuncie

Desde que la halló bul.lada, allí le cortó su pecho,
allí le sacó sus ojos y allí le cortó la lengua;
la lengua pa que no hable, los ojos pa que no vea,
su pecho pa que no críe cosa que de ella saliera.

(*Blancaflor y Filomena* XVI, vv. 24-27)

Para que no diga nada y hasta le cortó la lengua
y la arroja a un zarzal donde canta la culebra.

(*Blancaflor y Filomena* XLIX, León, vv. 18-19)

Y sin embargo, porque así planteada la violación se hace problema en términos de descendencia, la crudeza de su origen y el hecho de ser no-deseada serán los elementos que determinen, como forma de manifestar la transgresión de las expectativas morales en un plano de equivalencia casi mecánica, la actuación de Blancaflor como vengadora al tiempo que permiten explicar por qué, si la violencia con que se venga llega a parecer excesiva, queda justificada en la intriga con la crueldad que Tarquino emplea al tratar a su víctima

Él se bajó del caballo y la empujó de la yegua,
 hizo de ella lo que quiso y hasta le cortó la lengua,
 le rajó toda la cara pa que no la conocieran
 y allí la dejó tendida en el suelo medio muerta.

(*Blancaflor y Filomena XXXII*, vv. 21-24)

Y cuando llegaba allá, un niño varón tuviera.
 Lo cogió por las patitas, lo estampa cuenta una piedra.
 Llamaba por la criada, que en aceite se lo friera,
 para ponerlo en la mesa a Turquido cuando venga.

(*Blancaflor y Filomena XXXVII*, vv. 33-36)

Al llegar arriba Turquino encontró la mesa puesta:
 ¡Oh, mujer, qué carne rica! ¡Oh, mujer, qué carne buena!
 Es la carne de tu hijo que no quiero raza de ella.

(*Blancaflor y Filomena LI*, vv. 30-32)

en la misma medida en que la justifican los detalles de cómo escribe Filomena la carta que denuncia la agresión, pues en las versiones más sobrias incluyen de dónde viene la sangre con que lo hace y, en las que se extienden, la descripción se genera en triadas que subrayan su dolor para conseguir los materiales con que escribe

Papel y tintero tengo, la tinta en casa se queda.
 Con la sangre de mis labios escribirás cuatro letras;
 se las das á Blancaflor, y Blancaflor que las lea.

(*Blancaflor y Filomena II*, vv. 19-21)

De pluma te servirá un pelo de mis guedejas;
 si tú no tuvieses tinta, con la sangre de mis venas,
 y si papel no trujeres, un casco de mi cabeza.

(*Blancaflor y Filomena IV*, vv. 40-42)

dando a la narración el tremendismo que les es propio y el receptor espera una vez planteada la violencia extrema como expectativa intratextual.

Parte de esta violencia se marca, pues, miméticamente en la reacción de Blancaflor, quien en la mayor parte de las versiones vistas reacciona ante la noticia abortando una “criatura” (25 casos) o un

varón (17 más), nunca una niña, al que suele además reventarle el cráneo contra el suelo

Turquino por el camino, las nuevas por la vereda;
cuanto más corre Turquino, mucho más corren las nuevas.
Blancaflor, desde lo supo, su criatura moviera

(*Blancaflor y Filomena* XXIV, Canarias, vv. 18-20)

Cuando el pastorcillo lega, un niño varón tuviera.
Lo garraba por los pies y le da cuentra una piedra.
Llamaba por la criada, que pa'l amo se lo friera.

(*Blancaflor y Filomena* XXXI, vv. 34-36)

Blancaflor, desde lo supo, de pesadumbria murió,
niño o niña o lo que fuera, en tajadas lo picó
para dárselo a Tranquino de cenar cuando llegó.

(*Blancaflor y Filomena* XL, León, vv. 37-39)

sin que ello implique, dada la insistencia con que en el romance se marca el elemento incestuoso de la violación, que Blancaflor únicamente se vengue por la muerte de su hermana, pues por la forma en que reclama a Tarquino parece, también, una mujer celosa. Celos que, por otra parte, explican mejor su nivel de violencia y el horror que produzca porque la situación misma transgrede lo que el “deber ser” supondría como aceptable aún en una venganza.

Así, mientras la honra no parece en realidad importante porque se presenta sólo en la décima parte (5 de 52) de las versiones revisadas

Sacó un puñal del bolsillo y en la sala se pasea,
y le dio tres puñaladas que de la menor muriera:
¡Ésta te doy por mi gusto, ésta por mi gusto buena,
y ésta te doy por la honra de mi hermana Filomena!

(*Blancaflor y Filomena* L, vv. 44-47)

los reclamos con tintes amorosos son al contrario abundantes y tanto los variados símiles entre la carne del hijo y lo hecho a Filomena –así la metonimia dependa de sus besos, sus amores o ella entera–, como los casos en que la sentencia final hace mención directa de los celos, confirman esta lectura

¿Qué me diste, Blanca Flor, que tan dulce me supiera?
 ¡Más dulces, traidor, serían los besos de Filomena!

(*Blancaflor y Filomena VIII*, vv. 38-39)

¡Jesús! qué dulce esta carne qué sabrosita y qué buena.
 Más dulces son los amores de mi hermana Filomena.

(*Blancaflor y Filomena XXVII*, Canarias, vv. 37-38)

¡Oh, qué carne más sabrosa! ¡Oh, qué comida tan buena!
 Más buena era Filomena cuando tu gozastes d'ella.

(*Blancaflor y Filomena XXXVII*, Canarias, vv. 38-39)

—pero mejor te sabrían los besos de Filomena.
 ¿Quién te lo dijo, traidora, quién te lo fué a decir, perra?
 ¡Con esta espada que traigo, te he de cortar la cabeza!
 Madres las que tienen hijas que las casen en su tierra:
 que yo para dos que tuve, la Fortuna lo quisiera:
 una murió maneada y otra de amores muriera

(*Blancaflor y Filomena IV*, vv. 50-55)

Luego, que la venganza de Blancaflor sea tan violenta no responde a un principio moral, sino que obedece a su propia pasión; y en función suya la narración se vuelva horrorosa porque, para que equivalga a lo que la ofensa recibida representa, la fuerza y nivel de transgresión de la venganza deben extremarse a un punto que de otra manera sería estéticamente improductivo porque lo narrado no permitiría justificarlo. Línea en que se hilan, por tanto, lo mismo las versiones en que ella misma ejecuta la venganza cocinando el cadáver del hijo abortado, en algunos casos en forma parecida a la de la muerte de su hermana

Blancaflor leyó la carta, un niño malpariría.
 Le quitara la su lengua y a los perros se la diera;
 lo que quedó de la carne, lo guisó en una cazuela.

(*Blancaflor y Filomena XIV*, Marruecos, vv. 22-24)

que aquellas en que para vengarse manifestando, además de la violencia, desprecio, encarga a una criada

el guiso de “criatura a la cazuela”

Llamó por una criada y al tiempo salió una negra:
Te entrego este rico infante pa que hagas una cazuela
y cuando Turquino llegue encuentre la mesa puesta.

(*Blancaflor y Filomena XXI*, Canarias, vv. 24-26)

lo cogió por los piecitos y lo botó contra el suelo:
¡Hijo de tan buenos padres es preciso que así muera!
Y se lo dio a la criada para que lo cociera en la cazuela.

(*Blancaflor y Filomena XXXV*, Canarias, vv. 30-32)

porque lo verdaderamente violento es el canibalismo por engaño, como violenta es la forma en que, en ocasiones, mata a Tarquino (degiello, balazos, puñaladas) y los símiles animales (leona, loba, águila + carnífera; perra sangrienta) con que la adjetivación subraya sus reacciones al verlo llegar, aún si alguno resulta menos espectacular que ridículo.⁷⁰

Finalmente, la sentencia que cierra el romance expone las diversas lecturas que pueden darse a la fábula en función de cómo se interpreta la venganza. La primera y más abundante, en voz de Blancaflor, confirma su rol protagónico e integra la violencia de sus acciones desde una perspectiva más o menos propositiva que aboga por la endogamia

¡Ay, madres que tenéis hijas, casálas en vuestra tierra,
que mi madre tuvo dos y no vido logro dellas!

(*Blancaflor y Filomena XXXVI*, Canarias, vv. 23-24)

mientras aquellas que se dan en voz de la madre, en cambio, bandean de ésta a una lectura que confirma los celos de la hija vengadora, dándole mayor peso a la pasión de los personajes y planteando, por lo mismo, que la violencia es su consecuencia más frecuente, horrorosa pero inevitable

⁷⁰La imagen de la versión XVII, lexicalizada hasta el ridículo, se transmite sin pensar cómo se ve quien “Se tira de la cama abajo como un pollo carnífera, con el famoso puñal al momento lo desgiella” (vv. 33-34).

Madres las que tienen hijas que las casen en su tierra;
que yo, para dos que tuve, la Fortuna lo quisiera,
una murió maneada y otra de amores muriera.

(*Blancaflor y Filomena* IV, vv. 53-55)

dejando a la voz narrativa el peso de lecturas cerradas que incluyen juicios de valor moral y vuelven sobre la idea de que la venganza femenina, libre de castigo, es digna de premio y paradigma de una ejemplaridad nueva cuyo modelo corresponde a las mujeres que se cuidan solas

Más dulces fueron los gozos de mi hermana Filomena.
¿Quién te ha traído esta carta, quién te ha traído esta nueva?—
Ha cogido un cuchillito, le ha cortado la cabeza,
y la ha puesto en el balcón para que escarmiento sea.

(*Blancaflor y Filomena* XI, vv. 26-29)

con un agudo puñal que tenía a la cabecera,
cuando menos la esperaba, le cortaba la cabeza.
Al otro día mañana, juntos fueron pa la iglesia;
Turquino pa el campo santo, y ella corona de reina.
La mujer que a un hombre mata la corona mereciera.
¡Oh madres que tenéis hijas, casadlas en vuestra tierra,
que mi madre tuvo dos, Turquino se gozó de ellas,
y yo me vengué de Turquino con cortarle la cabeza!

(*Blancaflor y Filomena* XXVI, vv. 46-53)

¡Ésta te doy por mi gusto, ésta por mi gusto buena,
y ésta te doy por la honra de mi hermana Filomena!
¡Ay, madre que tenga hija, no la case en tierra ajena,
mi madre tenía dos no logró ninguna de ellas!
Blancaflor se fue a la Corte a coronarse de reina,
para poder recoger la honra de Filomena.

(*Blancaflor y Filomena* L, Canarias, vv. 46-51)

3.6.2. Matrimonios estorbados: fidelidad y violencia

Que hasta aquí se hayan tratado romances en que, al actualizarse, una pasión se hace ejercicio de la violencia no significa, ni mucho menos, que tal sea la única circunstancia en que la consecución del deseo

lleva a este tipo de acciones. Antes, y al contrario, también en la negación de las pasiones –o más exactamente en su actualización directamente estorbada– hay un horror potencial que al liberarse permite contar, en orden causal por supuesto, nuevas historias sobre amor, locura y muerte que fascinen a quien escucha pues genera situaciones en que, al satisfacerse, el deseo lleva a la perdición y la muerte; caso de Leonarda Robles (natural de Antequera) que clama en la horca

–Mugeres las que en el mundo estais con sano juicio,
amad de veras á Dios, no divertais los sentidos
en las cosas de la tierra, mirad el fin que he tenido,
y el pago que á mi me han dado mis lascivos apetitos.

(*El maltés de Madrid*, vv. 129-131)

en contraste con Sebastiana del Castillo, también asesina múltiple a punto de ser ejecutada que, si encomia en forma similar a los padres que la observan, encausa el deseo al matrimonio como establecimiento canónico de un pareja, sin que su discurso pierda por ello pasión o violencia alguna

–Padres los que teneis hijas, no seais como los míos
no estorbeis los matrimonios, que es sacramento divino
de nuestra madre la Iglesia, dispuesto del Uno y Trino:
mirad en lo que me veo, y en que trabajos me he visto

(*Sebastiana del Castillo II*, vv. 110-114)

Casos a los que habrán de sumarse alguna versión nueva de un romance de serrana, *Teresa de Rivera*, *La Espinela*, *Josefa Ramírez*, *Margarita Cisneros* y *Francisco Rovira* para entender con qué motivos se tratan historias de pasión (¿amor?) estorbada y cuáles son los efectos que alcanzan.

El motivo de la mujer que se venga de no casarse a su gusto está ya presente en las *Amenidades, florestas y recreos de la provincia de la Vera Alta y Baja en la Extremadura* de 1667⁷¹ donde, como parte de la refuncionalización que de las serranas hicieron los poetas del Romancero nuevo, la descripción – pues en realidad el romance no hace sino enunciar el aspecto y las acciones de la serrana– se mantiene

⁷¹“Allá en garganta la Olla”, Azedo de la Berrueza, pp. 130-132.

cercana a la caracterización del personaje tradicional hasta que en una *analepsis* final se descubren las razones de lo que hace

Con una flecha en sus hombros, saltando de breña en breña,
salteaba en los caminos los pasajeros que encuentra.
Á su cueva los llevaba, y después de estar en ella
hacía que la gozasen si no de grado, por fuerza;
Y después de todo aquesto, usando de su fiereza,
á cuchillo los pasaba porque no la descubrieran.
[...]
De su casa se salió y habitó en aquellas sierras
sólo por no la dar gusto en un empeño que intenta[:]
Quiso casarse con quien sus padres se lo reprueban,
y como desesperada se fué á vivir con las fieras.

(*La Serrana de la Vera*, vv. 11-16, 25-28).

Recurso por otra parte nada frecuente, que sólo se presenta ahora y en *Margarita Cisneros*,⁷² con la que asimismo comparte tratamiento aunque el retrato del segundo se dé en ocho cuartetas y apunte muchos más claramente a la construcción de la protagonista como bandolera. De modo que la violencia proyectada en el romance depende más de la velocidad a la que se enuncian las acciones, y de la explicación *in medias res* que logra la *analepsis*, que del encadenamiento de éstas pues, finalmente, sirven mejor para alabar su bravura que para atraer al receptor

⁷²*Atrocidades de Margarita Cisneros por no poder casarse a su gusto* (Barcelona, Imp. de Llorens, Palma de Sta. Catalina), Compte, *Coplas y romances de ciego*, p. 124; y Segura, *Romances horrorosos*, p. 77.

Mandó á su amante llamar
y un puñal le ha presentado,
mata a mi esposo, ha exclamado
y te daré mi amistad.
Viendo que no se atrevió,
hacer lo que ella pedía
aquella furiosa arpía,
á su amante asesinó.
Su padre la hizo casar
á disgusto y ofendida,
quitó al esposo la vida
para poderse vengar.
A salido de Aragon
sobre un caballo montada,
con el arma preparada
y valiente el corazon

Va Margarita Cisneros
huyendo de una partida,
de un trabuco prevenida
trepando montes y cerros.
A Cataluña pasó,
y viéndose perseguida
disparando á la partida
á seis soldados mató.
El caballo le mataron
pero ella valerosa,
á sus soldados acosa
y con la vida pagaron.
Sin municiones y herida,
defiéndose la esforzada,
y grita desesperada,
¡antes muerta, que rendida!
(Margarita Cisneros)

Y si la permanencia de los motivos “matrimonio estorbado” + “venganza” y el tratamiento que en cada caso reciben permite que las narraciones de *La espinela* y *Doña Teresa de Rivera* sean algo más que retratos de serrana, ninguno de estos romances es aún ni bosquejo de la violencia que una venganza de amor estorbado implica. En *La espinela*, porque aún si el romance cuenta cómo la protagonista ha de abandonar su tierra después de vengarse

bien se vendía bizarro, pero poco le aprovecha,
que con cuatro y cinco heridas cayó mortal en la tierra.
Alborotóse su dama al ver su esperanza muerta;
subió luego la justicia, mas yo, como una saeta,
me salí bien prevenida de la ciudad que antes era.
Este fue el primer motivo para olvidar a mi tierra,
para olvidar a mi patria tan poderosa y amena. (*La espinela*, vv. 27-33)

y ello es frecuente en el tratamiento –como demuestra la segunda parte de *Doña Josefa Ramírez* (165 versos), dedicada a las aventuras que le ocurren entonces– quien ha estorbado la realización de su deseo es el mismo hombre que, tras cortejarla, la rechaza; sin que por ello pueda decirse que es una mujer burlada pues su inclusión en tal grupo tendría que justificarse sobreinterpretando una frase suya como muestra de pasión y la explicación que recibe como señal de la burla

Mucho le gusta el hablarme, más que yo le respondiera,
mas como dice el adagio: las burlas vuelven a veras.
Robóme su amor el alma y yo, hallándome sin ella,
le dije que si me quiere por su esposa, y la respuesta:

me dijo que no igualaba ni en calidad ni en hacienda
y que me fuese con Dios pa mi casa enhorabuena.

(*La espinela*, vv. 14-19)

Así, y aunque la fábula de *Doña Teresa de Rivera* resulta mucho más compleja porque incluye las razones que en la expectativa intratextual justifican la prohibición directa del amorío, el aislamiento de la protagonista y sus planes para contravenir el horizonte impuesto –larga serie de motivos que otras fábulas y tratamientos conservan–, la pasión tampoco habrá de realizarse, ni como matrimonio ni como huida, porque al morir su amante a manos del hermano⁷³

Bajo el poder de mi hermano quedé, y al instante intenta
el entrarme religiosa, y yo fuí de esto contenta.
[...]
Creció nuestro amor de suerte que su ardor pasó a violencia,
pues reconoció mi hermano de nuestro amor la fineza,
quitó a don Manuel la entrada, y á mí, enojado, me encierra
[...]
... y hallándome yo resuelta,
ordenamos que una noche por las tapias de una huerta
del convento me sacase ...
[...]
... me acometen con violencia
tu hermano y cuatro traidores, y con tirana soberbia
catorce heridas me han dado, que ya por muerto me dejan.
[...]
En esto espiró en mis brazos, y yo quedé con tal pena
descoyuntada al dolor que mi desdicha me muestra.

(*Doña Teresa de Rivera*, vv. 74-75, 85-87, 105b-107a, 142b-144, 155-156)

la potencial venganza de la muerte se cancela y, derivando la fábula a lo beato, en cambio se narra cómo la protagonista es tentada por el Diablo y defendida por Cristo, tal y como corresponde a quien ahora sí está dedicada a la contemplación religiosa.

Asimismo, que la historia de *Doña Josefa Ramírez* desarrolle los motivos listados con mucho más espacio es posible porque la explicación que el galán daba a la Espinela –la diferencia

⁷³Hermano que, a diferencia del que en *Celos y honra* defiende la suya castigando la ligereza de su hermana (*vid supra* 3.5.2. Triángulo amoroso), se erige en defensor de una que, dadas las intenciones de Teresa y Manuel, en momento alguno se ha visto en peligro.

social entre los personajes– se hace centro de la prohibición con que fábula e intriga desbordan los ejemplos anteriores.⁷⁴ Y lleva a la plena realización de una venganza que, apoyada en el horror que su violencia provoque, permite que la segunda parte del romance convierta a la protagonista en una suerte de aventurero romántico *avant la lettre* –versión extrema de las definiciones actanciales que Salazar identifica como de “mujeres autosuficientes”– cuya larga serie de hazañas la redefine tantas veces como es necesario para victimar a una cuadrilla de bandoleros (vv. 5-20), ser presa y víctima de corsarios argelinos (vv. 26-27), esclava y escribano de un renegado (víctima y luego cómplice suyo, vv. 35-45) y objeto deseado por la esposa de éste; la cual ignora que es una mujer y será castigada cuando su marido sepa que le ha requerido amores (vv. 84-102) antes de que Josefa vuelva a casa, reconcilie con sus padres (que por extrañamiento que parezca nada tuvieron que ver con la muerte del amante) y se encierre en un convento

[...] vengo a tomar la demanda por don Pedro Valenzuela,
que habiendo muerto mi amante poco importa que yo muera.–
Sacan los tres las espadas y a la batalla se aprestan,
y á dos idas y venidas, le alcanzó doña Josefa
al valiente don Leonardo una estocada tan recia,
que le pasó por el pecho dando su cuerpo en la tierra:
esto que vió don Gaspar cerró con doña Josefa,
más poco le aprovechó, porque ella con gran destreza
le pasó todo el costado, y á los dos difuntos deja.

(Doña Josefa Ramírez, vv. 110-118, 1ª parte)

Multiplicidad de transformaciones y claro cambio en el tratamiento que hacen patente el interés que despierta y las grandes posibilidades narrativas que tiene la situación inicial aún si, justamente por aprovecharse de esta riqueza, el resto del romance atrae más al receptor y convierte la venganza del

⁷⁴“diciendo: Señor don Pedro, yo estimo vuestra fineza;/ y sabeis como en mi casa soy la única heredera:/ hallo imposible, señor, de que mis padres consientan/ que yo con usted me case”, *Doña Josefa Ramírez*, vv. 15-18a, 1ª parte.

amor estorbado en pretexto de las demás aventuras.

No así en *Francisco Rovira y Sebastiana del Castillo*, cuya versión tradicionalizada es en este sentido incluso más clara que el extenso pliego original porque, sin dar espacio a sus aventuras posteriores como bandida y aunque pierde los versos en que la protagonista subraya la razón de su venganza, evita la moralización final de los receptores y abre la posibilidad de que la narración se valore únicamente en tanto historia de pasión violenta

[...] En la ciudad de Trujillo
vivía don Alonso Gutiérrez con una hija y dos hijos
Los dos hijos se casaron con fiestas y regocijos,
quedó sola con su padre Sebastiana en el castillo.
Más de un año en una sala encerrada la ha tenido,
su padre y sus dos hermanos la castigan de continuo.
[...]
De la primer puñalada cayó el padre sin sentido,
de la segunda estocada cayó el novio muertecito,
Les sacó los corazones y en aceite los ha frito.
Garró el caballo del padre, pronta se salió al camino.
¡Si alguno quiere vengar, salga a campaña conmigo!

(*Sebastiana del Castillo* I, vv. 1-6, 15-19)

De modo que, aún si ambos casos adelantan la violencia diciendo que los protagonistas eran malos por naturaleza, y una y otra fábula parten de relaciones pasionales prohibidas por los padres, ambos protagonistas pueden hacer a sus parejas cómplices de su venganza; puntos de contacto suficientes para marcar, por contraste, cómo se trata el resto de la fábula en función de su sexo, pues mientras Francisco recibe razones,⁷⁵ a Sebastiana se le dan castigos.⁷⁶ Y caracterización pasional, la de ella,

⁷⁵“Querido hijo del alma, te consta bien que nosotros,/ sin cesar nos desvelamos por tu salud y reposo./ Sabes que nuestra ambicion, y vuestro constante gozo,/ es de que seas feliz y que logres ser dichoso./ El motivo de llamarte ahora tan presuroso,/ es porque tememos pierdas tu salud y tu reposo./ A llegado á mi noticia, que requieres amoroso,/ á la hija de Soler, y que quieres ser su esposo./ Por lo tanto yo he pensado, que no puedes ser dichoso/ si contraes ese enlace, que es para mí bochornoso./ Tu no ignoras la conducta de esa familia, y forzoso/ me es decirte que verás caer tu gozo en un pozo./ Con cualquier joven honrada yo me daré por dichoso,/ que te unas, mas con esa no consentiré gozoso”, *Francisco Rovira*, vv. 33-46.

⁷⁶“Quedó sola con sus padres Sebastiana del Castillo,/ la mujer más desalmada que de madres ha nacido./ De esta tal se enamoró un mancebo granadino,/ que estaba en aquel lugar desde la edad de muy niño./ Dió en pasearle la calle con fiestas y regocijos,/ alcanzó el sí de la dama, de sus padres no ha podido;/ antes con mucho rigor le castigan de continuo./ Enfurecida se enoja, y hecha como

que asimismo explica por qué la violencia crecerá al punto en que, consumada la venganza contra los padres pero exasperada por la debilidad que su enamorado muestra, ella lo asesina, huye y se hace bandolera

Fué donde estaban sus padres con un ánimo atrevido,
 le dió cuatro puñaladas, que el corazon le ha partido
 al padre; y luego á la madre hizo con ella lo mismo,
 porque con dos puñaladas se la dejó sin sentido
 habló solo estas palabras, y palpitando la dijo:
 Hija de mi corazón, en que te hemos ofendido?
 La dice: señora madre, este es vengar mi castigo:
 y con otra puñalada concluyó á su vida el hilo,
 les sacó los corazones, y en aceite los ha frito:
 y de tanta crueldad cayó el mozo amortecido;
 le dice: muere tambien, pues que tu la causa has sido;
 le ha dado de puñaladas, y con ánimo atrevido
 le quitó todas las armas, y se puso su vestido,
 y en un caballo del padre montó, y se puso en camino.

(*Sebastiana del Castillo II*, vv. 54-67)

pero que al mismo tiempo señala por qué al cierre de la historia ella puede ser salvada por el narrador y convertida en ejemplo para que los padres no estorben los matrimonios toda vez que, como se trata de un protagonista femenino, los tópicos de la bondad natural y la mala cabeza de las mujeres hacen más sencillo explicar su transformación que en el caso de Rovira, en cuya figura voluntariosa (vv. 15-18, 47-52) se ha insistido demasiado como para que pueda usarse en este sentido; siendo mejor tratarlo como víctima de la pasión con que ejecuta su muy planeada

un basilisco,/ cuanto mas le castigaban, rompiéndose los vestidos,/ tirándose de las trenzas, mas se enciende en su delirio,/ mas de un año en una sala encerrada la han tenido/ en donde sus dos hermanos le dieron algun castigo”, *Sebastiana del Castillo II*, vv. 16-27.

venganza, sin poder hacer nada ante la violencia de ésta sino fascinarse el receptor

Y auna seña conbenida con la joven y el mozo
 cojen al padre y lo harrojan dentro aquel fuego horroroso.
 La madre que se encontraba disfrutando de reposo,
 á los gritos se levanta y vá ausiliar su esposo.
 Mas el monstruo de su hijo desatentado y furioso
 le da muerte á la infeliz con el puñal alevoso.

(*Francisco Rovira*, vv. 81-86)

Luego, y a modo de conclusión parcial, se propone que el matrimonio (¿la pasión?) estorbado es un motivo más útil a la preservación de modelos canónicos de comportamiento, que a la transgresión de la moralidad extratextual porque, si finalmente las protagonistas muestran una fiereza mayor que los personajes varones, lo hacen en el intento por lograr un *status* preestablecido (“esposa de...”) que reconoce el “logro” social del matrimonio y la satisfacción personal de obtenerlo a partir de una elección personal que, se supone, no considera sino el deseo individual del personaje.

3.7. Final de la pasión: castigo y penitencia

La lógica mimética de todas estas historias condiciona su estrategia narrativa de modo que las más de las veces sólo una gran manifestación de violencia, como último ejercicio de la fuerza que transgrede el horizonte de expectativa que la narración tiene en ese momento, permite agotarla para que pueda terminar de contarse. Y sin embargo, porque ello no necesariamente implica la clausura de la fábula y ésta permanece abierta en tanto puedan plantearse interpretaciones de la acción final, como ocurre con las variaciones de lo que hace Tamar para “resolver” su situación después de ser violada por su hermano

Cogió un puñal en la mano y se ha traspasado el alma.
 Mientras ellos lloraban, la niña relacionaba:
 –Más quiero morir así, que no ser mujer mundana

Aquí se acaba el romance del hermano y de la hermana
de los peces y las aves, y esos de tierra africana

(*Amnón y Tamar* VI, vv. 17-21)

–¿Qué tienes, hermano mío, que estás malito en la cama?

–Lo que tengo, hermana mía, entre los tus ojos anda.

–Si no te arrepientes de ello no levantes de la cama.–

Cogió un puñal que tenía y en el pecho se le clava.

A los gritos de esta joven su padre salió a escucharla:

–¿Qué te pasa, hija querida, qué te pasa, hija del alma?

Por las cosas de este mundo tú no te apures por nada.

–Vaya una razón pa un padre 'no sube y le arranca el alma.–

Con el puñal que tenía siete veces se le clava

y al lado del corazón relumbra como una espada

(*Amnón y Tamar* XXIX, vv. 13-22)

la violencia que hay tanto en el suicidio como en el asesinato del hermano y el padre seguirá manifestando las pasiones que mueven la narración y, por tanto, el receptor no podrá superar el efecto que le cause mientras la valoración del final siga abierta. Luego, porque para cerrarla es necesario que la narración restablezca un horizonte de expectativa con que pueda desprenderse del mundo narrado, habrá de aislar su experiencia como correlato de su cotidianidad y reinsertarse en ella –rechazo, catarsis o gozo estético de por medio, que no toda sensibilidad reacciona de igual modo ante el fascinante potencial de la violencia– para continuar viviendo.

Así, puesto que en cada ocasión puede escogerse un motivo distinto como vía para reinstaurar el orden, las maneras en que las narraciones del *corpus* lo hacen están agrupadas en torno a los dos tratamientos que a continuación se analizan, castigo y penitencia, porque mientras el primero apela a una forma social de regulación del comportamiento, convenciones morales que limitan el hacer individual y el receptor valida, en que la violencia se ejerce contra la voluntad del otrora victimario pues sobre ésta priva la importancia de la estabilidad renovada, la penitencia remite a una serie de razones trascendentes en función de las cuales la violencia puede reinstaurar la

armónica relación del hombre con lo sobrenatural porque ésta depende de que la voluntad de quien ahora es víctima lo permita.

3.7.1. Reinstauración de los órdenes previos: castigo civil, castigo divino

Las narraciones que cierran la historia con el castigo civil de los transgresores y su arrepentimiento religioso abundan entre los romances vulgares y, en consecuencia, resultan inútiles para ejemplificar el sentido del castigo como violencia contra la expectativa del victimario porque éste lo acepta, y generalmente agradece, casi como si se tratara de una penitencia con la que, por otra parte, no coincide porque el del castigo es sufrimiento impuesto que redefine al victimario cuando ya no ejerce poder sobre otros personajes

Nadie le para delante, como á un toro embravecido:
pidiendo favor al Rey, acudieron los vecinos,
cuantos hay en la ciudad: y pienso que si no ha sido
por una fuerte pedrada, que tiraron de un postigo,
que la dieron en los pechos y en el suelo la han tendido:
entonces se le arrojaron, los agarrantes ministros

(Sebastiana del Castillo II, vv. 99-104)

Por tanto, el mejor ejemplo que puede darse de lo que el motivo implica está en el castigo que se da a los violadores de Rosaura (la de Trujillo) pues a diferencia de los muchos victimarios que parecen disfrutar plenamente la violencia que se les hace cuando son ejecutados

Empezó a decir el Credo, y llegando á Unico Hijo,
de la escalera la arrojan, y quedó cadaver frio,
dando muestras de que fué á gozar del Paraiso;

(El maltés de Madrid, vv. 142-144)

Al verdugo le avisaron, para que hiciera su oficio,
y al instante lo ejecutó, y quedó el cadáver frío,
dando muestras de que fué á gozar del Cielo Empíreo.

(Sebastiana del Castillo II, vv. 122-124)

de aquellos que, la viven como último y más importante reto a los tamaños que sus acciones previas mostraban porque el narrador mantiene fielmente la definición actancial que les diera

Ya subo por la escalera, ya el verdugo me acomete
creo en Dios Padre y Dios Hijo, aquí fué el dolor más fuerte;
ya me sientan en el palo, mirando estoy á la gente,
me retiran la cabeza, en un torno el cuello meten,
y al decir su único Hijo á pelear voy con la muerte.

(*Juan Portela*, vv. 85-89)

y en contraste con los que éste encomienda a potencias superiores cuyo posible perdón pone en sus manos y cuestiona porque, al no creer en su arrepentimiento, prefiere subrayar el deshonor de ser ejecutados en público como delincuentes comunes

Y llegados, à la horca, los subieron à lo alto;
les mandan dezir el Credo, y contritos empezaron.
Y al dezir subió a los Cielos, los arrojaron abaxo,
quedando sobre sus ombros el Verdugo, y su criado,
con que acabaron sus vidas, Dios se sirva perdonarlos.

(*Ana Contreras*, vv. 126-130)

De la capilla las horas fueron para el asesino,
la agonía del cobarde, las ansias del egoismo;
luchando con la conciencia en esos instantes críticos.
¿A qué entrar en sus detalles? Si ante Dios va arrepentido,
lo cual es algo dudoso y allí le es grato el juicio,
sirva su muerte de ejemplo para los que aún vivimos

(*Cintabelde*, vv. 21-34, 3ª parte)

Salió luego la sentencia y en un cadalso afrentoso
es decretado que muera el parricida alevoso.

(*Francisco Rovira*, vv. 107-108)

son castigados en estricto apego a la ley civil y de manera que las implicaciones *post mortem* de sus actos se perciban como asunto plenamente limitado a su conciencia, lo que por tanto, permite centrar lo narrado en el ejercicio de la justicia humana insistiendo en que las infracciones contra la sociedad afrentan a quien las comete porque, siendo públicas, frente a todos se castigan y

únicamente en esa medida pueden, quizá, marcar las relaciones de los infractores con lo ultraterreno

Al instante los prendieron, y sentenciada la causa,
 el Juez, con recta justicia, á muerte los condenaba.
 Los meten en la capilla, y llorando al cielo claman,
 pidiendo misericordia á la Virgen soberana.
 Los sacaron de la cárcel pregonando por las plazas,
 diciendo: Esta es la justicia que por las leyes se manda
 ejecutar con los reos por su delincuente infamia.
 Ya los suben al suplicio, y el verdugo se prepara,
 y en una muerte afrentosa á Dios, entregan su alma.

(*Rosaura la de Trujillo I*, vv. 133-141)

El castigo de quien viola a Elena llega instantáneamente, en cambio; por intervención divina, y ello lo marca como un ejercicio automático de la eterna justicia de Dios que, sin embargo, porque ni siquiera está cerca de plantear una reconciliación “necesaria”, se valora como lógico pago del mal hecho –como demostración de que al menos en el ámbito narrativo, la Ley del Talión tiene mayor peso que la católica idea de la otra mejilla– sin asomo alguno de la fascinación para quien lea o escuche

–¿Me perdonas, Santa Elena, que yo fuí tu amor primero?
 –No te perdonaré yo ni tampoco Dios del cielo.⁷⁷
 Arrímate aquí á este altar, servirás de candelero.
 No está la palabra dicha y el candelero está ardiendo.
 La figura quedó allí, cuerpo y alma en los infiernos.

(*Elena I*, vv. 25-29)

que, en cambio, se produce al contemplar castigos violentos en que la ira de Dios se manifiestan a plenitud; como en el romance de *La mala hija que amamanta al Diablo*, aún si la violencia tampoco adquiere en éste la carga de sentido que las narraciones dan al sufrimiento cuando lo tratan como penitencia

⁷⁷Compárese esta respuesta con la que, en un contexto de venganza, da Doña Isabel Deogracias: “–¿Me perdonas, Isabel, de la tu vida pasada?./ –Sí te perdono, villano, porque así mi Dios lo manda”.

Estando en estas razones, vieron venir por el suelo
 una culebra arrastrando que a todos metía miedo;
 siete cuartas tien de largo y otras tantas tien de grueso.
 Ya se subiera a la cama, se la tira al pecho izquierdo.
 La gente que había allí decía: Cortarle el pecho.
 Bajó una voz dolorora, de esta manera diciendo:
 –No se le corten, señores, que se le tira al derecho.
 Siete años le ha de criar por la soberbia que ha hecho.

(Mala hija que amamanta al diablo I, vv. 15-22)

Se le ha subido a la Anica, se le agarra de los pechos.
 –Barberos y cirujanos, venir cortarme estos pechos,
 que me arranca las entrañas y el corazón allá dentro.
 –Barberos y cirujanos, no le cortéis esos pechos,
 que la ha de criar siete años, que lo manda Dios del cielo.
 Y al cabo de los siete años baja Anica pa'l infierno.

(Mala hija que amamanta al diablo II, vv. 13-18)

Entiende venir un ruido como si fueran cadenas,
 que venían dos demonios en figura de culebra.
 Se revolieron al cuerpo de aquella fligineresa,
 hasta tres días cabales estuvieron las culebras
 mamando la leche y sangre, sangre y leche de sus venas.

(Mala hija que amamanta al diablo III, vv. 22-26)

Así, porque los tratamientos propuestos y ejemplificados hacen de los castigos civiles meras formas de restablecer un orden previo (sufrimiento individual impuesto por el grupo con que se convive) y los que se refieren al castigo divino privilegian la idea de que Dios vigila su creación para enderezar lo que falle, aunque un romance de castigo apoyara la supuesta intención moralizante de esta clase de textos, no por eso logrará nunca la emoción estética (el horror; fascinación y rechazo simultáneos) que se persigue cuando, en cambio, se abre el espacio necesario para sumar al potencial de horror de la violencia física el construido por la decisión de un personaje que, más allá de aceptarla, la busca.

3.7.2. Penitencia: una violenta reconciliación con Dios

Toda decisión de someterse al sufrimiento implica –en el horizonte de expectativa católica que habita el Romancero, pero también en el de toda cultura de Occidente cuya ascendencia se determine judeocristiano– una forma de autocrítica que reconoce el error cometido y acepta que, bajo un criterio de compensación mecánica que aspira a órdenes estáticos, es necesario que quien impuso a otros su voluntad se vea indefenso frente a ellos (como en la venganza autónoma de las mujeres burladas o violadas) o asuma que quien los representa (ahora Dios y antes sus parientes) tiene derecho a lastimarlo en la misma medida en que, se dice, sufrió la primera víctima.

Luego, la violencia que se ejerce sobre los penitentes es la última y más extrema expresión del horror que esta narrativa puede ofrecer porque, lejos de ser la imposición de una voluntad superior y sin acercarse siquiera a la representación de un conflicto en que un personaje de carácter haga caer la desgracia sobre un personaje de construcción simple, cuenta la forma en que alguien se anula a sí mismo por una apatencia que, aún siendo la última, resulta tan pasional y repentina como las que definen el hacer de los victimarios en casi todos los casos que han sido revisados. Las penitencias del hermano incestuoso y el rey Rodrigo son muestra de ello.

Libre de violencia física, *La penitencia del hermano incestuoso* sorprende porque repentinamente el protagonista asume –sin más explicaciones pues nada indica el rechazo de la hermana, y no ha ejercido más violencia que la moral sobre quien sufra al juzgarlo– que su vida y la armónica, aunque *sui generis*, familia que ha formado son ofensas que debe pagar ante Dios

Mozo de veintiún años sólo un pecado tenía
 y el pecado era tan grande que a mi Dios aborrecía:
 vivió con una su hermana y de ella un hijo tenía.
 No le pesa tener uno, sino tener cuatro o cinco.

(*La penitencia del hermano incestuoso*, vv. 1-4)

Asunción del pecado que, se supone, debe justificar una fábula sin más detalle tremendo que la presencia de una serpiente, donde la manifestación sobrenatural se limita a plantearle las condiciones en que, conociendo las consecuencias que en uno u otro sentido su opción le traerá, debe decidir si acepta una penitencia que es medio común de expiación, y constante narrativa, en el tratamiento del castigo divino y la penitencia:

Has de ir descalzo a Roma, desempedrando el camino;
 has de beber las turbias aguas y dejar los claros ríos;
 ni has de dormir cama de lona ni tampoco en la de lino;
 has de dormir n'unos abrojos, envuelto en unos espinos,
 donde cantan las culebras, responden lagartos vivos,
 que te coman y te abrasen y te roben el sentido.
 Si esa penitencia cumples, al cielo te irás conmigo,
 y si no la cumplieres, al infierno te encamino.

(*La penitencia del hermano incestuoso*, vv. 10-17)

Refuncionalización de la serpiente como instrumento paradigmático de tortura que, si en la escena final de la *Mala hija que amamanta al Diablo* genera imágenes cuya violencia se justifica como castigo por un pecado, en otras ha perdido fuerza de manera que resulta más que doloroso, repulsivo

Le sacaron á comer una culebra freída,
 le sacaron á beber un vaso de tormentina.
 Puertas del cielo se cierran, las del infierno se abrían,
 para castigar al hombre que dijo que Dios no había.

(*El descreído I*, vv. 12-15)

y en algunos romances vulgares tradicionalizados se refuncionaliza al punto de ser presentada como una forma de infringir dolor por placer para que la expectativa del receptor sea irremediabilmente violentada y la violencia de la imagen que se le propone centre y retenga su atención

La encierran n'un cuarto oscuro que tenían de retiro
 y la arrataron a un poste con un cordel bien torcido
 Le quebraron los cordones de su jubón y justillo;

aquellos hombres malinos sacaron de un cacencillo
 dos serpientes venenosas y a sus pechos han ponido.
 Tres días estuvo allí, desde el jueves al domingo,
 que fue el marido a verla, le dicen que no la han visto.

(*Los sádicos y el ama de cría*, vv. 13-19)

Tratamientos todos que, en mayor o menor medida, es posible rastrear como variantes de la más antigua (1547) versión que tenemos de la *Penitencia del rey Rodrigo* porque el texto vii del *Cancionero de Pedro del Pozo* narra su reconciliación con Dios mediante una fábula sencilla,⁷⁸ y por tanto ya altamente productiva en las versiones posteriores inmediatas, que presenta todos los núcleos de intriga mantenidos a la fecha en las versiones tradicionales y los romances vulgares que los refuncionalizan como espacio narrativo en que el sufrimiento salva

Partióse de la batalla, que perdió su señoría, [móvil inicial]
 esse buen rey don Rodrigo que de España se decía; [protagonista]
 a unas sierras tenebrosas caminó su buena vía, [*Locus*]
 do morava un hermitaño que santa vida hacía. [encuentro]
 Confiésase sus pecados, de su mal se arrepentía; [confesión/arrepentimiento]
 tentaciones le vinieron por le quitar su porfía, [espacio del
 en las cuales vino Cava, la que más que a sí quería; milagro y la
 una nube vino blanca, tras aquella se partía. variación]
 En los campos de Viseo le dexó en una abadía;
 allí hizo penitencia ¡mira bien qué tal sería! [penitencia:
 En vida le sepultaron con una sierpe en compañía; serpiente &
 con temor de sus pecados, y con sobrada osadía, salvación]
 a su cuerpo fue cruel, para el alma alegría.

(*Penitencia del rey Rodrigo XLVIII*)

De modo que, mientras pueda proponerse un esquema diacrónico para la refuncionalización de este romance, desprendido del ciclo histórico sobre la pérdida de España y convertido en uno religioso, también es posible sugerir cómo sus motivos y formas de tratamiento fueron haciéndose parte del material con que la estética popular trabaja romances violentos.

⁷⁸Rodrigo huye de su desgracia; encuentra un ayudante; recibe instrucción divina para una penitencia; la cumple apoyado por el ayudante; y se salva.

Asumiendo que la sencillez de su esquema lo hace productivo, ésta misma permite (si no provoca directamente) el rápido enriquecimiento del tratamiento, que ya se nota en la *Silva* de 1561 por la forma en que la historicidad deja paso a elementos que novelizan la fábula, cuando la diégesis hace eco a los romances en que el protagonista se lamenta tras haber perdido la séptima batalla, e inician su tratamiento religioso exaltando la renuncia material del rey en su nueva pasión

pidio al hombre que le diesse de comer si algo tenia
 el pastor saco vn çurron que siempre en el pan traya
 diole del y de vn tasajo que a caso alli echado hauia
 el pan era muy moreno al rey muy mal le sabia
 las lagrimas se le salen detener no las podia
 acordandose en su tiempo los manjares que comia
 despues que huuo descansado por la hermita le pedia
 el pastor le enseño luego por donde no erraria
 el rey le dio vna cadena y vn anillo que traya
 joyas son de gran valor quel rey en mucho tenia

(*Penitencia del rey Rodrigo XLIX*, vv. 13-22)

mientras, sobre todo, subrayan la efectividad de su penitencia en una construcción que, cuando no aparezca lexicalizada en versiones posteriores, apenas variará por sinonimia

come me ya por la parte que todo lo merescia
 por donde fue el principio de la mi muy gran desdicha
 el hermitaño lo esfuerça el buen rey alli moria
 aqui acabo el rey Rodrigo al cielo derecho se yua.

(*Penitencia del rey Rodrigo XLIX*, vv. 55-58)

Menor importancia de los referentes históricos, frente al potencial narrativo de la fábula, que asimismo es patente en la pérdida del nombre –sólo tres, entre las cuarenta y seis versiones modernas que Menéndez Pidal ofrece, prefieren con claridad suficiente a Rodrigo sobre “el penitente” anónimo– y la substitución de la falta cometida, aunque ésta aparezca siempre como una acción violenta de origen pasional, que una versión de Lugo de *incipit* llamativamente cidiano transforma de violación en incesto

Por el valle de las estacas va Rodrigo a mediodía,
 relumbrando van sus armas, como el sol de mediodía.
 Encontró c'un ermitaño, que vida santa hacía.
 –Dímelo, ay, ermitaño, dímelo, ay, vida mía,
 hombre que fuerza mujeres, ¿qué penitencia tenía?
 –Si no es prima ni hermana penitencia no tenía.
 –¡Ay!, triste de mí, afligido, que ésa e la desdicha mía,
 que he esposado una hermana y dos primas que tenía

(*Penitencia del rey Rodrigo XXVII*, Lugo 1931, vv. 1-8, 19-23)

El peso que tiene el lugar en que la penitencia se realice hace que, por otra parte, nuestro *incipit* más abundante remita a una sierra tópica que, mientras en *Blancaflor* y *Filomena* implica peligro y secreto porque ahí Tarquino viola y mutila a su cuñada, en este caso vale como lugar aislado y propicio para el recogimiento espiritual, la renuncia al mundo cuyas apetencias llevaron al personaje hasta el punto en que se halla, y su concentración en el sufrimiento y dolor que constituyen la ofrenda de su reconciliación con Dios, pues en otro sitio podía verse interrumpida. Y en consecuencia, aunque el ermitaño domine la lista de encuentros y en esa medida refiera a la versión vieja, el personaje cuya mediación revela la forma específica de la penitencia se convierte en “el confesor”, como Rodrigo en “el penitente”; transformación que aún si obedeciera a la necesaria sustitución de referentes arcaicos con elementos de la realidad que los transmisores conocen o al cruce de éste con el romance del penitente, recalca la economía poética de la tradición oral moderna porque refuncionaliza los personajes reduciendo su construcción individual a la función que cumplen en las acciones narradas

–Vete con Dios, penitente, que absolverte non podía.
 Bajara una voz del cielo, de esta manera decía:
 –Absuévelo, confesor, absuévelo por tu vida,
 y dale de penitencia a según lo merecía.

(*Penitencia del rey Rodrigo XVII*, vv. 6-9)

Caracterización actancial que, a su vez, se redondea con la prenotoriedad de los *incipit* que adelantan la fábula, atrapando al receptor con una pregunta que en sí misma genera curiosidad porque al enunciar la venialidad de la falta implica un horizonte de expectativa violenta

Dímelo, buen ermitaño, por Dios y Santa María,
si hombre que con mujer peca, si Dios lo perdonaría.

(*Penitencia del rey Rodrigo XXI*, vv. 1-2)

que, asimismo, establece la nueva función religiosa del romance en cuanto se suma a la invocación divinal que, también como *incipit*, comparte con otros romances cuyo cierre contempla penitencias similares

¡Valha-me Santana e Santa Maria,
homens que enganan mulheres se Deus les perdonaria.

(*Penitencia del rey Rodrigo VIII*, vv. 1-2)

¡Ah san Antonio bendito que perdona' los pecados,
perdóname tú los míos, que vergüenza es confesarlos!

(*El robo del Sacramento IV*, vv. 1-2)

Señor mío Jesucristo que perdona los pecados,
perdóname los míos ¡que vergüenza confesarlos!

(*El robo del Sacramento V*, vv. 1-2)

Así pues, aunque la fábula varíe en su proceso de transmisión como realización discursiva y con ello la violación original (presente en sólo seis versiones) pierda espacio frente al fornicio (veintidós) y el amancebamiento (tres más), el punto más importante es que las transgresiones siguen determinándose por un contenido sexual que, como centro de la pregunta, remite al origen de la penitencia como pago de una violencia pasional en tanto elemento que explica por qué, al margen de las variaciones que haya en el verbo con que se enuncia, en la respuesta siempre aparece el incesto

Estando yo en la mi cama, despierta, que no dormida,
miré para atrás y vi la muerte en mi compañía.
–Preguntarte quiero, muerte, yo preguntarte quería:

los que andan amancebados ¿tienen el alma perdida?

–El alma perdida, no, no siendo con hermana o prima.

(*Penitencia del rey Rodrigo VII*, vv. 1-5)

Dímelo, buen ermitaño, por Dios y Santa María,

si hombre que con mujer peca, si Dios lo perdonaría.

–Non siendo primera hermana, Dios se lo perdonaría.

(*Penitencia del rey Rodrigo XXI*, vv. 1-3)

Por lo val de las Estacas va Rodrigo a medio día,
relumbrando van sus armas, como el sol del mediodía;
encontrou c'un ermitaño, que vida santa facía.

–Por Dios ruego al ermitaño, por Dios le rogar quería,
que me cuente la verdá o me niegue la mentira:

hombre que forzó mujeres si salvarse podería.

–Salvarse sí, ay Rodrigo, no siendo hermana o prima.

(*Penitencia del rey Rodrigo XXV*, vv. 1-7)

Estando yo en la mi cama, velando, que no dormía,

a la mi cabecera estaba la muerte en mi compañía.

¡Ay! triste de mí, cuitado, la fortuna me corría,

que pequé con una hermana, y siete años con una prima.

(*Penitencia del rey Rodrigo XXXVII*, vv. 1-4)

pues, si la refuncionalización de esta secuencia no puede explicarse por el cruce con *El enamorado y la muerte*, el cambio a voz femenina (y su inevitable muda del pecado en amancebamiento, como en la citada versión VII), o los ecos cidianos más próximos a la Historia, en todos los casos supone que cuando se pregunta por fornicio/violación/amancebamiento, la transgresión está implícitamente autorizada siempre que no sea, además, incestuosa.

Luego, porque las versiones modernas del romance combinan de diversas formas la violación, el asesinato y el incesto que son caracterización tópica de terribles victimarios en otros romances

Yo he hecho treinta y seis muertes ...

y he matado padre y madre y dos pequeños hermanos,

y una hermana que tenía, de catorce a quince años,

con ella pasé la vida y he tenido dos muchachos:
a uno me lo comí, a otro lo eché al marrano

(*El robo del Sacramento* I, vv. 16-20)

En su confesión decía: Padre mío, yo he pecado;
maté a mi padre y mi madre, y a mis pequeños hermanos,
y una hermana que tenía de catorce a quince años,
la mitad me la comí, la mitad la eché al caballo.

(*El robo del Sacramento* VI, vv. 8-11)

el asesinato parece la única falta que la penitencia no remedia. En primer lugar, porque las dos versiones en que se presenta carecen de la fórmula (salvación posible) + “no siendo prima ni hermana”, que la segunda versión adelante citada redondea porque al declarar la imposibilidad de ser absuelto se vuelve sobre la necesidad de la penitencia como forma de reconciliación con la divinidad

–Por dios che pido, ermitaño, ¡ay!, por Dios y por tu vida,
que me cuente la verdad y me niegue la mentira:
hombre que hizo tantas muertes ¿qué perdón de Dios tenía?
a mi padre y a mi madre, ambos los maté nun día
y también a mi mujer y dos hijos que tenía.

–Vete a confesar, Rodrigo, ¡ay!, por Dios y por tu vida

(*Penitencia del rey Rodrigo* XXIX, vv. 4-9)

Por Dios te pido, ermitaño, por Dios y Santa María,
que me confieses a este hombre que llevo en mi compañía.
–Confesar, confesaréle, absolverlo no podría,
que mató a siete doncellas y una hermana que tenía.

(*Penitencia del rey Rodrigo* XLIV, vv. 1-4)

y en segundo, porque su parecido con el penitente matador y terriblista de las versiones con cruce religioso que bordan la triada original (violación + asesinato + incesto) agregando canibalismo y desdoblado el asesinato en sus realizaciones como parricidio y fratricidio, amplía la prohibición para que ésta proteja a la familia entera. Máxime a la luz de otros siete casos en que, pese a la diversidad de las adiciones, el esquema peccatorio sigue girando en torno al incesto y lo demás es

ampliación en triadas con violación incestuosa + incesto + asesinato

Me acosté con una hermana, esforcé a una prima mía,
he matado a mi mujer, tres hijos que yo tenía,
maté a mi padre y mi madre, todos los maté en un día.

(*Penitencia del rey Rodrigo II*, vv. 9-11)

esforzado he una hermana y me acosté c'una prima,
y maté a mi mujer y a tres hijos que tenía.

(*Penitencia del rey Rodrigo XXV*, vv. 9-10)

o binomios tipo violación incestuosa + asesinato, o incesto + asesinato
que o tratara c'unha hermana y también con una prima,
y matara padre y madre, siete hermanos que tenía.

(*Penitencia del rey Rodrigo XXIV*, vv. 10-11)

Maté a mi padre y mi madre, y siete hermanos que tenía,
he esforcado a dos hermanas, que para monjas tenía.

(*Penitencia del rey Rodrigo XXXV*, vv. 11-12)

de las que el incesto nunca desaparece, aunque a veces pierda peso frente a los elementos que le siguen, porque el sentido de la fábula marca la importancia de evitar, individual y grupalmente, el riesgo de violencia que para una familia y una doncella hay en las pasiones.

Postura normativa que sin embargo no se percibe como tal porque coincide con los tabúes que se han hecho parte del sentido común, como por ejemplo ocurre en los únicos dos casos de incesto simple y directo cuyo cambio de “prima” por “madre” apoya esta lectura

Dígame usted la verdad, no me diga la mentira:
el que duerme con mujer, ¿se condena en l'otra vida?
–No se condena si no es madre ni hermana.
–Yo dormí con una hermana muy bonita que tenía.
–El que duerme con hermana se condena en l'otra vida.
–Lléveselo a enterrar con una culebra viva.

(*Penitencia del rey Rodrigo XVIII*, vv. 1-6)

tanto como la apoya el que, entre los restantes, sólo algunas versiones presentan variantes respecto

al lexicalizado “yo dormí con una hermana y también con una prima”⁷⁹: una substitución de “hermana” por “cuñada”, quizá como variante eufónica pero quizá, también, porque como se dijo al hablar de *Blancaflor y Filomena*, desde cualquier perspectiva que supere la definición del *DRAE*, el incesto consiste en relaciones sexuales con miembros de la misma familia (sea ésta directa, mediata o política), como también muestra algún caso en que la falta no implica violencia pero si todos los grados de parentesco listados, una sobrina incluida

–El que duerme con mujer ...
tiene el cielo perdido si acaso es hermana o prima.
–Yo dormí con una cuñada y también con una prima.–
Confiésalo, padre santo, y échale una culebra viva.

(*Penitencia del rey Rodrigo XX*, vv. 1-4)

–Yo piquey con una hermana y también con una prima,
y para mejor decir con una sobrina mía.

(*Penitencia del rey Rodrigo XXXII*, vv. 7-8)

–Yo traté con una hermana y también con una prima,
y para mayor pecado, con una cuñada mía

(*Penitencia del rey Rodrigo XXXIV*, vv. 7-8)

Luego, si ya en la versión XLIX (*Silva* de 1561) se modifica la prohibición que la ejemplaridad de la versión vieja apoyaba porque su referencialidad claramente histórica ya no era importante y en cambio la falta del penitente/Rodrigo podía entenderse como el detalle que acerca la fábula a los receptores, a partir de entonces se substituye la violación por fornicio pues este motivo permite ampliaciones que, un poco por morbo y otro tanto por propaganda religiosa, logran mayor efecto porque subrayan de cuán enormes pecados se lava un alma penitente. Compleja caracterización de pecadores que requiere mayores faltas, y de la que surgen los penitentes matones y herejes cuya presencia permite explicar por qué, cuando la violación pierde peso como motivo

⁷⁹Aunque “dormí” es verbo dominante, “traté” y “pequé” aparecen dos veces cada uno.

violento porque las versiones viejas nunca explotaron su descripción

Estando el Rei en la siesta por la Cava a embiado;
luego vino ante él, como la uvo llamado;
cumplió el Rei su voluntad con ella contra su grado.

(*Seducción de La Cava II*, vv. 25-27)

y los autores del Romancero nuevo hallaron mejor material en el lamento de La Cava

Dando suspiros al aire, y lágrimas a la tierra,
¡qué tiernamente que llora!, ¡qué justamente se queja
la malograda Florinda, a quien España celebra
por primera en hermosura, y en las desgracias primera!
Enamorada, suspira, despreciada, desespera;
que siente más de Rodrigo el desprecio que la fuerza.

(*Llanto de La Cava*, vv. 1-6)

leída socialmente, la violación se “reduce” a la violencia que se haga a un individuo que se vive como extraño por ser ajeno al grupo en la mayor parte de los casos; de modo que, perdido el referente histórico híperejemplar en que la afectada era toda España, se vuelve, además, un asunto doméstico que ha de resolverse de puertas adentro, como en el romance de Tamar

–No te dé pena, hija mía, no te dé pena por nada,
que si es varón, ha de ser el que gobierne la España;
si es niña la meteremos en monjas de Santa Clara.

(*Amnón y Tamar IV*, vv. 20-22)

–No te dé pena, hija mía, que en Roma dispensa el Papa;
te casarás con tu hermano y serás reina de España.

(*Amnón y Tamar XXI*, vv. 26-27)

Lectura con la que, por otra parte, violación, fornicio y amancebamiento dejan de plantearse como pecados graves siempre que no los agrave el incesto que en manera alguna pueden autorizarse (la venganza de Blancaflor lo demuestra), pues si la ejemplaridad se ha hecho doméstica, lo que la transmisión propone como norma es la preservación de lo propio, de lo más cercano.

Misma línea de pensamiento que explica la aparición de los pecados que redondean el tabú

como una falta irreparable cuando se asesinan *parientes* y proyecta la prohibición como asunto religioso cuando se establece una identidad entre la familia y Dios, como en la confesión de Don Francisco

–Yo he hecho treinta y seis muertes ...
 y he matado padre y madre y dos pequeños hermanos,
 y una hermana que tenía, de catorce a quince años,
 con ella pasé la vida y he tenido dos muchachos:
 a uno me lo comí, a otro lo eché al marrano.–
 El confesor que oyó esto, asustado se ha quedado.
 –Padre, no se asuste usted, que aún falta el mayor pecado.
 Yo robé al Rey de los cielos, el Señor Sacramentado,
 me lo puse en las plantillas, de mis polidos zapatos,
 los zapatos que quité y ancia el fuego lo he echado
 la ceniza que ha salido río abajo la he arrojado,
 el río perdió el corriente y se fue por otro lado.

(*El robo del Sacramento* I, vv. 16-27)

porque ninguna de las atrocidades iniciales puede considerarse “el mayor pecado”, que se reserva para el final y cuya realización narrativa requiere que las violencias intrafamiliares se listen y amplíen en el *crescendo* que se construye al reunir parricidio, matricidio y fratricidio en un verso, dedicar tres a un incesto redondeado por canibalismo filicida y tratar, más ampliamente y en el lugar que toda triada privilegia, el elemento más fuerte: la herejía que se anuncia y narra en seis versos.

Luego, porque la posibilidad de salvarse está directamente determinada por el tipo de pecado cometido y la clase de dolor que haya en la penitencia, la fórmula de salvación es prácticamente única; y, más o menos extendida porque se dan o no opciones para realizarla, se mantiene apegada a la versión vieja, alguna vez al punto de recordar la lascivia real como origen del problema

–Si te quieres hacer vela, yo pávilo te pondría.
 –Yo non me quiero hacer vela, que luego me quemaría.
 –Si te quiés meter n'un horno yo leña le metería.
 –Yo en un horno, non, señor, que luego me quemaría.
 –Si te quiés meter n'un arca con una serpiente viva,

con siete picos picaba, con siete bocas comía.
 –Yo en el arca, sí, señor, que eso es lo qu'ió merecía
 [...]

 –¿Cómo te va, penitente, penitente aventajado?
 –Vaime bien, que la culebra a comerme ha comenzado;
 ha comenzado a comerme por onde más he pecado.

(*Penitencia del rey Rodrigo XXI*, vv. 5-11, 15-17)

aunque en muchos otros casos ni la penitencia directa, ni la triple se verán realizadas porque la refuncionalización del motivo ha llegado a un punto que la vuelve prescindible y, en cambio, la violencia de las fábulas basta como propaganda religiosa en tanto ejemplifica el valor del sufrimiento como pago; aún si con ello también pierde fuerza normativa cuando la mera aceptación de la culpa basta a ser salvo

Me echó de penitencia que cogiera la mayor
 y anduviera de rodillas todo el mundito abrasador,
 y que cargara un horno estando fuera el ardor
 y que me metiera dentro y el pabilo fuera yo.
 Yo que lo iba a hacer, vino un ángel y me atajó:
 –¡Detente, penitente, que mi Dios te perdonó!

(*El robo del Sacramento V*, vv. 11-16)

Así, aunque en las contadas ocasiones en que se cuestiona la eficacia del arrepentimiento, como en la versión I de *El robo del Sacramento* donde el recelo del narrador frente a la penitencia como reconciliación está marcado porque no declara su certeza en esta interpretación tópica

Don Francisco ya murió, ya murió muy maltratado,
 no sé qué se ha hecho ese hombre, no sé si se habrá salvado.

(*El robo del Sacramento I*, vv. 31-32)

y sin que en el final de *Cintabelde* ello deba sorprender, puesto que su muerte es castigo civil

¿A qué entrar en sus detalles? Si ante Dios va arrepentido,
 lo cual es algo dudoso y allí le es grato el juicio,
 sirva su muerte de ejemplo para los que aún vivimos

(*Cintabelde*, vv. 24-26)

en cuanto su realización deja de ser indispensable, se hace evidente que todas las versiones del romance del rey Rodrigo terminan con su salvación y sólo las ampliaciones que en unas y otras se dé a las manifestaciones de la divinidad son dignas de ser revisadas como elemento, ya que no fundante de la estética del horror y la violencia, de la construcción poética general y como motivo de cierre, por económico altamente productivo, que permite a “la voz de arriba” sentenciar con cuatro versos mientras el narrador narra la penitencia y, al mismo tiempo, la salvación se logra

–Échale la asolusión – l'ijo una vos de arriba–
 Que lo lleven a enterrar con una culebra viva,
 que le coma las entrañas pa que pague la avería.–
 Lo enterraron y su arma para er cielo s'encamina.

(Penitencia del rey Rodrigo XVI, vv. 8-11)

El resto de los milagros con que se marca el final van, pues, del tañido de campanas comunes al de las campanas de la Gloria y la combustión espontánea de velas, que lo mismo pueden ser de la iglesia que las usadas para alumbrar la agonía del penitente

las campanas de los cielos se tocaban a alegría;
 las de la tierra también se tocan a maravilla,
 por l'anima del penitente, que pa los cielos iba.

(Penitencia del rey Rodrigo XIV, vv. 22-24)

–Adiós, adiós, confesor, que se me acaba la vida.
 –Adiós, adiós, penitente, Dios vaya en tu compañía.–
 Las campanas se tocaban, las candelas se encendían:
 es l'alma del penitente, que pra los cielos camina.

(Penitencia del rey Rodrigo XV, vv. 35-38)

Las campanas se tocaban, naidi las detenía.
 las ceras de los altares ellas solas se encendían.
 ¡Dichoso de don Rodrigo que pa lus cielus camina!

(Penitencia del rey Rodrigo XXXII, vv. 18-20)

y alcanzan el nivel de elaboración con que se describe la violencia cuando disparan las combinatorias de lo milagroso y lo cotidiano de manera que la narración termine durante la visita

del ermitaño sin por ello renunciar a complejos cuadros milagrosos con ángeles y santos

Campanas de cielo y tierra, elas de seu se zanguían;
 unos dicen “¿quién será?”, otros dicen “¿quién sería?”.
 –El alma de don Rodrigo, que pra el cielo subía.
 Dos mil ángeles llevaba, lo llevan de compañía;
 también iba San José, y amor de Santa María.

(*Penitencia del rey Rodrigo XXVII*, vv. 19- 23)

Y visto cómo el romance histórico original derivó a lo religioso y cuántos puntos de contacto tiene con los que en el Romancero vulgar narran las crueles hazañas de sacrílegos e impenitentes, resulta paradójico que la nueva ejemplaridad de la fábula se determine parcialmente con la desaparición de romances del ciclo cuyos referentes, demasiado específicos, no podían refuncionalizarse (*Romance de cómo el rey don Rodrigo entró en Toledo en la casa de Hércules*, por ejemplo) y, al mismo tiempo, refleje cómo se acrisoló con aquellos cuyos núcleos de intriga le eran útiles: el romance de la “seducción”, presente porque el peregrinaje y el arrepentimiento siguen teniendo delitos sexuales como origen enunciado; y el que trata la pérdida de la batalla que, aún si profundamente diluido, hace eco al localizar la narración en un yermo como sitio de abandono y huida que, en este caso, será de encuentro y reconciliación cuando el sufrimiento lo permita.

Así, como eje de éste y otros romances leídos, queda en pie la historia de alguien que por pasión atenta contra los hombres y Dios para después reconciliarse con Él haciendo sacrificio de su persona. Y la idea de que, justamente porque el tratamiento hace que el receptor llegue a –y deje de– sentirse fascinado y repelido por la violencia, ésta puede variar de una a otra enunciación de la misma fábula, generando las transformaciones que documenta el romance de la penitencia y mostrando por qué sólo algunos motivos destacan como elementos narrativos primordiales aunque, paradójicamente, parezcan los más sencillos e inmediatos; amor, locura y muerte, por ejemplo.

Conclusiones

Porque al inicio definimos una tradición cultural en que la transgresión de las expectativas morales y sociales juega un papel importante como origen de las valoraciones culturales tejidas en torno a las narrativas especializadas en la violencia (noticieros televisivos, novelas como *Naranja mecánica*, cantos épicos y prensa amarillista) y la serie de las que buscan el horror como efecto estético (definido en tanto fascinación y rechazo frente a la violencia), cerrar este análisis necesariamente supone la reconsideración de los recursos que hemos identificado como rasgos de tratamiento en estos romances porque ello permitirá mostrar que el horror se construye, en el discurso, de modo que la recepción lo complete como sentido de intriga y fábula. Lo que, así sea en términos generales, permitirá proponer una “estética del horror en romances violentos” que de cuenta de “la fábula bíblica en romances tradicionales” y el “«suceso» en pliegos de cordel”.

Así, porque en la introducción supusimos que, como se trataba de un fenómeno periférico y poco sistematizado, la mayor ventaja de estudiar la estética del horror en romances violentos estaba en ampliar el horizonte de investigación en torno al Romancero, ahora su explicación como tradición no-aparente apela a criterios generalmente poco explotados, como el de la continuidad cultural, que en cambio permiten mostrar que lejos de ser un fenómeno de deturpación estilística, la estética del horror supone un vínculo entre los cuatro *corpora* estudiados. Lo que, definida la violencia como cancelación de expectativas intra y extra textuales que vincula la moralidad de los receptores con la construcción de las intrigas en que aparece, evidencia la sujeción del efecto al contexto en que son transmitidos los romances y, en consecuencia, permite exponer el cambio diacrónico de sus recursos y tratamiento, entendiéndolos como manifestación histórica de la preceptiva implícita que los determina.

Poética para la cual lo característico se define al sumar a una situación narrativa en que se recurre a la fuerza, el contraste que hay entre la expectativa moral de los receptores y los propósitos con que se la usa: de beneficio individual, en vez de colectivo como en el caso de héroes épicos igualmente violentos. Por lo que, a diferencia de un cantar de gesta cuya repercusión lo permita, el juicio estético que el romance merezca no puede reducirse a considerarlo objeto cultural, idea representada, ni sensación inducida, teniendo que tomar al menos estos tres factores en conjunto justamente porque su importancia casuística en tanto representación de ideas generales subraya la individualidad de las emociones que provoca y, en esa medida, garantiza el ludismo que como literatura de horror le corresponde, pues el romance violento satisface un deseo de estremecimiento claramente relacionado con los aspectos extremos del amor y la muerte: la pasión sexual y el crimen, que no sólo logran acomodarse en el mundo referencial real, sino que lo aprovechan como punto de contraste para generar las emociones buscadas por quienes se aproximan a ellos. Es decir, porque al ser generalmente una historia carente de repercusiones en la vida de quienes la comparten (o siendo una que se trata como tal), la atención de los receptores se mantiene por lo que la narración ofrezca y no, caso de la literatura “nacional”, por la importancia sociocultural que se le asigne.

Luego, como el tratamiento horroroso de la violencia impacta más que el heroico o el piadoso –pues finalmente, éstos la convierten en un mecanismo de reinserción y permanencia en el orden dado–, y el horror supera a lo grotesco porque sin engendrar *otro* mundo representa éste sin la idealidad con que lo cubren nuestras racionalizaciones sobre la naturaleza humana evitando, además, las generalizaciones que podrían llevarle a una substitución completa –y grotesca– para que el sentimiento de borde que genera atrape al receptor, en tanto fenómeno literario estudiado en un *corpus* de romances puede ser explicado en función de cómo éstos conjugan narrativa y drama.

Pues de este modo, ya se trate de recursos que en el análisis marcamos como articulaciones discurso/intriga o discurso-intriga/fábula, resulta claro que se trata de un efecto cuyos ejemplos mejor logrados apelan a estrategias que guían la recepción de manera sencilla, pero sin hacerse evidentes: caso de las *prolepsis* que requieren de receptores activos y tensan su expectativa dejando entrever una violencia cuya realización narrativa va a posponerse tanto como sea posible para que sorprenda, y cuyo contraejemplo, en tanto manipulación obvia, estaría en las valoraciones directas y los extrañamientos finales del narrador que son instrucciones para que el receptor juzgue una acción violenta, realizada o en curso.

Sencillez y claridad, no obviedad y simpleza, que sintetizan esta poética de la violencia en la focalización actancial de las acciones y su variación rápida y eficiente que, si es posible mediante recursos como la adjetivación, la descripción y el símil, gana fuerza en las exclamaciones de los personajes y la autoexaltación de los victimarios (orgullosos de su propia violencia), porque la actualización dramática de las acciones hace que se las perciba como mucho más cercanas, y llega a su máximo efecto cuando, además, la violencia de la escena se construye en una triada que la extiende.

Y muestra plena, todo ello, de las muchas conjunciones que hay en un romance violento, pues como forma/fondo se trata de versos de metro y rima tradicionales que expresan contenidos que una expectativa extratextual considerará extraordinarios; como tratamiento/tema, plantea situaciones que rápidamente se llevan al extremo gracias a los contrastes entre las motivaciones (deseo / arrepentimiento), los propósitos que éstas generan (relación sexual / penitencia) y la forma en que se los consigue (violación / sufrimiento agónico); y como fenómeno estético pleno, entrevera

la eficacia de su construcción discursiva, la novedad de sus fábulas e intrigas y la fortaleza de las sensaciones que causa.

De su valoración en este último sentido, y aunque los juicios hechos sobre algunas versiones de las ochenta y cuatro historias que forman nuestro *corpus* están ya asentados en el tercer capítulo, habrá que decir entonces, a modo de resumen, cómo un romance violento satisface la extremosidad que en la estética del horror es mecanismo de juicio para determinar su sitio en el paradigma del que forma parte sólo cuando, contra la idea aristotélica sobre el ejercicio consciente y deliberado de la violencia como la peor solución de una situación trágica, el victimario la ejerce despreciando además los valores sociomorales que con ello transgrede porque la importancia que aquí tiene la violencia ya no está en generar agniciones que aterren sin repugnar –como se ha dicho que son las de quienes reconocen a su víctima después de violentarla–, sino en su construcción como espectáculo cuidadosamente detallado que, incluso cuando la historia tiene por tema la salvación de las almas y el perdón de los pecados, extrema el dolor de los personajes al punto en que finalmente tiene mayor importancia para el receptor que las razones de fábula por las que lo hayan aceptado; como en su percepción de los victimarios pesará más la forma en que satisfacen sus deseos que las causas que los originan.

Asimismo, la variación diacrónica de las estrategias discursivas que ahora nos permite identificar la extremosidad, espectacularidad y detalle de ciertos romances de pliego, romances vulgares tradicionalizados y versiones sobre fábulas cuya forma de incorporación al acervo de la tradición oral moderna no hemos podido documentar (específicamente, *Blancaflor* y *Filomena*) como las de mayor eficacia sincrónica, muestra que la transformación del romance horroroso debió responder a la tensión entre sus procesos de innovación y topicalización de recursos, que puede

ejemplificarse con la refuncionalización en el romance de ciego del modelo discursivo que caracterizó a la alta cultura durante el Barroco, y en el siglo XVIII español representaba para los autores populares una forma de prestigio cultural porque el contexto en que –y el público para el cual– producían era ajeno a cualquier criterio que pudiera plantearse como superior al sentido común, compartido, a partir del cual narraban y se explicaban el mundo. Posible explicación sobre el cambio con la que, además, creemos hacer alguna luz sobre lo que realmente significa la continuidad cuando se entiende que ni el conocimiento académico que permite expresar nuestras experiencias en términos abstractos, horror incluido, ni la concreción técnica de los saberes tradicionales que genera las de nuestra vida cotidiana, incluyendo contar historias, pueden explicar ya no una Cultura, sino un objeto cultural específico cuando se les considera como si no tuvieran conexión alguna.

Luego, porque cada versión supone una poética que representa potencialmente la de un Romancero temáticamente definido, la importancia de una nueva estrategia narrativa radica en cómo, sin afectar las características ideales de un romance violento, su presencia supone la renovación del género (tema/tratamiento) porque responde a las necesidades de un público que, en el caso específico de los romances de ciego del siglo XIX, leía y necesitaba una literatura que, sencilla también en su construcción estética, había empezado a ser de masas tan pronto como se le transmitió al margen de las relaciones personales y con medios tan impersonales como la hoja impresa.

Y así, aunque el público que consumió con mayor fruición romances horribles surge hasta mediar el siglo XIX porque habrán de constituirlo campesinos proletarizados que, lo creyeran o no, debieron estar dispuestos a oír o leer cualquier tremenda historia que sobre amor, locura y muerte quisiera contarse, y aunque asimismo el surgimiento del romancero vulgar se date en el siglo XVII,

el nacimiento y buen fruto de la estética del horror deben quedar plenamente establecidos en los romances viejos cuya violencia transgredía ya las expectativas morales de sus receptores. De modo que sin incurrir en la torpeza que supone explicar tantos y tan ricos fenómenos recurriendo a la etiqueta de la deturpación estilística, la anticlásica humildad genérica o la bastardad estética de un gusto así satisfecho, pero sobre todo porque hemos podido estudiarlos, estamos en posibilidad de renunciar a valoraciones estandarizadas cuya fragmentación de la cultura permite privilegiar como únicas con valor estético las manifestaciones narrativas adecuadas a determinado estado de cosas.

E incluso es posible, entonces, asumir que las literaturas tradicionales, populares y de masas tienen, en la generación de emociones extremas, una función que supera el uso que pueda llegar a dárseles como formas para vehicular el pensamiento porque, en sus ámbitos respectivos, son tan violentas y cotidianas como la vida

Bibliografía

- Acutis, Cesare, “Romancero ambiguo (prenotorietà e framentismo nei *romances* dei secc. XV e XVI)”, *Studi Ispanici*, 28:1 (1974), pp. 43-80.
- Agustín, Obispo de Hipona, San, *Confesiones*, traducción del R. P. Fr. Eugenio Ceballos de la edición latina de la Congregación de San Mauro, Espasa-Calpe, Madrid, 1962.
- Alonso Cortés, Narciso, *Romances de Castilla*, Institución Cultural Simancas-Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1982.
- Alvar, Manuel, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia* (2ª ed., muy corregida y aumentada), Planeta, Barcelona, 1974.
- , *El romancero viejo y tradicional*, Porrúa, México, 1971.
- , *Poesía tradicional de los judíos españoles*, Porrúa, México, 1966.
- Anahory Librowicz, Oro, *Florilegio de romances sefardíes de la diáspora: una colección malagueña*, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1980.
- Anahory Librowicz, Oro, “Las mujeres no-castas en el Romancero: Un caso de honra”, en Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2 vols., Ibero-Amer. Inst.-Preussischer Kulturbesitz-Freie Univ. Berlín-Inst. für Romanische Philol. Frankfurt, Vervuert, 1989, t. I, pp. 321-330.
- Aristóteles, *Poética*, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1992.
- Armistead, Samuel G. y Joseph H. Silverman, *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo en la tradición judeo-española)*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1982.

- Azedo de la Berrueza, Gabriel, *Amenidades, florestas y recreos de la provincia de la Vera Alta y Baja en la Extremadura*, E. Rasco, Sevilla, 1891 (reimpresión de la primera, de Andrés García de la Iglesia, Madrid, 1667).
- Bazán Bonfil, Rodrigo, “Algunas variantes peninsulares y sefarditas del romance de *Amnón y Tamar*”, en Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media* (Actas de las V Jornadas Medievales), UNAM-El Colegio de México, México, 1996, pp. 57-74.
- Benardete, Maír José, *Judeo-Spanish ballads from New York*, University of California, Berkeley, 1981.
- Benichou, Paul, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Castalia, Madrid, 1968.
- Bergua, José, *Romancero español: colección de romances selectos desde el siglo XIV hasta nuestros días*, Ibéricas, Madrid [s.f.].
- Blanch, Antonio, “La cara sombría del hombre”, en *El hombre imaginario. Una antropología literaria*, PPC-Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 1996, pp. 247-345.
- Bonfil Batalla, Guillermo, “Introducción”, en *Pensar nuestra cultura*, Alianza, México, 1991, pp. 9-20.
- Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, versión española de Antonio Feros, Alianza, Madrid, 1991.
- Cáceres Lorenzo, María Teresa, “El uso verbal en las formulas del Romancero de tradición oral: El ejemplo de Gran Canaria”, *La Corónica*, 24:1 (1995), pp. 60-73.
- Cáceres Lorenzo, María Teresa, “El uso verbal en las formulas del Romancero de tradición oral: El ejemplo de Gran Canaria, II”, *La Corónica*, 24:2 (1996), pp. 75-77.

- Calvino, Italo, "Por qué leer los clásicos", en *Por qué leer los clásicos*, Tusquets, México, 1993, pp. 13-20.
- Calvo, Raquel, *Romancero general de Segovia*, Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 1993.
- Cancionero del bachiller Jhoan Lopez*, 1580-1600 (manuscrito 3168 de la Biblioteca Nacional de Madrid), 2 vols., edición de Rosalind J. Gabin, José Porrúa Turranzas, Madrid, 1980.
- Cantar de Roldán*, versión de Benjamín Jarnés, Alianza, Madrid, 1980.
- Catalán, Diego, *La flor de la marañuela; romancero general de las Islas Canarias*, 2 vols., Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid, Madrid, 1969.
- , "Los modos de producción y "reproducción" del texto literario y la noción de apertura" (1978), en *Arte poética del romancero oral. Parte I^a: Los textos abiertos de creación colectiva*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1997, pp. 159-186.
- , "Sobre el lenguaje poético del Romancero: La «formula»", *Ínsula*, 567 (1994), pp. 25-28.
- y Mariano de la Campa, *Romancero general de León*, 2 vols., Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense-Diputación provincial de León, Madrid, 1991.
- , *et al.*, *Catálogo General del Romancero Pan hispánico, 1: Teoría general y metodología*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1984.
- Caro Baroja, Julio, *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969.
- , *Romances de ciego. Antología*, 2^a ed. (1^a: 1966), Taurus, Madrid, 1980.
- Compte, Mercedes, *Libro de Oro: Coplas y romances de ciego. Un homenaje a los m_Is bellos y representativos romances y coplas de ciego; fiel reflejo de los gustos y costumbres de toda una época*, Añil, Madrid, 2000.

- Conlon, Raymond, "Amón: The Psychology of a Rapist", *Bulletin of the Comediantes*, 45:1 (1993), pp. 41-52.
- Cossío, José María de y Tomás Maza Solano, *Romancero popular de La Montaña*, Publicaciones de la Sociedad Menéndez Pelayo, Moderna, Santander, 1933-1934.
- Cirese, Alberto, "Cultura hegemónica y culturas subalternas", traducción de Gilberto Giménez Montiel, en Gilberto Giménez Montiel (comp.), *La teoría y el análisis de la cultura*, SEP-Universidad de Guadalajara-Consejo Mexicano de Ciencias Sociales, Guadalajara, 1987, pp. 305-315.
- , "Gramsci y el folklore como concepción tradicional del mundo de las clases subalternas", traducción de Gilberto Giménez Montiel, en Gilberto Giménez Montiel (comp.), *La teoría y el análisis de la cultura*, SEP-Universidad de Guadalajara-Consejo Mexicano de Ciencias Sociales, Guadalajara, 1987, pp. 193-203.
- Chicote, Gloria Beatriz, "El Romancero Panhispánico: reelaboración del tema del incesto en la tradición argentina", *Hispanófila*, 122 (1998), pp. 41-54.
- Débax, Michelle, *Romancero*, Alhambra, Madrid, 1982.
- Díaz, Joaquín, *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*, Escuela Libre Editorial-Fundación ONCE, Madrid, 1996.
- Díaz Roig, Mercedes, *El romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976.
- , "La religión en los romances no religiosos", en *Estudios y notas sobre el romancero*, El Colegio de México, México, 1986, pp. 91-116.

- Díaz Viana, Luis, "Introducción. Literatura oral y Folklore", en *Una voz continuada. Estudios históricos y antropológicos sobre la Literatura Oral*, Sendoa, Auspoa, 1998, pp. 13-22.
- , *Palabras para vender y cantar. Literatura Popular en la Castilla de este siglo*, Ámbito, Valladolid, 1987.
- , *Romancero tradicional soriano*, Diputación Provincial de Soria, Soria, 1983.
- Dorsch, Friederich, *Diccionario de Psicología*, Herder, Barcelona, 1994.
- Durán, Agustín, *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Rivadeneyra, Madrid, 1849.
- Fernández, Fonsu (estudio y selección de repertorio), *¡Ea, Señores Usías! Cantares y sones de ciegu n'Asturies*: 1 cd, Fono Astur, FA.CD.8787, Oviedo, 1999.
- Foulché-Delbosc, "Poésies attribuées à Góngora", *Revue Hispanique*, 14 (1906), pp. 96-97.
- García de Enterría, María Cruz, *Sociedad y Poesía de Cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973.
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse*, translated by E. Lewin, Basil Blackwell, Oxford, 1980.
- Gil García, Bonifacio, *Cancionero popular de Extremadura: contribución al folklore musical de la región*, 2 vols., E. Castells, Barcelona, 1931.
- , *Cancionero popular de Extremadura: contribución al folklore musical de la región* (2ª ed.), Imprenta de la Excelentísima Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz, 1961.
- Góngora y Argote, Luis de, *Romances*, 4 vols., edición de Antonio Carreira, Quaderns Crema, Barcelona, 1998.
- González Pérez, Aurelio, *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, Tesis Doctoral, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, México, 1990.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1981.

- Gutiérrez Esteve, Manuel, “Sobre el sentido de cuatro romances de incesto”, en Antonio Carreira *et al.* (eds.), *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, pp. 551-579.
- Hegel, Jorge Guillermo Federico, *Introducción a la estética*, traducción de Ricardo Mazo, Península, Barcelona, 1990.
- Iglesias Ovejero, Ángel, “Romance de la Bastarda”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 41 (1986), pp. 237-239.
- Jauss, Hans Robert, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987, pp. 55-58.
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, traducción de Ilse M. de Brugger, Nova, Buenos Aires [s.f.].
- Kuri Aldana, Mario y Vicente Mendoza Martínez, *Cancionero popular mexicano*, 2 vols., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1987.
- Levi-Strauss, Claude, “La familia”, en C. Levi-Strauss, M. Spiro y K. Gough, *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia*, Anagrama, Barcelona, 1976, pp. 7-49.
- Livio, Tito, *Historia romana*, Porrúa, México, 1985.
- López Pinciano, Alonso, *Philosophia Antigua Poética*, 3 vols., edición de Alfredo Carballo Picazo, Consejo Superiores Investigaciones Científicas, Madrid, 1953.
- Maravall, José Antonio, “Extremosidad, suspensión, dificultad (La técnica de lo inacabado)”, en *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1996, pp. 421-452.

- Menéndez Pidal, Ramón, “Poesía popular y poesía tradicional”, en *Los romances de América*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939, pp. 51-99.
- , *Romancero tradicional*, tomo 1, Gredos, Madrid, 1957.
- Nahón, Zarita, *Romances judeo-españoles de Tánger*, edición crítica y anotada por Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, con la colaboración de Oro Anahory Librowics, transcripciones musicales de Israel J. Katz, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1977.
- Nueva Biblia Española*, traducción de textos originales dirigida por Luis Alonso Schökel y Juan Mateos, Cristiandad, Madrid, 1976.
- Ontañón de Lope, Paciencia, “Veintisiete romances del siglo XVI” [*Poesías del siglo xvi*, Sevilla, 1560-1568, Hispanic Society of America Library, Nueva York], *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), pp. 180-192.
- Orlandini, Alberto, *El enamoramiento y el mal de amores*, SEP-FCE-CONACYT, México, 2000.
- Ovidio, *Las metamorfosis*, 2 vols., SEP, México, 1985.
- Petersen, Suzanne, *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, 2 vols., Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1982.
- Platón, *La República*, en *Obras completas*, edición de José Antonio Míguez, Aguilar, Madrid, 1979, pp. 653-844.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1971.
- Quevedo y Villegas, Francisco de, *Obras completas*, 4 vols., edición de José Manuel Blecua, Castalia, Madrid 1969, 1970, 1971, 1981.

- Quevedo y Villegas, Francisco de, *Poesía original completa*, edición de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1990.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 21ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 1992.
- Rodríguez Moñino, Antonio, *Las Fuentes del romancero general* (Madrid, 1600), Real Academia Española, Madrid, 1957.
- Rojas, Fernando de, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición de Peter E. Russell, Castalia, Madrid, 1999.
- Romancero general: 1600, 1604, 1605*, 2 vols., edición, prólogo e índices de Ángel González Palencia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1947.
- Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, edición de Alberto Blecua, Cátedra, Madrid, 1992.
- Salazar, Flor, *El romancero vulgar y nuevo*, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense, Madrid, 1999.
- , “Un modelo no patrimonial: el Romancero vulgar tradicionalizado”, en Virtudes Atero Burgos (ed.), *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos, España-Argentina*, Universidad Internacional de Andalucía-Universidad de Cádiz-Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, pp. 257-274.
- Santullano, Luis, *La poesía del pueblo: romances y canciones de España y América*, Hachette, Buenos Aires, 1955.
- Segura, Isabel, *Romances horrorosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas*, Alta Fulla, Barcelona, 1984.

- Silva de varios romances*, Barcelona, 1561, edición de Antonio Rodríguez-Moñino, Castalia, Valencia, 1953.
- Sutherland, Madeline, *Mass Culture in the Age of Enlightenment. The Blindman's Ballads of Eighteenth-Century Spain*, Peter Lang, New York, 1991.
- Thurn, Hans Peter, "El surgimiento de la cultura burguesa: la civilización", traducción de Armando Suárez, en Gilberto Giménez Montiel (comp.), *La teoría y el análisis de la cultura*, SEP-Universidad de Guadalajara-Consejo Mexicano de Ciencias Sociales, Guadalajara, 1987, pp. 87-95.
- , "Para una historia del concepto de «cultura»", traducción de Armando Suárez, en Gilberto Giménez Montiel (comp.), *La teoría y el análisis de la cultura*, SEP-Universidad de Guadalajara-Consejo Mexicano de Ciencias Sociales, Guadalajara, 1987, pp. 77-86.
- Timoneda, Juan de, *Rosas de Romances*, Valencia, 1573, edición facsimilar, Castalia, Valencia, 1963.
- Trapero, Maximiano, *Romancero de Gran Canaria*, transcripción y estudio de la música Lothar Siemens Hernández, Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas-Instituto Canario de Etnografía y Folklore, Las Palmas, 1982.
- Vega y Carpio, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, en *Obras selectas*, 3 vols., edición de Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, México, 1991, t. 2, pp. 1007-1010.
- Welles, Marcia L., "The Anxiety of Gender: The Transformation of Tamar in Tirso's *La venganza de Tamar* and Calderón's *Los cabellos de Absalón*", *Bulletin of the Comediantes*, 47 (1995), pp. 341-372.

BIBLIOGRAFÍA DE LAS VERSIONES CITADAS

- Afirmada cuello y brazos: Cartapacio de Jacinto López, músico de su Magestad, ca. 1620, fol. 201b* (BNM, ms. 3915), Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, pp. 114-115.
- Amnón y Tamar*
- I: *Un rey moro*, sin lugar, sin fecha, Gil García, *Cancionero popular de Extremadura*, t. I, pp. 53-54.
- IV: Palencia, sin fecha, Alvar, *Romancero viejo y tradicional*, pp. 161-162.
- VI: Zaragoza, sin fecha, Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, pp. 162-163.
- XXI: *Tamar*, Aradillos, sin fecha, Cossío y Maza Solano, *Romancero popular de La Montaña*, pp. 27-28.
- XXVII: Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, pp. 126-127.
- XXIX: *Tamar*, Palencia, 1977, Petersen, *Voces nuevas...*, t. I, pp. 201-202.
- XLIV: *Tamar*, León, 1977, Petersen, *Voces nuevas...*, t. I, pp. 211-212.
- XLIX: *Tamar*, Zamora, 1977, Petersen, *Voces nuevas...*, t. I, pp. 214-215.
- LIII: *Tamar*, Soria, 1977, Petersen, *Voces nuevas...*, t. I, p. 217.
- LV: Tetuán, 1971, Anahory, *Florilegio de romances sefardíes...*, p. 34.
- LVII: Marruecos, sin fecha, Alvar, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, p. 35.
- LVIII: *Tamar*, 1939-1944, Benichou, *Romancero judeo-español de Marruecos*, p. 113.
- LIX: *Tamar y Amnón*, 1929, Zarita Nahón, *Romances judeo-españoles de Tánger*, p. 61.
- LXII: *Tamar*, Tejeira, 1985, Catalán y de la Campa, *Romancero general de León*, t. II, p. 60.
- LXV: *Tamar*, San Pedro Mallo, 1980, Catalán y de la Campa, *Romancero general de León*, t. II, pp. 62-63.
- LXXV: *Tamar*, Peredilla, 1917, Catalán y de la Campa, *Romancero general de León*, t. II, pp. 71-72.
- LXXIX: *Romances nvevamente sacados de hystorias antiguas de la crónica de España por Lorenço de Sepulueda*, Martín Nucio, Anvers, ca. 1550, Armistead y Silverman, *En torno al Romancero sefardí*, p. 98.
- LXXX: Durán, *Romancero general*, p. 209.
- LXXXI: Ontañón, “Veintisiete romances del siglo XVI”, p. 187.
- Ana Contreras*: “Nueva relación, donde se da cuenta, y declara como una muger llamada Ana Contreras, inducida del demonio, dió muerte a su marido, y a dos hijos, y los echó en adobo; y como le dió al galán á comer del higado, y la assadura frita: refiere, como fueron descubiertos, y ajusticiados el dia 27 de julio de este presente año de 1749” (Romance de Pedro Saez, Imprenta de Pedro Escuder, calle Condal, Barcelona), Segura, *Romances horrorosos*, pp. 31-34.

B

Blancaflor y Filomena

- II: *Blancaflor*, Burgos, 1906 (publicación), Alonso Cortés, *Romances de Castilla*,¹ pp. 86-87.

¹Se data así el material, porque el libro reúne dos trabajos previos sin fechas de recolección: *Romances Populares de Castilla recogidos por Narciso Alonso Cortés*, Catedrático, Establecimiento Tipográfico de Eduardo Sáenz, Valladolid, Calle de Montero Calvo, 44 al 50, 1906 (pp. 10-144); y “Romances tradicionales”, *Revue Hispanique*, 1920 (pp. 145-218).

- III: *Blancaflor*, Burgos, 1906 (publicación), Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, pp. 87-88.
- IV: *Blanca Flor y Filomena*, sin lugar, sin fecha, Bergua, *Romancero español*, pp. 259-261.
- VIII: *Progne y Tereo (Blanca Flor y Filomena)*, Asturias, sin fecha, Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, pp. 167-168.
- IX: *Progne y Tereo (Blanca Flor y Filomena)*, Cáceres, sin fecha, Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, pp. 168-169.
- X: *Progne y Tereo (Blanca Flor y Filomena)*, Sevilla, sin fecha, Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, pp. 169-170.
- XI: *Progne y Tereo (Blanca Flor y Filomena)*, Cádiz, sin fecha, Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, pp. 170-171.
- XII: *Progne y Tereo (Blanca Flor y Filomena)*, Canarias, sin fecha, Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, pp. 171-172.
- XIV: *Progne y Tereo (Blanca Flor y Filomena)*, Marruecos, sin fecha, Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, pp. 173-174.
- XVI: Tenerife, 1957, Diego Catalán, *La flor de la marañuela*, t. I, pp. 156-157.
- XVII: Tenerife, Diego Catalán, *La flor de la marañuela*, t. I, pp. 157-158.
- XIX: Tenerife, 1953, Canarias, Catalán, *La flor de la marañuela*, t. I, pp. 159-160.
- XXI: Tenerife, sin fecha, Catalán, *La flor de la marañuela*, t. I, pp. 161-162.
- XXIV: Tenerife, 1956, Catalán, *La flor de la marañuela*, t. I, pp. 164.
- XXV: Tenerife, 1952-1953, Canarias, Catalán, *La flor de la marañuela*, t. I, pp. 265-266.
- XXVI: Tenerife, 1953-1954, Catalán, *La flor de la marañuela*, t. I, pp. 267-268.
- XXVII: Tenerife, sin fecha, Catalán, *La flor de la marañuela*, t. I, p. 268.
- XXIX: Tenerife, sin fecha, Catalán, *La flor de la marañuela*, t. I, pp. 73-74.
- XXXI: La Palma, sin fecha, Catalán, *La flor de la marañuela*, t. II, pp. 10-11.
- XXXII: La Gomera, sin fecha, Catalán, *La flor de la marañuela*, t. II, pp. 102-103.
- XXXIII: Gran Canaria, sin fecha, Catalán, *La flor de la marañuela*, t. II, pp. 151-152.
- XXXV: Lanzarote, sin fecha, Catalán, *La flor de la marañuela*, t. II, p. 197.
- XXXVI: La Palma, sin fecha, Catalán, *La flor de la marañuela*, t. II, pp. 58-59.
- XXXVII: Vega de los Viejos, 1908, Catalán y de la Campa, *Romancero general de León*, t. II, pp. 100-101.
- XXXIX: Espinosa de la Ribera, 1977, Catalán y de la Campa, *Romancero general de León*, t. II, pp. 102-103.
- XL: San Martín de la Falamosa, 1984, Catalán y de la Campa, *Romancero general de León*, t. II, pp. 103-104.
- XLI: Bustos, 1985, Catalán y de la Campa, *Romancero general de León*, t. II, pp. 104-105.
- XLV: Valencia de don Juan, 1904, Catalán y de la Campa, *Romancero general de León*, t. II, pp. 108-109.
- XLVII: Castroañe, ca. 1930, Catalán y de la Campa, *Romancero general de León*, t. II, pp. 110-111.
- XLIX: Anllarinos del Sil, 1979, Catalán y de la Campa, *Romancero general de León*, t. II, pp. 99-100.

L: Gran Canaria, sin fecha, Catalán, *La flor de la marañuela*, t. II, pp. 149-151.

LI: Gran Canaria, sin fecha, Catalán, *La flor de la marañuela*, t. II, pp. 152-153.

C

Celos y honra

I, II: *Los dos rivales*, Burgos, 1906 (publicación), Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, pp. 104-106.

III: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: códigos del Barroco), pp. 168-169.

IV: *El celoso*, Burgos, 1920 (publicación), Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, p. 186.

Cintabelde: “Romance en el que se relatan los hechos feroces de tan desgraciado criminal cometidos en Córdoba en la hacienda denominada El Jardinito, el día 27 de Mayo de 1890, y su afrentosa muerte” (Imprenta del Diario de Córdoba, Córdoba, 1891), Caro Baroja, *Romances de ciego*, pp. 280-286.

Culpa de la Cava y de Rodrigo: Primera parte del Jardín de Amadores, Valencia, 1679, fol. 69, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. 1, pp. 130-131.

D

Difunto penitente: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (beatos: penitentes y almas en pena), pp. 407-408.

Don Eusebio de Herrera, Compte, *Coplas y romances de ciego*, pp. 47-55.

Doncella sorprendida en la fuente: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (beatos: apariciones y milagros), pp. 320-321.

Doncella vendida a un moro por sus padres: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: mujeres autosuficientes), pp. 140-141.

Doña Antonia de Lisboa: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: mujeres autosuficientes), pp. 134-135.

Doña Isabel Deogracias: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: mujeres autosuficientes), pp. 132-134.

Doña Josefa Ramírez: “Nueva relación en que se da cuenta de los arrestos y arrojos que ha ejecutado esta noble señora, con lo demás que verá el curioso lector”, Caro Baroja, *Romances de ciego*, pp. 134-148.

Doña Juana de la Rosa: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: mujeres autosuficientes), pp. 128-130.

Doña Teresa de Rivera: Caro Baroja, *Romances de ciego*, pp. 34-49.

E

El alarbe de Marsella: “Romance de un caballero de Marsella, que por haber muerto á su Padre, permitió la Magestad de Dios que se viera en esta forma [descrita en vv. 98-103]” (Imprenta de Don Rafael Garcia Rodriguez, Calle de la Librería, Córdoba), Caro Baroja, *Romances de ciego*, pp. 220-226; Compte, *Coplas y romances de ciego*, 33-37.

El amante en capilla: Segura, *Romances horrorosos*, p. 61.

El caballero, el demonio y la criada: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (beatos: justicia y castigos divinos), pp. 410-411.

El crimen de una mujer: Segura, *Romances horrorosos*, p. 48.

El cura sacrílego: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (beato: justicia y castigos divinos), pp. 394-395.

El cordón del Diablo: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (beatos: salvados del diablo y el infierno”), pp. 383-384.

El descreído I: Burgos, 1906 (publicación), Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, pp. 122.

El hijo desobediente, corrido, Kuri Aldana y Mendoza Martínez, *Cancionero popular mexicano*, t. I, p. 446.

El labrador seducido por el diablo: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (beatos: salvados del diablo y del infierno), pp. 385-387.

El maltés de Madrid: “Nuevo romance, en que se declara una prisión que se ha hecho, en la Corte de Madrid, de 3 hombres, y 2 mujeres, por haber dado muerte á 26 hombres, y 1 niño, habiéndoles hallado los unos en sal y los otros consumidos; y cómo se descubrió por un Caballero Maltés” (Manresa: Imprenta de Pablo Roca, calle de S. Miguel), Compte, *Coplas y romances de ciego*, pp. 107-108; Segura, *Romances horrorosos*, pp. 6-13.

El parricida

I, II: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: crímenes pasionales intrafamiliares), p. 121.

III: Palencia, 1906 (publicación), Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, p. 109 (el título sorprende porque el asesinado es el hijo).

El pastor defiende la honra de su hija: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: casos y sucesos), pp. 61-62.

El robo del Sacramento

I, II, III: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (beatos: penitentes y almas en pena), pp. 396-399.

IV, V: Gran Canaria, sin fecha, Catalán, *La flor de la marañuela*, t. II, pp. 176-177.

VI: Segovia, 1982, Calvo, *Romancero general de Segovia*, pp. 465-466.

El ventero asesino y el labrador: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: casos y sucesos), pp. 60-61.

Elena I: Palencia, 1906 (publicación), Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, pp. 123-124.

Esposa inocente salvada por una medalla Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (beatos: apariciones y milagros), p. 327.

F

Fatal desenvoltura de la Cava: Primera parte del Jardín de Amadores, Valencia, 1679, fol. 65, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, pp. 108-109.

Francisco Rovira: “Horroroso asesinato cometido en el pueblo de las Cobas, en la provincia de Castelló de la plana, por Francisco Rovira, de edad de 21 años contra sus padres, en unión de su novia Teresa Soler, y el castigo que les impuso la justicia por crimen tan inaudito y atroz” (Romance de Juan Sanjenis, Barcelona, Imp. de C. Miró calle de Arrepentidas 5), Segura, *Romances horrorosos*, pp. 87-90.

H

Hija, mujer y hermana: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: crímenes pasionales intrafamiliares), pp. 110-111.

Huérfano enamorado de su madre: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: crímenes pasionales intrafamiliares), p. 112.

J

Jerónimo de Almansa: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: crímenes pasionales intrafamiliares), pp. 109-110.

Juan Portela: Caro Baroja, *Romances de ciego*, pp. 185-192; Compte, *Coplas y romances de ciego*, pp. 147-157.

L

La adúltera: Burgos, 1906 (publicación), Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, pp. 102-103.

La comulgante sacrílega: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (beatos: justicia y castigos divinos), p. 423.

La calumnia de la reina: Burgos, 1920 (publicación), Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, pp. 148-150.

La criada calumniada por amor: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (beatos: de apariciones y milagros; aunque no cuente ninguno) p. 326.

La envenenadora: León, 1920 (publicación), Alonso Cortés, *Romances de castilla*, pp. 162-163.

La Espinela: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: mujeres autosuficientes), p. 125.

La esposa infiel

I, II, III: Burgos, 1906 (publicación), Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, pp. 98-101.

IV: Santander, 1920 (publicación), Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, pp. 164-165.

La famosa Leonarda: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: mujeres autosuficientes), pp. 137-139.

La fratricida por amor: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: crímenes pasionales intrafamiliares), pp. 107-108.

La infanticida

I: Burgos, 1906 (publicación), Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, pp. 117-118.

II, III, IV: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: crímenes pasionales intrafamiliares), pp. 113-116.

V: *La madre criminal*, Palencia, 1920 (publicación), Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, pp. 201-202.

La infantina IV: Galicia, sin fecha, Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, p. 257.

La mala hija que amamanta al diablo: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (beato: justicia y castigos divinos), pp. 420-421, 421, 421-422.

La romera perdonada: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: mujeres autosuficientes), pp. 123-124.

La Serrana de la Vera: "Allá en garganta la Olla", Gabriel Azedo de la Berrueza, *Amenidades, florestas y recreos de la provincia de la Vera Alta y Baja en la Extremadura*, pp. 130-132.

- Los estudiantes y el alma en pena II*: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (beatos: penitentes y almas en pena), pp. 405-406.
- Los presagios del labrador I*: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: crímenes pasionales intrafamiliares), pp. 102-103.
- Los sádicos y el ama de cría*: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: casos y sucesos), pp. 62-63.
- Los soldados forzadores*: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: injusticia social), pp. 48-49.
- Llanto de la Cava: Primavera y Flor de Romances, Segunda parte*, recopilado por el alférez Francisco de Segura (1629, 1634, 1659, etc.), sin folio, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, p. 114.

M

- Maldad y tiranía de una hija*: “Nuevo y horroroso romance, en que se declara la maldad y tiranía que ha ejecutado una hija dando muerte á su madre, y viendo que no podia lograr el intento que pretendia, dió muerte á su marido y á una niña que ella tenia, echando la culpa á su padre, el cual ha sido sentenciado por culpa de ella, con los demas que verá el lector” (Madrid: 1852. Imprenta de D. José Marés, Relatores, núm. 17), Segura, *Romances horrorosos*, pp. 53-56.
- Margarita Cisneros: Atrocidades de Margarita Cisneros por no poder casarse a su gusto* (Barcelona, Imp. de Llorens, Palma de Sta. Catalina), Compte, *Coplas y romances de ciego*, p. 124; y Segura, *Romances horrorosos*, p. 77.
- Marquillos: viejo*, Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, p. 136.
- Mataras, Pedro, a María*: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: crímenes pasionales intrafamiliares), p. 120.

P

- Parricida y bandolero*: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: crímenes pasionales intrafamiliares), p. 122.
- Pedro Cadenas*, Caro Baroja, *Romances de ciego*, pp. 168-175.
- Penitencia del hermano incestuoso*: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (beatos: penitentes y almas en pena), p. 401.
- Penitencia del rey Rodrigo*
 II: Luis Díaz Viana, *Romancero tradicional soriano*, t. I, p. 80.
 VII: León, 1920, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, p. 75.
 VIII: Portugal, 1939 (publicación), Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, p. 64.
 XIV: León, 1915, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, pp. 76-77.
 XV: Orense, 1905, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, pp. 65-66.
 XVI: Chile, 1906, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, p. 77.
 XVII: Orense, 1905, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, pp. 66-67.
 XVIII: Chile, 1906, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, p. 77.
 XX: Chile, 1906, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, p. 77.
 XXI: León, 1905, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, p. 67.

- XXII: León, 1905, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, pp. 67-68.
 XXIV: Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, pp. 68-69.
 XXV: Lugo, 1910, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, p. 69.
 XXVII: Lugo, 1931, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, p. 70.
 XXIX: Lugo, 1931, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, p. 71.
 XXXII: Asturias, 1886, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, p. 72.
 XXXIV: Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, p. 73.
 XXXV: Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, p. 73-74.
 XXXVII: León, 1908, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, p. 74.
 XLIV: Cabornera, 1977, Catalán y de la Campa, *Romancero general de León*, t. I, pp. 6-7.
 XLVIII: *Confesión de don Rodrigo*, *Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo*, *Cartapacio salamantino* (1547), no. vii, propiedad de Antonio Rodríguez-Moñino, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, pp. 57-58.
 XLIX: *Silva de varios romances*, Barcelona, 1561, f. 134v-136v, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, pp. 59-60.
 L: viejo, Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, pp. 13-14.
 LII: Segovia, 1982, Calvo, *Romancero general de Segovia*, pp. 460-461.

R

- Rebuelto el cabello de oro: Cancionero del bachiller Jhoan Lopez*, 1580-1600, romance CL, t. I, pp. 264-265.
Resurrección de la princesa degollada por no cometer incesto: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (beatos: apariciones y milagros), pp. 319-320.
Reuelta en sudor y llanto I: Segunda parte del Romancero General, recopilado por Miguel de Madrigal, Valladolid, 1605, fol. 60a y 81c, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, pp. 110-111.
Romance del rey Rodrigo cómo perdió a España: viejo, Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, p. 11.
Rico Franco I: viejo, Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, p. 135.
Riguroso castigo: “Curioso y verdadero romance del riguroso castigo que Dios nuestro Señor ha hecho con un Joven por lascivo sacrilego irreverente y homicida: Declarase como le llevaron los demonios y dexaron libre à un Compañero suyo por traer los quatro Sagrados Evangelios. Sucedió à 20. de Marzo deste Año 1761” (Con licencia: en Madrid), dos partes, Segura, *Romances horrorosos*, pp. 35-42.
Rosa, ya te deshojé: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: mujeres autosuficientes), pp. 130-132.
Rosaura la de Trujillo
 I: “Relación de un caso lastimoso que sucedió a una incauta doncella llamada Rosaura, natural de la ciudad de Trujillo” (Imprenta Universal, Madrid, Travesía de San Mateo 1), Caro Baroja, *Romances de ciego*, pp. 64-71; Compte, *Coplas y romances de ciego*, pp. 23-28.
 III: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: mujeres autosuficientes), pp. 126-127.

S

Sebastiana del Castillo

I: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: mujeres autosuficientes), pp. 139-140.

II: “Nueva y famosa relacion de las atrocidades de Sebastiana del Castillo y el trágico fin de su vida despues de haber muerto á su padre madre y hermanos” (Reus. Establecimiento de Juan Bautista Vidal, Arrabal alta de Jesus n 5), Segura, *Romances horrorosos*, pp. 73-76.

Seducción de la Cava

I: *Silva primera*, Barcelona, 1550, sin folios, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. 1, pp. 22-23; Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, pp. 9-10.

II: *Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo, Cartapacio salamantino* (1547), no. ix, propiedad de Antonio Rodríguez-Moñino, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, pp. 23-24.

III: *Silva tercera* (antes de 1550), sin folios, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. 1, pp. 24-25.

V: *Rosa de Amor*, 1577, Timoneda, sin folios, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. 1, p. 26.

VIII: *Silva de varios romances*, Barcelona, 1561, fols. 173v-174r.

Seducida, salvada por el rosario: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (beatos: salvados del diablo y del infierno), pp. 381-382.

Silvana: Canarias, sin fecha, Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, p. 292.

T

Tarquino y Lucrecia

IX: “Dándose estaba Lucrecia”, *Romancero General: 1600, 1604, 1605*, t. I, p. 296.

XII: *Al trajico suceso de Lucrecia* (“¿Era vicario Tarquino?”), Pedro Méndez de Loyola, *Romances* de Luis de Góngora, t. III, p. 458.

XIV: “Escribiendo está Lucrecia”, atribución menos fundada y no datable en vida de Góngora, *Romances* de Luis de Góngora, t. IV, pp. 357-358.

XV: “Herida estaua Lucrecia”, Timoneda, *Rosas de Romances, Rosa Gentil*, folios v-vi.

Tentación del Demonio: Palencia, 1920 (publicación), Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, pp. 202-203.

V

Vengadora de su honra que se hace bandolero: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo* (sucesos admirables: mujeres autosuficientes), pp. 136-137.

ÍNDICE DE CITAS

<i>Afirmada cuello y brazos</i> (1620)	64, 113, 129.
<i>Amnón y Tamar</i>	
I <i>Un rey moro</i>	4, 201.
IV (Palencia)	275.
VI (Zaragoza)	197, 259.
XXI <i>Tamar</i> (Aradillos)	275.
XXVII	10 1\n.23.
XXIX <i>Tamar</i> (Palencia, 1977)	132, 197, 260.
XLIV <i>Tamar</i> (León, 1977)	200.
XLIX <i>Tamar</i> (Zamora, 1977)	197.
LIII <i>Tamar</i> (Soria, 1977)	48, 136, 196.
LV (Tetuán, 1971)	202, 239\n.66.
LVII (Marruecos)	101\n.23, 202.
LVIII <i>Tamar</i> (Marruecos, 1939-1944)	141\n.52, 155, 194.
LIX <i>Tamar y Amnón</i> (Tánger, 1929)	132.
LXII <i>Tamar</i> (Tejeira, 1985)	196.
LXV <i>Tamar</i> (San Pedro Mallo, 1980)	132, 191.
LXXV <i>Tamar</i> (Peredilla, 1917)	192.
LXXIX (1550)	159, 195.
LXXX (Durán, <i>Romancero general</i>)	195.
LXXXI (“Veintisiete romances del siglo XVI”)	195, 243\n.67.
<i>Ana Contreras</i> (Segura, <i>Romances horrorosos</i> , pp. 31-34)	44, 52, 115, 119, 150, 213, 218, 220-222, 222\n.55, 262.
<i>Blancaflor y Filomena</i>	
II <i>Blancaflor</i> (Burgos, ca. 1906)	247.
III <i>Blancaflor</i> (Burgos, ca. 1906)	199.
IV <i>Blanca Flor y Filomena</i>	142\ n.52, 200, 230\n.59, 247, 249, 251.
VIII <i>Progne y Tereo</i> (Asturias)	191, 198, 249.
IX <i>Progne y Tereo</i> (Cáceres)	142, 199.
X <i>Progne y Tereo</i> (Sevilla)	137.
XI <i>Progne y Tereo</i> (Cádiz)	251.
XII <i>Progne y Tereo</i> (Canarias)	94.
XIV <i>Progne y Tereo</i> (Marruecos)	249.
XVI (Tenerife, 1957)	94, 110, 115\n.33, 149, 200, 246.
XVII (Tenerife)	95, 250\n.70.
XIX (Tenerife, 1953)	94, 96.
XXI (Tenerife)	95, 250.
XXIV (Tenerife, 1956)	95, 248.

XXV (Tenerife, 1952-1953)	96, 244\n.68.
XXVI (Tenerife, 1953-1954)	203, 251.
XXVII (Tenerife)	96, 249.
XXIX (Tenerife)	96.
XXXI (La Palma)	248.
XXXII (La Gomera)	247.
XXXIII (Gran Canaria)	94, 142.
XXXV (Lanzarote)	250.
XXXVI (La Palma)	109, 250.
XXXVII (Vega de los Viejos, 1908)	199, 247, 249.
XXXIX (Espinosa de la Ribera, 1977)	142.
XL (San Martín de la Falamosa, 1984)	248.
XLI (Bustos, 1985)	202.
XLV (Valencia de don Juan, 1904)	198.
XLVII (Castroañe, ca. 1930)	142.
XLIX (Anllarinos del Sil, 1979)	246.
L (Gran Canaria)	248, 251.
LI (Gran Canaria)	247.
 <i>Celos y honra</i>	
I <i>Los dos rivales</i> (Burgos, ca. 1906)	232, 235.
II <i>Los dos rivales</i> (Burgos, ca. 1906)	235.
III	98, 116, 234-237, 235\n.64.
IV <i>El celoso</i> (Burgos, ca. 1920)	236.
 <i>Cintabelde</i> (Caro Baroja, <i>Romances de ciego</i> , pp. 280-286)	118, 134, 143, 262, 277.
 <i>Culpa de la Cava y de Rodrigo</i> (1679)	96.
 <i>Difunto penitente</i>	95, 97, 99, 102, 118.
 <i>Don Eusebio de Herrera</i> (Compte, <i>Coplas y romances de ciego</i> , pp. 47-55)	110.
 <i>Doncella sorprendida en la fuente</i>	100.
 <i>Doncella vendida a un moro por sus padres</i>	93.
 <i>Doña Antonia de Lisboa</i>	91, 106, 106\n.25, 160, 243.
 <i>Doña Isabel Deogracias</i>	91, 99, 234\n.62, 243, 263\n.77.
 <i>Doña Josefa Ramírez</i> (Caro Baroja, <i>Romances de ciego</i> , pp. 134-148)	96, 111, 116, 138, 256, 256\n.74.

<i>Doña Juana de la Rosa</i>	
I	89, 101, 115, 244.
II	100, 100\n.22, 112, 244.
<i>Doña Teresa de Rivera</i> (Caro Baroja, <i>Romances de ciego</i> , pp. 34-49)	119, 138, 255.
<i>El alarbe de Marsella</i> (Caro Baroja, <i>Romances de ciego</i> , pp. 220-226)	14, 118, 149, 150.
<i>El amante en capilla</i>	211, 233.
<i>El caballero, el demonio y la criada</i>	86, 97, 106, 223, 225.
<i>El crimen de una mujer</i>	212.
<i>El cura sacrílego</i>	86, 116, 118, 123.
<i>El cordón del Diablo</i>	102, 122, 143, 229-231.
<i>El descreído I</i> (Burgos, ca. 1906)	266.
<i>El hijo desobediente</i> (corrido , Kuri Aldana y Mendoza Martínez, <i>Cancionero popular mexicano</i> , t. I, p. 446)	112.
<i>El labrador seducido por el diablo</i>	88, 95, 97, 101, 126, 144, 224\n.56, 227\n.57.
<i>El maltés de Madrid</i> (Compte, <i>Coplas y romances de ciego</i> , pp. 107-108; Segura, <i>Romances horrorosos</i> , pp. 6-13)	137, 252, 261.
<i>El parricida</i>	
I	124.
II	92, 98, 105.
III (Palencia, ca. 1906)	231.
<i>El pastor defiende la honra de su hija</i>	161.
<i>El robo del Sacramento</i>	
I	271, 276, 277.
II	122, 126.
III	111, 125.
IV (Gran Canaria)	270.
V (Gran Canaria)	270, 277.
VI (Segovia, 1982)	272.

<i>El ventero asesino y el labrador</i>	88, 93.
<i>Elena I</i> (Palencia, ca. 1906)	263.
<i>Esposa inocente salvada por una medalla</i>	102, 228, 229.
<i>Fatal desenvoltura de la Cava Primera</i> (1679)	83, 132, 146.
<i>Francisco Rovira</i> (Segura, <i>Romances horrorosos</i> , pp. 87-90)	78, 96, 119, 257\n.75, 259, 262.
<i>Hija, mujer y hermana</i>	89, 94, 100, 188-191, 190\n.35.
<i>Huérfano enamorado de su madre</i>	86.
<i>Jerónimo de Almansa</i>	94, 100, 171-74.
<i>Juan Portela</i> (Caro Baroja, <i>Romances de ciego</i> , pp. 185-192; Compte, <i>Coplas y romances de ciego</i> , pp. 147-157)	120, 262.
<i>La adúltera</i> (Burgos, ca. 1906)	208-210.
<i>La comulgante sacrílega</i>	98, 143.
<i>La calumnia de la reina</i>	
I (Burgos, ca. 1920)	238.
II (Burgos, ca. 1920)	238, 239.
<i>La criada calumniada por amor</i>	121, 144, 223.
<i>La envenenadora</i> (León, ca. 1920)	243, 245.
<i>La Espinela</i>	92, 107, 113, 254.
<i>La esposa infiel</i>	
I (Burgos, ca. 1906)	210.
II (Burgos, ca. 1906)	210.
III (Burgos, ca. 1906)	208, 209.
IV (Santander, ca. 1920)	208, 210.
<i>La famosa Leonarda</i>	89, 90, 95, 104.
<i>La fratricida por amor</i>	
I	89, 141, 182, 184.

II	8, 182, 183.
III	141, 183, 184.
<i>La infanticida</i>	
I (Burgos, ca. 1906)	213, 214.
II	215, 216.
III	89, 105, 107\n.26, 112, 214-216.
IV	92, 121, 214, 215.
<i>La infantina IV (Galicia)</i>	113.
<i>La mala hija que amamanta al diablo</i>	
I	86, 101, 264.
II	65, 92, 106, 264.
III	65, 112, 264.
<i>La romera perdonada</i>	93, 104, 122, 123, 185-187.
<i>La Serrana de la Vera (1667)</i>	253.
<i>Los estudiantes y el alma en pena II</i>	93, 102.
<i>Los presagios del labrador.</i>	
I	87, 89, 105.
II	93, 95, 100, 101, 103, 107, 126, 208, 211, 233.
<i>Los sádicos y el ama de cría</i>	88, 144, 162, 162\n.9, 266.
<i>Los soldados forzadores.</i>	
I	97, 100, 104, 106, 163, 164.
II	90, 164, 165.
<i>Llanto de la Cava (1629, 1634, 1659, etc.)</i>	129, 275.
<i>Maldad y tiranía de una hija (Segura, Romances horrorosos, pp. 53-56)</i>	52, 176-181, 180\n.30.
<i>Margarita Cisneros (Compte, Coplas y romances de ciego, p. 124; y Segura, Romances horrorosos, p. 77)</i>	253.
<i>Marquillos (viejo)</i>	113, 241.
<i>Mataras, Pedro, a María</i>	112, 223, 224.

<i>Parricida y bandolero</i>	90, 92.
<i>Pedro Cadenas</i> (Caro Baroja, <i>Romances de ciego</i> , pp. 168-175)	110, 236.
<i>Penitencia del hermano incestuoso</i>	87, 90, 146, 265, 266.
<i>Penitencia del rey Rodrigo.</i>	
II (Soria)	273.
VII (León, 1920)	270.
VIII (Portugal, ca. 1939)	270.
XIV (León, 1915)	278.
XV (Orense, 1905)	15, 147, 278.
XVI (Chile, 1906)	278.
XVII (Orense, 1905)	125, 269.
XVIII (Chile, 1906)	273.
XX (Chile, 1906)	274.
XXI (León, 1905)	129, 270, 271, 276.
XXII (León, 1905)	147.
XXIV	273.
XXV (Lugo, 1910)	71, 273.
XXVII (Lugo, 1931)	269, 279.
XXIX (Lugo, 1931)	272.
XXXII (Asturias, 1886)	274, 278.
XXXIV	274.
XXXV	273.
XXXVII (León, 1908)	271.
XLIV (Cabornera, 1977)	272.
XLVIII <i>Confesión de don Rodrigo</i> (1547)	267.
XLIX (1561)	268.
L (viejo)	64\n.122, 129.
LII (Segovia, 1982)	148.
<i>Rebuelto el cabello de oro</i> (1580-1600)	82, 113.
<i>Resurrección de la princesa degollada por no cometer incesto</i>	86, 101, 103, 143, 175, 175\n.26.
<i>Reuelta en sudor y llanto</i> I (1605)	83, 113, 115.
<i>Romance del rey Rodrigo cómo perdió a España</i> (viejo)	124.
<i>Rico Franco</i> I (viejo)	78, 242.
<i>Riguroso castigo</i> (Segura, <i>Romances horrorosos</i> , pp. 35-42)	2, 106, 114, 138, 143, 145, 226.

- Rosa, ya te deshojé* 99, 110, 144.
- Rosaura la de Trujillo.*
 I (Caro Baroja, *Romances de ciego*, pp. 64-71; Compte, *Coplas y romances de ciego*, pp. 23-28) 160, 201, 203, 263.
 III 122.
 IV 139, 205.
- Sebastiana del Castillo.*
 I 257.
 II (Segura, *Romances horrorosos*, pp. 73-76) 86, 145, 252, 258, 258\n.76, 261.
- Seducción de la Cava.*
 I (1550) 64, 158, 159, 194.
 II (1547) 140, 158, 275.
 III (1550) 157.
 V (1577) 141, 158.
 VIII (1561) 158, 159.
- Seducida, salvada por el rosario* 87, 88, 90, 104.
- Silvana* (Canarias) 190\n.34.
- Tarquino y Lucrecia.*
 IX (1600, 1604, 1605) 131, 160.
 XII (*Romances* de Luis de Góngora, t. III, p. 458) 83, 132.
 XIV (*Romances* de Luis de Góngora, t. IV, pp. 357-358) 131.
 XV (1577) 130.
- Tentación del Demonio* (Palencia, ca. 1920) 229, 231.
- Vengadora de su honra que se hace bandolero* 91, 144.

Amnón y Tamar I: Gil García, Cancionero popular de Extremadura, t. I, pp. 53-54.

- Un rey moro tenía un hijo más hermoso que la plata,
 que, d'edad de quince años, s'enamó de su hermana.
 Viendo que no podía ser, cayó malito en la cama,
 con doloreh de cabeza y calenturillah mala.
- 5 Subió su pade a verle: ¿Qué tienes, hijo del alma?
 Tengo una calenturilla, qu'el corazón me traspasa.
 ¿Quieres que te mate un ave d'esoh que vuelan en casa?
 No quiero que mates ave, ni tampoco mateh nada;
 quiero una taza de caldo, que me la suba mi hermana.
- 10 Si sube, que suba sola, que no sub'acompañada,
 que, si acompañada sube, soy capaz de rechazarla.
 Y al dar la taza de caldo, el muerto resucitaba.
 La cogió por la cintura y a su cama la llevaba;
 como era tiempo verano, ha subido en falda blanca,
- 15 con un pañuelo de seda, la carita le tapaba.
 El colchón era de pluma, y las sábanah de Holanda;
 la colcha que la cubría era de seda bordada.
 Hermano, si ereh mi hermano, no me quedeh deshonrada.
 ¡Bah! ehmiajar una flor y a manchar un crihtal fino...
- 20 y luego te voy a poner en el tribunal divino.
 Estando una día en la mesa su padre la remiraba:
 ¿Qué me mira, padre mío, qué me mira usté a la cara?
 Hija de mi corazón, pedazo de mis entraña,
 que te levanta el vestido como a una mujer casada.
- 25 Yamaron cuatro dotore, loh mejoreh de Granada.
 Unoh le toman el pulso, otroh le miran la cara.
 otroh le dicen al rey: Tiene hidropesía de agua
 y el último ha declarado: Su hija está embarazada...
 A eso de loh nueve mese, un niño yora en su casa:
- 30 No yoreh, niño chiquito, no yoreh, hijo del alma,
 que a tu madre le da pena que no seah de casada.

Amnón y Tamar XXIX: Petersen, Voces nuevas..., t. I, pp. 201-202.

- Un rey tenía un hijo, la cosa más estimada.
 Un día, estando comiendo, se enamoró de la hermana.
 Viendo que no puede ser, viendo que no ha de lograrla,
 viendo que no puede ser, malito cayó en la cama.
- 5 Su padre fue a visitarle, compañeros le acompañan:
 ¿Qué tienes, hijo querido, qué tienes, hijo del alma?
 si te gustaría un ave, que te la suba tu hermana.
 Padre, no quiero gallina, padre, yo no quiero nada,
 una tacita de caldo, que me la suba mi hermana;
- 10 dígala que suba sola, que no venga acompañada.
 Sube la escalera arriba con su traje de verano
 y una tacita de caldo para su querido hermano.
 ¿Qué tienes, hermano mío, que estás malito en la cama?
 Lo que tengo, hermana mía, entre los tus ojos anda.
- 15 Si no te arrepientes de ello no levantes de la cama.
 Cogió un puñal que tenía y en el pecho se le clava.
 A los gritos de esta joven su padre salió a escucharla:
 ¿Qué te pasa, hija querida, qué te pasa, hija del alma?

Por las cosas de este mundo tú no te apures por nada.
 20 Vaya una razón pa un padre 'no sube y le arranca el alma.

Con el puñal que tenía siete veces se le clava
 y al lado del corazón relumbra como una espada.

Amnón y Tamar LIII: Petersen, Voces nuevas..., t. I, p. 217.

- El rey moro tuvo un hijo que Tranquilo se llamaba.
 Una tarde en el paseo se enamoró de su hermana,
 y a la mañana siguiente Tranquilo no se levanta.
 Sube su madre a la cama y a ver lo que le pasaba.
- 5 ----- Madre, no me pasa nada;
 son unas calenturillas que me ha dado mi hermana.

- A eso de los nueve meses la tripa ya se le hinchaba.
 Llamaron cuatro doctores, los mejores de La Habana;
 el uno le toma el pulso, l'otro, le mira la cara
- 10 y el otro le dice al otro: Y esta chica está preñada.
 Si está preñada, que esté, y a nadie le importa nada.
 Y aquí se acabó la historia de Tranquilo y su hermana
 ----- que jodieron en la cama.

Amnón y Tamar LVII: Alvar, Poesía tradicional de los judíos españoles, 35.

- Un hijo tiene re Dávi que por nombre Ablón se llama,
 namoróse de Tamar, aunque era su propia hermana.
 Fuertes fueron los amores, malo cayó y echado en cama;
 un día por la mañana, su padre a verle entrara:
- 5 ¿Qué tienes, y tú, Ablón, hijo mío y de mi alma?
 Malo estó yo, el mi padre, malo estó y no como nada.
 Sí, comerás tú, Ablón, pechuguüita de una pava.
 Yo la comeré, mi padre, si Tamar me la guisara.
 Yo se lo diré a Tamar, que te la guise y la traiga.
- 10 (Si fue cosa que viniere, venga sola y sin compañía.)
 El rey salió por allí, Tamar por la puerta entrara.
 ¿Qué tienes tú, Ablón, hermano mío y de mi alma?
 Los tus amores, Tamar, me trujeron a esta cama.
 Si de mi amor estás malo, no te levantes de esta cama.
- 15 Tendióla la mano al pecho, y a la cama la arronjara.
 Gritos que diera Tamar los cielos aburacaran.
 Triste saliera Tamar, triste saliera y airada;
 En mitad de aquel camino, con Absalón se encontrara:
 ¿Qué tienes tú, Tamar, que te veo tan airada?
- 20 Que el cuitado de Ablón quitóme la honra y la fama.
 No tengas pena, Tamar, no tengas pena, mi alma,
 antes que se ponga el sol tú serás la bien vengada
 y antes que saliera el sol, verás su sangre enronjada.

Amnón y Tamar LXXX: Durán, Romancero general, p. 209.

Grandes males finge Amnon por amores de Tamar:
 ¡Harto mal tiene quien ama, no ha menester fingir mas!
 Por los ojos de la hermana flechado el hermano está,

tanto que á ser mas honestos fuera santa la hermandad.
 5 A la causa del engaño pide la vengá a sanar,
 que Tamar tienen el remedio de su misma enfermedad.
 Diólo Tamar de comer y Amnon que vió su beldad
 el gusto puso en los ojos y así comió sin mirar.
 Por no aguardarla mas tiempo la gozó el hebreo galan,
 10 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 mas.
 Gozada y aborrecida á buscar venganza va:
 ¡Huye Amnon! ¡mira por ti! que es mujer y la ha de hallar

Amnón y Tamar LXXXI: Ontañón, "Veintisiete romances del siglo XVI", p. 187.

Un hijo, mi amor que avido de David, Amón llamado,
 de una media hermana suya anda muy enamorado
 la qual se dice Tamar hermosa en extremo grado,
 que a su hermano parecía Absalón el alindado.
 5 No pudiendo ya encubrir el amor que le ha causado
 dio parte a un amigo suyo cuyo consejo ha tomado.
 Acostóse en una cama, enfermo disimulado;
 fue lo a ver el rey su padre, dicéle qué está antojado
 de un manjar que en su presencia fuese por Tamar
 guisado.
 10 Luego se lo mandó el rey, y ella obedeció el mandado,
 y desde le dio el manjar, fersóla mal de su grado

Ana Contreras: Segura, Romances horrorosos, 31-34.

Nueva relación, donde se da cuenta, y declara como
 una muger llamada Ana Contreras, inducida del demonio, dió
 muerte a su marido, y a dos hijos, y los echó en adobo; y
 como le dió al galán á comer del higado, y la assadura frita:
 refierese, como fueron descubiertos, y ajusticiados el día 27
 de julio de este presente año de 1749.

Atemoricese el mundo tiemble todo lo criado,
 montañas bosques, y riscos, los valles, selvas y prados:
 Los mas bravos animales, que por los montes campando
 andan de día, y de noche, haziendo notables daños.
 5 Tambien el Tygre sobervio, tiemble el Leon coronado,
 las avecillas parleras con sus buelos remontados
 pàren su canto sonòro, y el sobervio mar salado,
 con su maquina de peces, suspendase por un rato.
 Hombres, mugeres, y niños, atiendan, mientras que canto
 10 la historia mas lastimosa, el mas horroroso estrago,
 que han oido los nacidos, y contaron los ancianos.
 En la Imperial de Toledo nació de padres honrados
 una muger, una sierpe, un aspid emponzoñado:
 Criàronla con amor, y à los diez, y nueve años,
 15 trataronla de casar con un Labrador honrado;
 que tenia alguna hazienda, galeras, mulas, ganado.
 Desposaronlos alegres, y al cabo de algunos años,
 el Demonio, que no duerme, porque siempre està
 velando,

hizo, que se enamorasse de un mozo de malos tratos;
 20 y cada vez que el marido se iba à labrar el campo,
 le daba entrada al Galàn, sin temor ni sobresalto,
 haziendo muchas injurias al Señor mas Soberano:
 Y despues a su marido, que de todo descuidado
 estaba; mas una tarde, que venia algo cansado,
 25 fue a su casa, y se acostò para descansar un rato;
 y Ana Maria, que estaba con su corazon dañado,
 quiso lograr la ocasion, por estàr mas à su salvo,
 pues quando le vio dormido, con un cuchillo en las
 manos
 fue donde està su marido, y el galillo le ha cortado.
 30 No parò aqui su maldad, (Jesus, que caso tan raro!
 La lengua se me enmudece tan solo de pronunciarlo!)
 Pues con el mismo cuchillo le abrió de arriba hasta baxo
 la barriga, y el mondongo con las tripas le ha sacado,
 y las echò en un lebrillo, que tenia puesto al lado;
 35 el higado, y la assadura, y el corazon le ha cortado,
 recogendolo en un cesto, y en un clavo lo ha colgado;
 Luego con gran ligereza fue, y traxo una acha de mano;
 y la cara, y la cabeza las hizo muchos pedazos,
 como si no hiziera nada; tambien le corto los brazos,
 40 con que à su pobre marido todo lo fue destrozando,
 y en dos lebrillos muy grandes las carnes las fue salando,
 y con ajos, y vinagre dispuso el adobarlo;
 y à dos niños que tenia el mayor de quatro años,
 sobervia les diò la muerte, mil maldiciones echando,
 45 diziendo: No quede en casa rastro de aqueste malvado,
 y salandolos tambien con su padre los ha echado,
 con que la tarde, y la noche passò en aqueste trabajo;
 y assi como fue de día fue à la cozina volando,
 y encendiò una grande hoguera, y una sartèn alcanzando,
 50 el higado, y la assadura [sic] lo hizo muchos pedazos
 con que armò una gran fritada. Y desde allí à breve rato
 tocò á la puerta el Galàn y qual rayo disparado
 baxò Ana Mari á abrirle, y los dos regocijados
 subieron al punto arriba, y una mesa aparejando
 55 para almorzar, al proviso se sientan lado por lado;
 almorzaron lindamente con gran descanso, y espacio;
 pues no hay quien se los impida y al instante que
 acabaron,
 dixo la Dama al Galàn: Ginès, bien hemos quedado;
 y à puedes entrar en casa sin estorvo ni embarazo.
 60 Pues muger que es lo que has hecho el Galàn la ha
 replicado:
 Y ella dize, dàr la muerte á este picaro villano
 de mi marido; y la carne, que aqui hemos almorzado
 es de su misma persona, que con esso me ha pagado
 muchos gustos, y placeres, que à los dos nos ha quitado,
 65 y lo demàs de su cuerpo allí lo tengo salado,
 y à sus dos hijos con èl, porque no huelan en tanto,
 que ayga lugar que los saques, y te los lleves al campo.
 Vèn, querido, y los veràs; y en el aposento entrando,
 vido el Galàn por extenso quanto la Dama ha contado.
 70 Entonces dixo Ginès: yo los baxarè a la abaxo,

y los pondre en la bodega, hasta que pueda sacarlos.
 Ana respondiò, esso no, ni tampoco imaginarlo,
 que si acaso me descuydo puede entrar algun muchacho,
 y si somos descubiertos tendrèmos muchos trabajos;
 75 debaxo de esta mi cama estàn mas assegurados.
 Què barbaros intentaràn hechos tan determinados!
 Pues tres días, y tres noches los tres difuntos salados
 tuvieron baxo su cama; sin ser de nadie notados.
 Y al cabo de los tres días en un seron los echaron,
 80 y atandolos fuertemente, en un macho los cargaron;
 y Ginès, con gran silencio, al campo los ha llevado,
 y haziendo la sepultura, allí los dexò enterrados.
 Bolviendo con su manceba, que estaba con gran cuydado;
 pero como D'os permite, y esta muy averiguado,
 85 que no ha de haver nada oculto; por escondido, ò tapado
 que este, quiso que Ginès con unas cargas de platos
 saliesse á buscar la vida, y al mismo tiempo ha llegado
 un Labrador à labrar donde estaban entrados
 aquellos difuntos cuerpos, el qual vido que una mano
 90 sale de la misma tierra, y aunque se quedò assustado,
 tomò la azada, y cabò, y á pocos golpes que ha dado,
 encontrò con el serón; y reparando que un brazo,
 y la mano sale de èl, à la Ciudad se ha llegado,
 buscando al señor Alcalde contò lo que le ha passado:
 95 Su merced mandò al instante, que llamen un Secretario,
 y con todos sus Ministros, con el Labrador marcharon,
 y al vèr tan grande successo todos quedaron pasmados.
 Sacaron à los difuntos, y à la Ciudad los llevaron,
 y al Vicario dieron cuenta, y luego los enterraron.
 100 Y assi que corriò la nueva, vinieron sin ser llamados
 muchos de su misma calle, y al instante declararon,
 que Ginès, y Ana Maria estavan amancevados:
 y que ha mas de code días, que al marido no han hallado,
 ni à sus dos hijos tampoco, ni saben donde han parado,
 105 por cuyas declaraciones à la carcel la han llevado.
 Vamos aora al Galàn, que de esto muy descuydado
 llegó á posar à una venta, y al Ventero ha preguntado:
 Aqui no sabemos mas, que Ana Maria, y su Guapo,
 dieron muerte a Juan Martínez y en el campo lo
 enterraron,
 110 y à sus dos hijos con èl, y un buen hombre los ha
 hallado.
 Y assi que oyò estas razones, temeroso, y assustado,
 sacò à la calle sus bestias, las cargas allí dexando,
 finguiendo, que iba à dàr agua, tomò un camino entre
 manos.
 Pero quiso Dios del Cielo, que venian platicando
 115 de aquella misma Ciudad dos Ministros y un paysano,
 y assi que lo conocieron, entre los tres lo agarraron,
 atandolo fuertemente, à la carcel lo llevaron,
 donde lo cargan de yerro, para mas assegurarlo.
 Por no querer confessar, en un potro los plantaron;
 120 y apretando los cordeles, al instante declararon
 todo lo que he referido, y à horca los sentenciaron:
 Los meten en la Capilla, y à los tres días llegados,

en dos serones muy viejos, los sacaron arrastrando
 por las calles de aquel Pueblo; y à la plaza los llevaron
 125 con dos Padres Jesuitas, que les iban predicando.
 Y llegados, à la horca, los subieron à lo alto;
 les mandan dezir el Credo, y contritos empezaron.
 Y al dezir subiò a los Cielos, los arrojaron abaxo,
 quedando sibre sus ombros el Verdugo, y su criado,
 130 con que acabaron sus vidas, Dios se sirva perdonarlos.
 De estos tomen escarmiento todos los amancebados,
 atendiendo, que la muerte siempre nos està llamando,
 y que hemos de darle cuenta al Señor mas Soberano.
 Y el Poeta Pedro Saez, à Dios queda suplicando;
 135 nos dè su bendita Gracia, y Gloria, quando allà vamos.
 Barcelona: en la imprenta de Pedro Escudèr, vive en la calle
 Condal.

Blancaflor y Filomena IV: Bergua, Romancero español,
 pp. 259-261.

Por las orillas del río doña Urraca se pasea
 con dos hijas de la mano, Blanca Flor y Filomena.
 El rey moro que lo supo, del camino se volviera;
 de palabras se trabaron, y de amores la requiebra.
 5 Pidiérale la mayor para casarse con ella;
 si le pidió la mayor para casarse con ella;
 y por no ser descortés, tomara la que le dieran.
 No se diga, rey Turquillo que mala vida le hicieras.
 No tengas pena, señora, por ella no tengas pena;
 10 del vino que yo bebiese, también ha de beber ella
 y del pan que yo comiese, también ha de comer ella.
 Se casaron, se velaron, se fueron para su tierra;
 nueve meses estuvieron sin venir a ver la suegra.
 Al cabo de nueve meses, rey Turquillo vino a verla.
 15 Bien venido, rey Turquillo. Bien hallada seas, suegra.
 Lo que más quiero saber si Blanca Flor queda buena.
 Blanca Flor buena quedaba; en días de parir queda,
 y vengo muy encargado que vaya allà Filomena,
 para gobernar la casa mientras Blanca Flor pariera.
 20 Filomena es muy chiquita para salir de la tierra,
 pero por ver a su hermana, vaya, vaya en hora buena.
 Llévala por siete días, que a los ocho acá me vuelva;
 que una mujer en cabellos no está bien en tierra ajena.
 Montó en un caballo tordo y ella en una yegua negra;
 25 siete leguas anduvieron sin palabra hablar con ellas.
 De las siete pa las ocho, rey Turquillo se chancea;
 y en el medio del camino, de amores la requiriera.
 Mira que haces, Turquillo, mira que el diablo te tienta;
 que tu eres mi cuñado, tu mujer hermana nuestra.
 30 Sin escuchar más razones, ya del caballo se apea:
 atóla de pies y manos, hizo lo que quiso della;
 la cabeza le cortara y le arrancara la lengua
 y tiróla en un zarzal donde cristiano no entra.
 Pasó por allí un pastor; de mano de Dios viniera.
 35 Por la gracia de Dios Padre a hablar comenzó la lengua:
 Por Dios te pido, pastor, que me escribas una letra;

una para la mi madre, ¡nunca ella me pariera!,
 y otra para mi hermana, ¡nunca yo la conociera!
 No tengo papel ni pluma, aunque serviros quisiera...
 40 De pluma te servirá un pelo de mis guedejas;
 si tú no tuvieses tinta, con la sangre de mis venas,
 y si papel no trujeres, un casco de mi cabeza.
 Si mucho corrió la carta, mucho más corrió la nueva.
 Blanca Flor, desque lo supo, con el dolor malpariera;
 45 y el hijo que malparió, guisólo en una cazuela
 para dar al rey Turquillo a la noche cuando venga.
 ¿Qué me diste, Blanca Flor, qué me diste para cena?
 De lo que comimos juntos nunca también me supiera.
 Sangre fué de tus entrañas, gusto de tu carne mesma,
 50 pero mejor te sabrían los besos de Filomena.
 ¿Quién te lo dijo, traidora, quién te lo fué a decir, perra?
 ¡Con esta espada que traigo, te he de cortar la cabeza!
 Madres las que tienen hijas que las casen en su tierra:
 que yo para dos que tuve, la Fortuna lo quisiera:
 55 una murió maneada y otra de amores muriera

Blancaflor y Filomena XVI: Catalán, La flor de la marañuela, t. I, pp. 156-157.

Se pasea doña Antonia, se pasea por la arena,
 con sus dos hijas de brazo, Blancaflor y Filomena.
 El valeroso Turquino venció batalla por ella;
 se casó con Blancaflor, suspira por Filomena.
 5 A cabo los nueve meses volvía a ver a su suegra.
 Bienvenido seas, Turquino, tu venida buena sea,
 ¿cómo quedó Blancaflor, hija mía y mujer vuestra?
 Buena quedó de salud, ocupada en tierra ajena,
 y me manda que le lleve a su hermana Filomena,
 10 en la hora de su parto tenerla a la cabecera.
 Mucho me pides, Turquino, en pedirme a Filomena,
 que son mis pies y mis manos, la que mi casa gobierna;
 pero, en fin, la llevarás, como hermana y cosa vuestra.
 Vete a la caballeriza y ensilla la mejor yegua,
 15 ponle aquella silla verde que es la que mejor le queda
 ----- dorado que es lo que silla gobierna.
 La coge por una mano y la saca a la carretera.
 Turquino monta a caballo y Filomena monta en yegua;
 en el medio del camino de amores la convirtiera.
 20 Tú eres el diablo, Turquino, el demonio que te tienta,
 que entre hermanos o cuñados se le hace a Dios grande
 ofensa.
 ¡Aquí me haces el gusto, más que el diablo te aborrezca!
 Desde que la halló bul.lada, allí le cortó su pecho,
 25 allí le sacó sus ojos y allí le cortó la lengua;
 la lengua pa que no hable, los ojos pa que no vea,
 su pecho pa que no críe cosa que de ella saliera.
 Desde que la halló bul.lada, allá se marcha y la deja.
 Se le acerca un pastorcillo que su ganado acarrea,
 30 por la seña que le hizo papel y tinta le pidiera.
 Papel no le doy, señora, que eso no se usa en mi tierra,
 pluma y tinta le daré que tengo en mi faldiquera.

En el puño de su lanza dos renglones escribiera.
 Anda, vete, pastorcillo, lleva a mi hermana estas nuevas.
 35 Turquino por el camino y las nuevas por la vereda;
 por mucho que ande Turquino, mucho más corre las
 nuevas.
 Blancafol, desque lo supo, un hijo varón tuviera;
 llamaba por la criada que tenía en la cabecera:
 Toma allá esta criatura, haz con ella una cazuela,
 40 pa cuando Turquino llegue, que encuentre la cena hecha.
 Desde que llegó Turquino ya estaba la mesa puesta.
 Ven a cenar, Blancaflor, Blancaflor ¿por qué no cena?
 Vete a cenar tú, Turquino, que mi cena ya está hecha.
 ¡Oh, qué dulce está esta carne! ¡qué sabrosa está y qué
 buena!
 45 Más dulces son los amores de mi hermana Filomena.
 ¡Válgate Dios, Blancaflor! ¿quién te trajo acá esas
 nuevas?
 Me las trajo un pastorcillo que su ganado acarrea.
 Se levanta de la cama como leona carnicera,
 con las mismas almas de él diez puñaladas le pega.
 50 La mujer que mata un hombre la corona mereciera:
 y al otro día mañana la coronaran de reina.

Blancaflor y Filomena XXXVII: Catalán y de la Campa, Romancero general de León, t. II, pp. 100-101.

Por los campos de Valverde doña Isabel se pasea
 con dos hijas de la mano, Blancaflor y Filomena.
 Estándose paseando, rey Turquillo vino a verlas.
 Buenos días, rey Turquillo. Buenos días, las doncellas;
 5 una de las tres sus hijas yo me casaré con ella.
 Escoja, escoja, el caballero, escoja usted la que quiera.
 Él pidiera la mayor, le dieron la más pequeña;
 y al momento de casarse se la llevó a su tierra.
 Su madre le suplicaba que buen tratamiento le diera.
 10 No tenga usted, señora, no tenga pena por ella,
 que del pan que yo comiere también ha de comer ella,
 y del vino que yo beba también ha de beber ella.
 Se casaron, se velaron y se la llevó a su tierra.
 Se pasaron nueve años sin volver a ver a su suegra,
 15 y al cabo de los nueve años rey Turquillos vino a verlas.
 Bienvenido, rey Turquillo. Bien hallada sea mi suegra.
 Lo primero que pregunto, Blancaflor si queda buena.
 Blancaflor quedaba buena, en días de parir queda;
 lo que mucho me ha encargado fuese Filomena a verla.
 20 Filomena no está en casa, aguardarás a que venga.
 Estando en estas palabras, ya llegaba Filomena.
 Bien hallado, rey Turquillo. Bienvenida, Filomena.
 Lo primero que pregunto, Blancaflor si queda buena.
 Blancaflor queda[ba] buena, en días de parir queda;
 25 lo que mucho me ha encargado, que vayas tú, Filomena.
 Él montó en su caballo, ella en una yegua negra.
 La llevó por unos montes donde no había cosa buena;
 hizo de ella lo que quiso, hasta cortarla la lengua.
 Pasó por allí un primo suyo, que venía de la escuela;

30 le dio señas como pudo, que una carta le escribiera.
 Escíbeme tú una carta y la mandas a mi tierra.
 No tengo tinta ni pluma, que se me quedó en la escuela.
 Con un cabello de tu barba y la sangre de mi lengua.
 Blancaflor, cuando lo supo, de un mal susto malpariera,
 35 y el hijo que malparió guisólo en una cazuela.
 Cuando legó su marido, de cena se lo pusiera.
 ¿Qué me has dado, Blancaflor, que a mí tan bien me
 supiera?

Mejor te sabrían, traidor, los besos de Filomena.
 ¿Quién te lo ha dicho, traidora, quién te lo ha dicho a ti,
 perra?

40 Me lo ha dicho un primo mío, que venía de la escuela.
 La cogió por los cabellos, la casa barrió con ella.
 Padres que tengáis familia, casadlas en vuestra tierra;
 mi madre tenía dos hijas, ¿y qué cuenta dará de ellas?:
 una murió en altos montes y otra muere en tierra ajena.
 45 ¡Válgame Nuestra Señora y la Santa Magdalena!
 Y al decir estas palabras, el alma a Dios entrega.

Cintabelde: Caro Baroja, *Romances de ciego*, pp. 280-286.

Romance en el que se relatan los hechos feroces de tan desgraciado criminal, cometidos en Córdoba en la hacienda denominada El Jardinito el día 27 de Mayo de 1890 y su afrentosa muerte.

PRIMERA PARTE

Erase un día de Mayo que Córdoba la sultana,
 celebra como el tercero de su feria, cuya fama,
 desde un polo al otro polo merecidamente alcanza.
 Entre las mil granjerías que Sierramorena guarda,
 5 del glacial frío del Norte, con sus cimas encrespadas
 hay una, donde las flores lindas ostentan galanas,
 las bellezas de sus hojas, y el caudal de su fragancia,
 ofreciendo de perfumes tanta riqueza á las auras,
 que embriagadoras resultan por donde quiera que pasan.
 10 Esa mansión deliciosa, El Jardinito se llama,
 propiedad hasta el presente de vistuosísima dama,
 para quien infausta suerte solo acumula desgracias.
 Antonia Córdoba, madre de un muchacho y dos
 muchachas,
 vivía en El Jardinito tan contenta, como acaban
 15 por serlo, los que conformes s[c?]on lo menos malo,
 tratan,
 de que se resuelva el tiempo si es posible, con ganancias.
 Más, llegó el infausto instante que al resolverse con
 balas,
 y con el degüello inícuo de maldecida navaja,
 hizo víctimas dos hombres, una mujer muy honrada,
 20 y dos niñas, dos capullos de sencía más delicada
 que la que el jazmín esparce de los ambientes en alas.
 No se concibe que un hombre, que en el cuerpo guarde
 un alma
 por cirriminal que esta sea, y amante de las infamias,
 llegue á donde Cintabelde llegó con su feroz saña,

25 propia de Yena sangrienta ó de pantera de Jaba.
 Y es, que la fiera que piensa, y despues de pensar mata,
 cuanto la presa es más débil mejor emplea su garra,
 por eso, niñas y ancianos y una madre desdichada
 fueron para el sacrificio por tal monstruo señaladas,
 30 en acervas tristes horas, de soledad harto ingratas,
 horas, en que el brazo fuerte que allí pudiera ampararlas,
 con su obligación cumpliendo lejos del lugar estaba.
 Y aquí la primera parte de este fiel relato acaba,
 anunciando á mis lectores que gran ánimo hace falta
 35 para leer la segunda, que como verán desgarrar
 del más fuerte corazón las fibras mejor templadas.

SEGUNDA PARTE

A las diez ú once del día de tan espantosos hechos,
 estando en El Jardinito, el colono ¡pobre viejo!
 el guarda, tambien anciano, con la esposa del casero
 y sus dos niñas chiquitas, dos angelitos del cielo,
 5 llegó José Cintabelde, cual de costumbre, pidiendo,
 no pan, como en ocasiones allí pidió y se lo dieron.
 Aquél día pidió más; aquel quería dinero
 para ver la gran corrida, en que mataban los diestros
 Lagartijo y el Guerrita y tambien el Espartero,
 10 sin prescindir además, según indicios muy ciertos,
 de cuanto en la casa hubiera y le pareciera bueno,
 incluso el valor de reses que el anterior día fueron
 vendidas en el mercado, según se dijo, á buen precio.
 Al negarle las pesetas que dedicara al toreo,
 15 petición que formulara, sin duda como pretexto,
 quiso naranjas, que al punto, que concedidas le fueron,
 el guarda empezó á cogerlas tras de la casa de prédio;
 más él, irritado ya, fuese tras el otro y luego
 que aquel subió una escalera para cumplir sus deseos,
 20 trepola, navaja en mano, y con tan infausto acierto,
 que los demás personajes de nada se apercibieron,
 apesar de que al volver ya dejaba un hombre muerto.
 Después, sacó una pistola, y disparando certero
 sobre el cráneo del colono, también le robó el aliento.
 25 Otro tiro dió á la Antonia que rodar la hizo en el suelo,
 y despues abalanzose á una niña que corriendo
 del asesino terrible, con paso débil e incierto,
 pensó hallar algún refugio en las alas de su miedo,
 consiguió llegar a ella, cojerla por los cabellos,
 30 suspenderla de un brazo y con el otro, siniestro,
 degollar á una criatura, que quizás, andando el tiempo,
 fuera una diva admirable para un rudo jornalero,
 de los que á las penas fian sus lágrimas y sus éxitos.
 La madre sintió los gritos de la hija; hizo un esfuerzo,
 35 tan propio de buenas madres en los instantes supremos,
 y al lugar de la hecatombe llegó casi sin aliento,
 para ver que fuerte mano arrojaba débil cuerpo,
 después de haber consumado en la inocente el degüello.
 Al volverse consternada, el asesino soberbio,
 40 dispárale otros dos tiros cuyos proyectiles dieron
 en la cabeza y la cara de la infeliz; y tan ciertos,
 que exánime, sin sentido, de sangre entre lago negro

cayó, cual si veloz rayo herido hubiera su cuerpo
mas, quedaba otro querube, de la casa, lado adentro;
45 la niña más pequeñita, su edad tres años y medio,
que al distinguirla en su rábía aquel lobo carnicero,
en ocasión que gozaba una naranja comiendo,
llega, en sus brazos la coje, y en su delicado cuello,
dá dos cortes, que terminan con el delicado aliento
50 de la alegre criaturita, que de allí volose al cielo
en demanda de justicia ante el trono del Eterno.
Consúmó el robo después; y de aquel lugar huyendo,
y dirigiéndose á Córdoba por ignorados senderos,
dejó la ropa, manchada con sangre de cuatro muertos,
55 y una herida, á la mujer, hoy su esposa, y fuese luego,
á ver la fiesta taurina, que era su ardiente deseo,
y prodigar sus aplausos al Guerra y al Espartero,
y al maestro Lagartijo non plus ultra entre toreros.
El vil, con la Providencia, no contaba; y mucho menos,
60 con el teniente Paredes, y su indiscutible mérito,
para perseguir el crimen con más rapidéz que el vértigo,
del que andar el quiere al paso del pensamiento,
y al salir de la corrida, el asesino fué preso.
Y aquí termina esta parte, porque en la tercera entremos,
65 para dar cuenta al lector de la historia del proceso,
la condena, y accidentes que se han producido en ello.

TERCERA PARTE

Ante le juez, negó el infame sus hazañas al principio;
pero al saber que vivía Antonia Córdoba, fijo
en la intensidad del crimen, del que no había testigos,
confesó tan francamente, con detalles tan prolijos,
5 que horror causa hasta pensarlo; pues se gozaba el impío
en detallar las escenas que le llevan al patíbulo,
resultanto, por lo tanto, reo confeso y convicto.
Vista la causa, el Jurado emitió su veredicto,
conforme con el Fiscal, hombre honrado, probo, digno,
10 que cuando la toga viste, solo el Código es su sitio,
y la sentencia de muerte fué lo fallado por justo.
Después de mil diligencias por conseguirle el indulto
y de estrañas dilaciones contra el sentimiento público,
ayer fué puesto en capilla y hoy, á manos del verdugo
15 ha doblado la cerviz, dejando libre este mundo
del carnicero milano que hacer tanto daño supo.
Ya está la ley satisfecha. Ya está satisfecho el vulgo,
que ha visto morir á un monstruo y á otro bajar del
patíbulo,
hasta que á subirlo vuelva en pos del óbolo íncluo
20 con que alimenta este hombre su fuerte brazo maldito.
De la capilla las horas fueron para el asesino,
la agonía del cobarde, las ansias del egoismo;
luchando con la conciencia en esos instantes críticos.
¿A qué entrar en sus detalles? Si ante Dios va
arrepentido,
25 lo cual es algo dudoso y allí le es grato el juicio,
sirva su muerte de ejemplo para los que aún vivimos
en este valle de lágrimas y de tan hondos abismos,
como las pasiones abren alentadas por los vicios,

y procuremos marchar del bien siempre en el camino,
30 practicando las virtudes, educando á nuestros hijos,
hasta lograr que la infamia deje nuestro suelo limpio,
de seres cual Cintabelde y cual el verdugo impío,
á cual más abominable, más cruel y más indigno
de la cifra humanidad donde aún figuran. ¡Dios mío!

Doña Antonia de Lisboa: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo*, pp. 134-135.

Soberano y alto cielo ----

Una mañana que apenas salió don pedro de Rioja,
más lindo que el sol que sale por las puertas de su gloria,
la vio estar en el balcón a la linda doña Antonia.
La dice: Antonia querida; la dice: Querida Antonia,
5 ¿qué quieres que yo te traiga de la gran Constantinopla?
¿La cabeza del gran turco, la cabeza o la corona;
o quieres que a la mar vaya y de la parte más honda
te traiga dos peces vivos y en la mano te los ponga?
Ni quiero que me les traigas, ni quiero que me les pongas,
10 lo que te pido que seas, seas constante con tus obras.
Toda la noche don Pedro dormía con doña Antonia,
hasta que tocan al alba las campanas de Lisboa.
Se levantó el caballero, dejándola muy gozosa;
haciendo burla y donaire se ha marchado con la otra.
15 Doña Antonia, que lo supo, mira al cielo temerosa:
¿Noche, cómo tanto tardas, cielo, cómo no te adornas
de ese paño tan celeste lleno de estrellas preciosas?
Se ha metido en su aposento como leona furiosa,
se ha puesto un colete de ante y una granadita hoja,
20 y un hábito de su padre, de su padre, que esté en gloria.
Se ha echado una calle abajo que la llaman la Vitoria.
Le viera al traidor don Pedro estar hablando con la otra:
Eres tú el traidor don Pedro, fuiste traidor en tus obras,
¿te acuerdas de una palabra que distes a una señora?
25 has de saber que soy yo y me llamo doña Antonia,
te he de dar la fiera muerte si el cielo no me lo estorba,
y no me lo estorbará porque la razón me sobra.
Empiezan los dos guerreros con espadita furiosa;
al ruido y al alboroto se ha esbaratado la ronda,
30 la ronda dice: ¿Qué gente. Y ella responde furiosa:
Para tales ocasiones mi espada no es melindrosa.
Ha matado siete alcaides, ha esbaratado la ronda,
y al Corregidor le dio para fraile una corona.

Doña Isabel Deogracias: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo*, pp. 132-134.

¡Vámonos para Madrid que dicen que hay lindas damas;
dicen que las hay bonitas, bien vestidas y adornadas!
Vamos pa doña Isabel, la doña Isabel Deo Gracias,
y su amante don Francisco que habitaba en una casa.
5 Seis años lleva de amores, en servirla y regalarla;
nunca pudo sacar de ella, de su amor, una palabra.
Un día, al entrar de misa, sola la ha encontrado en casa

Buenos días, Isabel. Bien venido, camarada.
 Si vienes por hacer burla, de mí no has de sacar nada.
 10 No vengo por hacer burla ni quiera Dios que lo haga.
 La ha agarrado de la mano, pa la sala la llevaba;
 delante de un crucifijo le ha dado mano y palabra.
 le daba besos y abrazos, pa la cama la llevaba.
 Estando en esos deleites, dormidita se quedaba.
 15 Esto que vió don Francisco, pegó un salto de la cama.
 Adiós, adiós, Isabel, adiós, Isabel Deo Gratias;
 no me volverás a ver en jamás de Dios la cara.
 Salen sus padres de misa, les cuenta lo que le pasa.
 Su padre ha cogido un mimbre, con ello la castigaba,
 20 y su madre ha cogido otro un poquito más delgada.
 Se marcha en ca sus amigas, les cuenta lo que le pasa.
 Isabel, no eres mujer, Isabel, no vales nada,
 Isabel, no eres mujer si de eso no te vengaras.
 Vístete calzón de ante, con tu media y media blanca,
 25 y tu monterilla azul, con los encajes de Francia,
 y tu caballito moro, te marchas para la playa.
 Allí encuentras a don Francisco hablando con ciertas
 damas.
 Buenos días, don Francisco. Bien venidos, camaradas.
 Desde Madrid he venido guardándote las espaldas,
 30 que me han dicho que has tenido descensión con una
 dama.
 Si quieres venir, vendrás a la feria de Granada;
 el coche tengo a la puerta, las mulas enjerezadas,
 Calle de los Herradores, que llaman la Calle larga.
 Tuvo fortuna Isabel, la luna le dio en la cara.
 35 Tú eres la doña Isabel, la doña Isabel Deo Gratias.
 Yo soy la doña Isabel, la doña Isabel Deo Gratias,
 me quitastes el honor, me dejastes afrentada.
 Se ponen a pelear, mano a mano, espada a espada.
 Tuvo fortuna Isabel de darle una puñalada
 40 en el ladito derecho que calaba las espaldas.
 Revolcándose en su sangre, estas palabras hablaba:
 ¿Me perdonas, Isabel, de la tu vida pasada?.
 Sí te perdono, villano, porque así mi Dios lo manda.
 En mitad del caminito con su padre se encontraba.
 45 Aquél que manchó mi sangre, tendido quedó en la playa,
 que me le diga usté un bien mañana por la mañana,
 que me voy a meter monja n'el convento'e Santa Clara,
 que me voy a meter monja y no quiero ser casada,
 que una vez que quise serlo no he quedado arregostada.

El alarbe de Marsella: Caro Baroja, *Romances de ciego*, pp. 220-226; Compte, *Coplas y romances de ciego*, p. 33-37.

Romance de un caballero de Marsella, que por haber muerto á su Padre, permitió la Magestad de Dios que se viera en esta forma [la del grabado que encabeza el pliego, mima detalle a detalle la descripción de los vv. 98-103; en Compte no corresponde al encabezado, pues representa a un hombre que ve de izquierda a derecha, sentado en sillón con la mano izquierda sobre una mesa y aire meditabundo].

A la celestial Princesa, madre del divino Verbo

le pido me dé su gracia, porque sin ella no puedo mover mi rustica lengua, ni dar á entender al Pueblo lo que sucedió en marsella á un desdichado mancebo
 5 por sus torpezas, y vicios, y sobrado atrevimiento.
 En la Ciudad referida residia un Caballero,
 este tal tenia un hijo, cuyo nombre no refiero,
 mas diré que era un Alarbe, segun lo dirán sus hechos.
 Quando llegó á quince años, quiso vivir tan travieso,
 10 que a sus Padres les perdía los mas dias el respeto,
 no por faltarle doctrina, porque su Padre un Maestro tenia que le enseñara; y él atrevido y soberbio
 asi que se le antojaba, solo por no estar sugeto á la obediencia del Padre, se salia de secreto
 15 por una escusada puerta, que había detrás de un huerto,
 y al primero que encontraba, sin temor de Dios eterno, le quitaba por su gusto la vida luego al momento.
 De esta suerte mató quince solo por un pasatiempo,
 hasta que al fin una noche permitió Dios verdadero
 20 que esta maldad, esta infamia, este torpe atrevimiento se descubriese, matando á un principal Caballero,
 que apenas le dió la muerte, fue de la justicia preso,
 y á la carcel lo llevaron; y su Padre con dinero,
 y favores de otros nobles lo libró de aqueste riesgo,
 25 y á su casa lo llevó, dandole mil documentos,
 y quanto mas le exortaba, mas se infundia en su pecho la maldad, pues una noche determinado, y resuelto,
 le dió la muerte á su Padre, estando el triste durmiendo,
 y á un hermano que tenía de siete años y medio
 30 de una cruel cuchillada afuera le echó los sesos,
 y á su madre dexó en vida, por darla mas sentimiento,
 atada de pies y manos en un obscuro aposento;
 mas después abrió las arcas, y las fué reconociendo,
 y el oro, y la plata que habia, joyas, y alhajas de precio,
 35 lo puso en una maleta, sin dexar ningun dinero;
 y en un ligero caballo, que atras se dexaba el viento,
 al amanecer el dia se salió, dexando muertos aquellos dos inocentes: Jesus, qué notable yerro!
 Y al cabo de poco rato una muger de gobierno,
 40 que cuidaba de la casa, oyó los tiernos lamentos de su dueña; y entró al punto á favorecerla, y viendo aquella fatal desgracia que ya referida tengo,
 dió voces al vecindario, y entraron todos, y luego avisaron la Justicia, la qual vino y escribieron
 45 por relación de la Madre la verdad de este suceso;
 y al otro dia siguiente, con muy grande desconsuelo, los difuntos enterraron. Dios que los tenga en el Cielo.
 Y aquella fiera indomable, con otros diez compañeros, salteaban los caminos robando los pasajeros,
 50 y á muchos daban la muerte para no ser descubiertos.
 Llegaron tarde á una Venta, y porque no les abrieron las puertas con ira, y saña, para matar al Ventero,
 le dieron fuego á la Venta, y desde allí se partieron al Reyno de Cataluña exercitando lo mesmo.
 55 A una Doncella encontraron con su Padre anciano, y viejo,

todos once la burlaron sin temer á Dios Inmenso,
 y después á Padre, é hija los arrojaron al fuego
 porque acabasen sus vidas con el voráz elemento.
 Pasaron mas adelante, y encontraron un arriero
 60 con dos cargas de tabaco, al instante le prendieron
 los malos, y le dexaron atado en un monte espeso,
 y el tabaco, y los dos mulos en un lugar los vendieron,
 y en la posada que entraron llegó un Mercader, y luego
 que vieron tan buena presa, dixeron al Mesonero:
 65 Señor mio, aquesta noche perdices en salmorejo
 queremos para cenar, y seis pares de conejos;
 y le dieron dos doblones para el gasto, y vaya bueno,
 y entre tanto que la cena las mugeres compusieron,
 con el Mercader trabaron conversación, conociendo
 70 que traía mucha plata, y con alevoso intento
 cenaron, y se acostaron; y quando estubo en silencio
 la casa, se levantaron todos los once, y se fueron
 al quarto donde dormía el Mercader, y le dieron
 la muerte alevosamente; y despues quatro mil pesos,
 75 que traía en las maletas quitaronle, y se salieron
 todos por una ventana, y en un bosque se metieron
 donde pasaron el día: y apenas el manto negro
 tendió la noche, ocultando las luces del claro Febo,
 enderezan su camino, sin tener algun recelo,
 80 y dentro de breves dias á Marsella se volvieron,
 y antes de llegar robaron de un Convento de San Diego
 Caliz, Lamparas, Patenas, con los demas ornamentos,
 que en aquella Iglesia habia para los cultos supremos.
 Entró en Marsella una noche con los demás de su gremio,
 85 y á la casa de su Madre, llamó á la puerta, y de presto
 entró, y hallola que estaba tiernas lagrimas vertiendo
 imaginativa, y triste y él atrevido, y sobervio
 quiso quitarle la vida: pero le salió al encuentro,
 que asi que le vió su Madre, arrojillose en el suelo
 90 delante de un Crucifixo, estas palabras diciendo:
 Permitid, Señor Divino, por vuestro poder inmenso,
 que en forma espantable vea yo este alarbe fiero,
 sin que se pueda mover, porque sirva de escarmiento
 á todos quantos le vean: oidme, Señor, atento,
 95 pues ofendió tu grandeza y no contento con esto,
 quitó la vida a su Padre, sin temer al poder vuestro.
 Esto dixo: y de repente se transformó tan horrendo,
 pues en medio de la sala liado todo su cuerpo
 de una espantosa culebra, todo cubierto de pelo
 100 con los dos pies de Caballo, las manos de Leon fiero,
 la cabeza de Dragon, las orejas de jumento,
 solo le quedaba el pecho de hombre; pero vertiendo
 por ojos, boca, y narices vivas centellas de fuego.
 Del estado en que me hallo vengan a tomar ejemplo
 105 los hijos inobedientes á sus Padres, que por eso,
 y haberle dado la muerte á mi Padre, estoy ardiendo
 en las mas ardientes llamas del abismo del Infierno.
 Y apenas le vió su madre en aquella forma puesto,
 cayó en tierra desmayada, y recobrando el aliento,
 110 llorando lágrimas tiernas, al autor del Universo

pidió que le perdonase sus atroces desaciertos;
 pero ya ardía en las llamas de los abismos eternos.
 Alborotose la casa, los vecinos, y los deudos,
 y todos los moradores de la Ciudad acudieron:
 115 y al ver visión tan horrible, sin poder tomar asiento,
 atonitos, y asustados muchos en tierra cayeron.
 Unos Santos Sacerdotes conjuraron al momento
 el espectáculo, y dando un estallido tan recio,
 que pareció se caian los Astros del Firmamento,
 120 desapareció, dexando un olor tan pestilento
 de azufre por la Ciudad, que duró por mucho tiempo.
 Los otros diez que quedaban la quadrilla deshicieron,
 y en Conventos diferentes el Abito recibieron
 del Serafico Francisco, misericordia pidiendo.
 125 A la enmienda pecadores, pongamos al vicio freno,
 y observemos la obediencia á nuestros Padres, que en
 esto
 quedaremos bendecidos del Sacro Espiritu Eterno.
 [“Nota: Alarbe es una antigua palabra, del árabe alárbe,
 que significa , hombre inculto y brutal. Con licencia: En
 Córdoba, en la Imprenta de Don Rafael Garcia Rodríguez,
 Calle de la Compte, Librería”, Compte]

El labrador seducido por el diablo: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo*, pp. 385-387.

En la villa de Albuquerque, cuyo castillo es nombrado,

cuyo nombre y apellido es Lorenzo de Tejado.
 Le dió el cielo cuatro hijos y el mayor tenía ocho años.
 Todos seis atesoraban en sus pechos los retratos
 5 de la Virgen de Belén, nuestro refugio y amparo,
 escudos buenos y fuertes contra el demonio y sus lazos.
 En fin, este labrador, se acompañó, y ¡qué trabajo!,
 de cuatro malas cabezas, toda su hacienda gastando
 en deleites y en los juegos, en convites y en regalos,
 10 hasta que se quedó sin un albergue ni amparo.
 Salió un día de su casa para ir en ca'e un hermano,
 a suplicarle, por Dios, si le remediaba en algo.
 En el medio del camino, n'unos arrabales altos,
 salió el maldito demonio en un traje disfrazado
 15 que parecía mujer, y de esta suerte le ha hablado:
 ¿Dónde se va, buen amigo, tan furioso y desalmado?
 Lorenzo le respondió: ¡Donde me lleven los diablos!
 ¡Mire usted, con lo que viene la gitana preguntando!
 Vuelve a decir el demonio: Ay, Lorenzo de Tejado,
 20 tú no sabes quién soy yo, de gitana me has tratado;
 has de saber que soy yo señora de grande estado,
 que pasa mi capital de ochocientos mil ducados;
 tengo veitidós abriles porque en los doscientos años
 que en aqueste encanto estoy no he crecido ni he
 menguado;
 25 mi nombre es doña Tarifa y por apellido Agarro;
 tengo un palacio muy bello y hermosamente adornado
 con hermosos capiteles y los balcones dorados

y la paredes pintadas con colores extremados;
entra y verás mis riquezas y a mis criadas y criados.
30 Salieron doce demonios, ----
los seis en traje de damas, los otros seis de lacayos;
tucieron gran regocijo y decían: Señor amo,
a vuestra disposición todos humildes estamos.
Y la dama le decía: Mira cómo no te engaño.
35 ¿Quieres gozar capiteles y ser conmigo casado?
Has de dar muerte a tu esposa y__tus hijos, de contado.
Lorenzo dijo que sí, ignorando el falso engaño.
Se volvió para su casa, el traidor disimulado,
y a su mujer le decía con un cariño y agrado:
40 No me ha querido dar nada el pícaro de mi hermano.
Y su mujer le decía: ----
No tenías que pedir si no lo hubieras gastado.
Y a eso de la media noche aquel hombre endemoniado
se levantó de la cama y en sus manos ha tomado
45 un cuchillo que tenía para el caso preparado,
y a su inocente mujer, que estaba en sueño pesado,
de tres golpes que le dio la cabeza le ha cortado.
Después la puso en el suelo; y ella misma daba saltos
y en voces claras decía: ¡Válgame Dios soberano!,
50 marido, ¿en qué te ofendí, que así la muerte me has
dado?
Y a aquellos cuatro angelitos y lo mismo ha ejecutado.
Cogió las cinco cabezas y en un costal las ha echado,
ocultó los cinco cuerpos y en un pozo los ha tirado.
Y así que ha llegado ya a aquel sitio preparado,
55 salieron cuatro demonios en figura de lagartos,
con algaraza y estruendo quisieron arrebatarlo;
pero poco les valió, su diligencia fue en vano,
volvió los ojos al cielo y dijo: Dios soberano,
yo soy la oveja perdida, volverá a vuestro rebaño,
60 como divino pastor no miréis a mis pecados.
Y Cristo le respondió: Ya te di lo necesario
pa tu mujer y tus hijos, no lo hubieras malgastado.
---- ¡Ea, demonios, llevadlo!
Pero poco les valió, su diligencia fue en vano,
65 que la Santa Virgen pura le ha agarrado de la mano:
Hijo mío, hijo mío, por aquellos santos pasos,
por aquellas tres caídas que distes en el Calvario,
hijo mío, hijo mío, vos tenéis de perdonarlo,
que ha sido mi devoto, no quiero desampararlo.
70 Madre mía, madre mía, hágase vuestro mandato,
vuestra intercesión le vale de no morir condenado.

El parricida II: Salazar, El Romancero vulgar y nuevo, p. 121.

Por debajito de Burgos y un poquito más abajo,
hay un padre con un hijo, hijo para su regalo.
El padre, que ha de ser cura y el hijo, que ha ser casado.
El padre, como tan bueno, fue a pagar lo que debía;
5 el hijo, como traidor, le fue siguiendo los pasos,
y en el campo de Trujillo los dos se han encontrado.

¿Dónde vienes, hijo mío, dónde vienes, mi regalo?
Yo a matarte vengo, padre. ¡Corazón endemoniado!
Y, al oír estas palabras, la cabeza le ha cortado.
10 Y fue a lavar el chuchillo y un poquito más abajo.
Ya viene el hijo a casa, su madre le saca de merendar,
le pone manteles blancos, llenos de sangre están.
Merienda tú, hijo mío, merienda, tú, mi regalo.
Yo no puedo merendar, que ya vengo merendado,
15 que en el campo de Trujillo dejé a mi padre matado.
¿Qué me dices, hijo mío, qué me dices, mi regalo?
La verdad le digo, madre. ¡Corazón endemoniado!

Fatal desenvoltura de la Cava Primera: Primera parte del Jardín de Amadores, Valencia, 1679, fol. 65, Menéndez Pidal, Romancero tradicional, t. I, pp. 108-109.

De una torre de palacio se salió por un postigo
la Cava con sus doncellas con gran susto y regocijo.
Metiéronse en un jardín cerca de un famoso ombrío
de jazmines y arrayanes, de pámpanos y racimos.
5 Sentadas a la redonda la Cava a todas les dijo
que se midiesen las piernas con un listón amarillo.
Midiéronse sus doncellas, la Cava lo mismo hizo;
y en blancura y lo demás grandes ventajas les hizo.
Pensó la Cava estar sola; pero la ventura quiso
10 que por una celogía mirase el rey don Rodrigo.
Puso la ocasión al fuego y sacóla cuando quiso,
y amor, batiendo las alas, abrasóle de improviso.
Fueron del jardín las damas con la que había rendido
al rey con su hermosura, con su donaire y su brío.
15 Luego la llamó al retrete, y estas palabras le dijo:
Sabrás, mi florida Cava, que de ayer acá no vivo;
si me quieres dar remedio a pagártelo me obligo
con mi cetro y mi corona que a tus aras sacrifico.
Dicen que no respondió, y que se enojó al principio;
20 pero al fin de aquesta plática lo que mandaba se hizo.
Florinda perdió su flor, el rey quedó arrepentido
y obligada toda España por el gusto de Rodrigo.
Si dicen quién de los la mayor culpa ha tenido,
digan los hombres: la Cava, y las mujeres: Rodrigo.

Francisco Rovira: Segura, Romances horrosos, pp. 87-90.

Horroroso asesinato, cometido en el pueblo de las Cobas, en la provincia de Castelló de la plana, por Francisco Rovira, de edad de 24 años contra sus padres, en union de su novia Teresa Soler, y el castigo que les impuso, la justicia por crimen tan inaudito y atros. En el grabado: gente a la puerta ve a una mujer que intenta huir del hombre que la retiene y amenaza con un puñal [Francisco, su hermana]; a su derecha y atrás, una mujer con puñal [Teresa], y a la derecha de ésta, en el piso, el cadáver de otra [la madre]; la pared del fondo (y extremo del cuadro) la ocupa un horno encendido del que salen unos pies [del padre].

Reina de Cielos y tierra Madre del Amor hermoso
 amparo de desvalidos, y de los buenos reposo.
 Hoy vengo á pedir amparo de tu saber poderoso,
 para poder explicar el caso mas horroroso.

5 Mas cruel y sanguinario, mas fiero y mas desastroso,
 que caber puede en lo humano de execrable y de odioso.
 En el pueblo de las Cabas, pequeño pensil hermoso,
 delicia de forasteros y de sus gentes reposo
 Ese pueblo pertenece á aquel prado delicioso,

10 que denominan Valencia en nuestro pais hermoso.
 En dicho pueblo vivian llenos de paz y reposo,
 un honrado matrimonio, ni envidiado, ni envidioso.
 Dioles el cielo dos hijos varon, y embra, y vondosos
 criáronles á entrambos con un amor fervoroso.

15 Mas creciendo ya en edad dió muestras de vanidoso
 el mancevo, pendencioso y de genio reboltoso.
 Trataron de amonestarle sus padres, pero furioso
 se ponía cada vez su natural orgulloso.
 Asi pasaban los dias disfrutando algun reposo

20 con su hija, que trataba, el dolor volverles gozo.
 En un horno que tenían lleno de afan cuidadoso,
 se ganaban el sustento con oficio tan honroso.
 Llegó un dia que Francisco (que así se llamaba el mozo,) requirió á Teresa Soler de amores muy afanoso.

25 Ella le correspondió con afecto cariñoso,
 y así pasaban los dias llenos de alegría y gozo.
 Su padre nada sabia, pues que el hijo receloso
 se guardaba, pues temía se opusiera presuroso.
 Mas como todo en el mundo ya sea de un modo ú otro

30 llega al fin á descubrirse, se descubrió lo del mozo.
 Lleno su padre de susto, á Francisco presuroso
 manda llamar, y le dice, con afecto cariñoso.
 Querido hijo del alma, te consta bien que nosotros,
 sin cesar nos desvelamos por tu salud y reposo.

35 Sabes que nuestra ambicion, y vuestro constante gozo,
 es de que seas feliz y que logres ser dichoso.
 El motivo de llamarte ahora tan presuroso,
 es porque tememos pierdas tu salud y tu reposo.
 A llegado á mi noticia, que requieres amoroso,

40 á la hija de Soler, y que quieres ser su esposo.
 Por lo tanto yo he pensado, que no puedes ser dichoso
 si contraes ese enlace, que es para mi bochornoso.
 Tu no ignoras la conducta de esa familia, y forzoso
 me es decirte que verás caer tu gozo en un pozo.

45 Con cualquier joven honrada yo me daré por dichoso,
 que te unas, mas con esa no consentiré gozoso.
 Lleno de furor el hijo responde, ¿conque es forzoso
 que renuncie yo á la dicha de ser de Teresa esposo?
 Nunca, jamas, os lo digo, antes cual lobo rabioso,

50 despedazaré al osado que atrevido y orgulloso.
 Se opongan á mi voluntad; porque por fin es forzoso
 comprendais que no permito, que nadie turbe mi gozo.
 Eso á de ser, yo os lo digo, y temed que si furioso
 os oponéis, é de hacer un atentado horroroso.

55 Eso dijo, y se marchó dejando muy cabiloso

a su padre y á su madre temiendo un fin desastroso.
 Marchó á casa la novia el hijo muy presuroso,
 y habiendola encontrado hablóle ya sin rebozo.
 Teresa mia de mi alma no te admires si furioso

60 me ves, desesperado estoy ciego y sin reposo.
 Mi padres, mal digo padres verdugos de mi reposo,
 se oponen á que te dé el dulce nombre de esposo.
 Mas aunque caigan los cielos y el oceano espumoso.
 inunde con su elemento el mundo, será forzoso.

65 Cumplir nuestro juramento, y al que osado y alevoso
 se oponga, daremos muerte y por lo tanto es forzoso.
 Que me ayudes si me adoras ese paso peligroso
 llevar á cabo, del modo mas cauteloso.
 Y entregandole un puñal le dice cuando en reposo,

70 se halle ya tu familia y esté el barrio silencioso.
 Con prudencia y con cautela, y con paso presuroso
 vienes á casa y hallá se cumplirá nuestro gozo.
 Convenidos ya del plan, fué á su casa y silencioso.
 se puso á encender el horno, y á trabajar afanoso.

75 Llega la hora convenida y amparadme Dios piadoso
 que es imposible relate ese crimen espantoso.
 Llama la infame muger, y con el rostro gracioso
 entra, y dá las buenas noches mostrando grande alborozo.
 El padre cuando la vió empezó a gritar furioso

80 que se marchase y no fuera allí aturbar su reposo.
 Y auna seña conbenida con la joven y el mozo
 cojen al padre y lo harrojan dentro aquel fuego horroroso.
 La madre que se encontraba disfrutando de reposo,
 á los gritos se levanta y vá ausiliar su esposo.

85 Mas el monstruo de su hijo desatentado y furioso
 le da muerte á la infeliz con el puñal alevoso.
 Como es posible Dios mio que un hijo tan adorado,
 tenga un corazon tan duro tan cruel y tan menguado.
 Detente detente infame que vas hacer desgraciado

90 contra aquel que te dió el ser, levantas la mano airado.
 A tu madre desgraciado á aquella que te parió
 asesinas inumano Dios no te perdona no.
 Los tigres y las panteras y los lobos rabiosos,
 todos respetan sus padres menos tu hombre odioso.

95 Y tu liviana muger que al cirriminal acompañas
 no temas di el castigo de Dios por tus males mañas.
 teme si teme el castigo pues eres su perdicion,
 que aquella que así se porta no puede encontrar perdon.
 Llega en aquel mismo instante su hermana y presuroso,

100 acia ella se dirige aquel tigre rabioso.
 Pero á logrado escapar, y con gritos lastimosos
 despierta á la vicinidad, que acuden presurosos.
 Llega tambien la justicia y aun que se defiende el mozo
 lo prenden y lo conducen á un oscuro calabozo.

105 Ella tambien á la carcel es llevada, y presuroso
 el juez actua la causa de crimen tan horroroso.
 Salió luego la sentencia y en un cadalso afrentoso
 es decretado que muera el parricida alevoso.
 Su novia fue sentenciada de desde su calabozo,

110 á la galera á pagar aquel crimen espantoso.

Y ahora solo te pido que mostrandote piadoso,
lector de grado encomiendes su alma á Dios bondadoso.
Y le roguemos rendidos, que misericordioso
quiera á todos libertarnos de crimen tan horroroso
Es propiedad de Juan Sanjenis / Barcelona. Imp. de C. Miró
c. Arrepentidas 5

Hija, mujer y hermana: Salazar, *El Romancero vulgar y uevo*, pp. 110-111.

En la ciudad de Madrid, junto a los caños del agua,
habitaba una viudita, viudita y muy bien honrada;
esta tal tenía un hijo que don Pedro se llamaba.
Estando un día comiendo, se enamoró de la criada:
5 Yo te he de gozar tu vida, yo te he de gozar tu alma.
La criada, de que lo oyó, se lo fue a decir al ama:
Ajústeme usted la cuenta que me voy para mi casa,
que aunque soy pobre, soy noble, que la pobreza no
agravia.
¿Dime quién te agravia, niña, dime, niña, quién te
agravia?,
10 si te agravian mis criados, yo pondré enmienda en mi
casa.
No me agravian sus criados, no les ponga mala cara;
me agravia un hijo que tiene, que don Pedro se llamaba.
—Quédate por esta noche, ----
tú dormirás en tu celda, yo dormiré en la tu cama.
15 A eso de la media noche se fue el ama pa la cama;
don Pedro iba tras ella, pensando que es la criada.
Pasaron la noche juntos, ¡mira que es alta desgracia!
a otro día a la mañana de la cama se levanta,
riñendo con los criados, con los criados de casa
20 Don Pedro, de que lo oyó, de la cama se levanta:
Diga usted, la madre mía, ¿con quién tien[e] la bajara?.
La tengo contigo, hijo, que me tienes afrontada.
Don Pedro, de que lo oyó, pa Zaragoza se marcha.
Allá se estuvo quince años, sin escribir una carta.
25 Al cabo de los quince años, viene don Pedro pa casa.
A la entrada de la puerta se encontró con la zagala:
¿Madre, quién es esta niña, madre, quién es la zagala?.
Es una huerfanita que la hemos criado en casa.
Madre, si usted me dejará, yo con ella me casara.
30 Si te dejan tus parientes, yo también de buena gana.
A pesar de los parientes, se casó con la zagala.
La madre, de que esto vio, cayó malita en la cama,
pidiendo tinta y papel para escribir una carta:
Toma, don Pedro, esta carta, mira que está bien cerrada,
35 mira que no la has de abrir en lo que yo no esté
enterrada.
Y en el primer renglón dice: Es hija, mujer y hermana.
Para mí no busquéis cera, que yo ya estoy condenada,
y tú te has de meter fraile y ella monja en Santa Clara.

La adúltera: Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, pp. 102-103.

¡Oh rueda de la fortuna nunca te puedes estar quieta,
que á vuelta y media que ha dado te has venido á nuestra
tierra!
No me pesa haber nacido ni tampoco vivir en ella,
he visto la mejor dama que cria el sol y la tierra.
5 Estaba una señorita sentadita en su balcón,
atreverme á pedir de su azafate una flor.
¿Cómo pide el picarillo descarado y sin vergüenza?
No soy pícaro, señora, que esto se usa en mi tierra,
los galanes como yo el pedir á las doncellas;
10 ellas nos dan para guantes, nosotros ligas y perlas.
Suba, suba el picarillo, suba por la otra puerta,
que está mi suegra durmiendo y no quiero que lo sienta,
y mi marido está al campo y está á cuidar las haciendas;
como le han costado tanto no quiere que se le pierdan.
15 Se tumba Juan á dormir á la sombra de una cepa,
y le dice el corazón: Despierta, Juan, y no duermas,
Deja la mula que corre, coge el caballo que vuela,
deja los anchos caminos, coge las angostas sendas,
y á la entrada del lugar hay una bodega nueva,
20 que su puerta está cerrada cuando siempre ha estado
abierta.
Con el puñal que llevaba hizo un bujero á la puerta.
Por donde entraran los pies también entra la cabeza,
también entra mi caballo si le tiro de la rienda.
El caballo no poder, allí le ha atado á una reja.
25 Se sube Juan pa allá aariba por ver quién está con ella,
está el galán y la dama durmiendo y á pierna suelta.
¿Qué te ha faltado en mi casa, pícara, villana, perra?
Si quieres pan ahí lo tienes, si quieres vino en la bodega,
si tú quisieras dinero, dinero yo te lo diera,
30 si tú quisieras amores, me escribieras una letra.
Se sube Juan pa la plaza por ver qué se vende en ella.
Señores no maten carnes, que en mi casa las hay muertas,
un novillo de quince años y una vaca de á cuarenta;
si no lo quieren creer bajen al pié de la bodega,
35 y verán dos cuerpecitos repartidos entre dos duernas.
La envenenadora: Alonso Cortés, *Romances de castilla*, pp. 162-163.
Se pasea don Alonso de a caballo en su rocino.
Bien hallada seas, Mariana. Don Alonso, bien venido.
Te brindo para unas bodas, para unas bodas te brindo.
Esas yo, don Alonso, juzgué que eran conmigo.
5 Ya se fué para la huerta como león furecido;
coge una, coge dos, coge cuatro y coge cinco,
sangre de cuatro culebras y la de un lagarto vivo.
Ha entrado para dentro, se lo ha dado en el vino.
¿Qué me has dado, Marianita, qué me has dado en el
vino?

10 Tengo el ronzal en la mano y no veo a mi rocino.
Quítamelo, Marianita, que me he de casar contigo.

¿Cómo te lo he de quitar si lo has bebido en el vino?
 ¡Ay, pobre de la mi madre, que se queda sin un hijo!
 ¡Ay, pobre de la mi esposa que se queda sin marido!
 15 Duéleste de la tu madre que se queda sin un hijo,
 duéleste de la tu esposa que se queda sin marido,
 y no te dueles de mí que tengo el creito perdido.

La Espinela: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo*, p. 125.

Ninguno niegue su patria sin tener impedimento,
 que es muy grande desventura la de un pobre forastero.
 Yo nací dentro de Roldas, me llevaron a la iglesia,
 y en el sagrado bautismo me pusieron Aspinela,
 5 y mis padres me criaron, me pusieron a la escuela
 y en breve tiempo aprendí contar y leer, que es ciencia
 para una mujer bastante si es que de ello se aprovecha.
 Aprendí a jugar las armas, con gran valor y destreza,
 que al poco tiempo salí con el maestro a maestra,
 10 siendo yo de mis principios tan activa y tan soberbia
 que ninguno me la hacía que se me fuese con ella.
 Vivía junto a mi casa, de lindo cuerpo y presencia,
 un hijo de un caballero, se llama Fabián de Herrera.
 Mucho le gusta el hablarme, más que yo le respondiera,
 15 mas como dice el adagio: las burlas vuelven a veras.
 Robóme su amor el alma y yo, hallándome sin ella,
 le dije que si me quiere por su esposa, y la respuesta:
 me dijo que no igualaba ni en calidad ni en hacienda
 y que me fuese con Dios pa mi casa enhorabuena.
 20 Asoméme a una ventana, vile hablar po entre unas rejas
 con otra dama, y llegué, le dije de esta manera:
 Infame sin atención, ¿cómo atrevido desprecias
 el honor de mi linaje, sabiendo que soy tan buena
 como cuanto pueda haber? y así, yo vengo resuelta
 25 a que me quites la vida, o he de quedar satisfecha.
 Ea, cobarde, ¿qué aguardas? El mozo, puesto en defensa,
 bien se vendía bizarro, pero poco le aprovecha,
 que con cuatro y cinco heridas cayó mortal en la tierra.
 Alborotóse su dama al ver su esperanza muerta;
 30 subió luego la justicia, mas yo, como una saeta,
 me salí bien prevenida de la ciudad que antes era.
 Este fue el primer motivo para olvidar a mi tierra,
 para olvidar a mi patria tan poderosa y amena.

La fratricida por amor III: Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo*, pp. 107-108.

Nublado hace nublado la luna no parecía,
 las estrellas salen juntas, juntas van en compañía,
 los pájaros de sus nidos no salen en aquel día,
 criaturitas de cuna non sosiegan ni dormían,
 5 mujeres que están encinta en un día abortarían,
 hombres que están por camino a su ciudad se volvían,
 todo por una doncella que Isabel se llamaría,
 de amores de su cuñado mató a una hermana que tenía,
 matóla una noche oscura detrás de la su cortina.

10 Después de haberla matado, para su cama se iría;
 creyendo que era su esposa, cumplióle lo que quería.
 Doña Angivar se levanta dos horas antes del día;
 Don Diego se levantaba dos horas después del día,
 halló su [cama] ramada de rosas y clavellinas.
 15 –Acudid, mis caballeros, veréis esta maravilla,
 después de quince años casada doncella la encontraría.
 Ya pretenden a don Diego, que él culpa no tenía
 –No pretendáis a don Diego, que él culpa no tenía,
 yo la maté a la mi hermana, mi hermana yo la mataría.
 20 El castigo que merezco con mi boca le diría:
 Que me aten de pies y manos y me arrastren por al villa.
 Los muertos queden por muertos, los vivos paces se
 harían

La infanticida III: Salazar, *El romancero vulgar y nuevo*, pp. 114-115.

En un lugar hacia Burgos hay una pequeña aldea;
 hay en ella un mercader que a vender paños se emplea.
 Tiene la mujer bonita, y el demonio que la enreda;
 para no servir a Dios, más valiera hacerse fea.
 5 Tiene un niño de cinco años, la cosa más picotera:
 todo lo que su madre hace, a su padre se lo cuenta.
 Su padre, por más quererle, en la rodilla le siente,
 y le empieza a preguntar, de los pies a la cabeza:
 –Dime, hijo, quién entra en casa mientras yo no estoy en
 ella.
 10 –Padre mío, entra el alferez y con mi madre conversa.
 A ella la besa y la abraza, como si su mujer fuera,
 y a mí me dan ochavicos pa que me vaya a la escuela;
 y yo, como piacaruelo, me escondo tras de la puerta.
 Ya se le ofreció un viaje por aquellas lejas tierras,
 15 a vender los ricos paños, a vender las ricas sedas;
 y entre tanto la malvada de matar a su hijo intenta.
 –Ven acá, hijo querido, te espulgaré la cabeza.
 Y por detrás del cogote le ha sacado la lengua;
 y se la ha puesto en un plato y al alferez se la enseña.
 20 –Mira, alferez, aquí está la cosa más picotera;
 todo lo que su madre hace, a su padre se lo cuenta.
 –Bien podías castigarle y no así de esa manera
 ¿Qué te dirá tu marido a la noche cuando venga?.
 –Yo le pondré una disculpa: que está en casa de su
 agüela.
 25 A eso del anochecer llamó el marido a la puerta.
 –¿Dónde está mi hijo querido, que a recibirme saliera
 otros días al camino y hoy ni aún a la escalera?
 –Sube, marido, a cenar, que te tengo rica cena:
 la cabeza de un cabrito, la lengua de una ternera.
 30 –Yo no subiré a cenar mientras mi hijo no viniera.
 –Sube, marido, a cenar, que el niño está en ca su agüela.
 Ya ha subido el mercader, ya se sientan a la mesa,
 y a tiempo de partir el pan el cuchillo se ensangrienta.
 –No hagas caso, mi marido, que es el demonio que
 enreda.

35 Ya se ponene a cenar, y al destapar la cazuela
muy triste y lastimosa una voz de allí saliera:
–No coma usted, padre, no, que come su sangre mesma.
Y entonces la malvada con grandes voces empieza
a llamar a los demonios que bajaran a por ella.

40 Unos dicen: Venga en cuartos ; otros dicen: Venga
entera.

La muerte que ha dado al niño, se la hemos de dar a ella

*La mala hija que amamanta al diablo II: Salazar, El
Romancero vulgar y nuevo, 421.*

Anica, barre la casa. Ay, madre, barréla vos.

Anica, tú estás preñada. Ay, madre, usted también vos.

Hija, yo estoy de tu padre porque ansí lo manda Dios.

Ay, madre, yo estoy de un flaire, tiene un grado más que
vos.

5 Anica parió una niña y su madre tuvo dos,
y la niña de la Anica luego al punto se murió.
Le decían las vecinas: -----

Cría un hermanico tuyo que te será más aceto.

¡Primero criara un diablo que bajara del infierno!

10 Estando en estas razones, vieron venir por el suelo
una sierpe muy airosa, que con verla daba miedo,
siete varas tien de largo, vara y media de pescuezo.
Se le ha subido a la Anica, se le agarra de los pechos.

Barberos y cirujanos, venir cortarme estos pechos,

15 que me arranca las entrañas y el corazón allá drento.

Barberos y cirujanos, no le cortéis esos pechos,

que la ha de criar siete años, que lo manda Dios del cielo.

Y al cabo de los siete años baja Anica pa'l infierno.

*Los presagios del labrador II: Salazar, El Romancero vulgar
y nuevo, pp. 103-105.*

La rueda de la fortuna nunca se pudo estar quieta,
de media vuelta que distes me trajistes a esta tierra;
no me pesa haber venido ni tampoco estar en ella,
que he visto la mejor dama que cria naturaleza,

5 asomadita a un balcón, muy adornada y compuesta.

La dije: Señora dama como si la conociera.

Déme un clavel, sie ella quiere, de esos que tiene a par
della.

¡Mira cómo me le pide el pícaro sinvergüenza!

Calle usted, señora dama, que es al uso de mi tierra,

10 los galanaes como yo regalan a las doncellas,
ellas nos dan para guantes, y acá pa zapato y media.
Si quiere conversación suba arriba la escalera.

No acabó de pronunciarlo, cuando ya se plantó en ella.

la dama cerró el balcón y el galán cerró la puerta;

15 las vecinas, que lo vían, decían: ¡Poca vergüenza!
Mi marido no está en casa, que está a recoger su
hacienda.

Y el corazón le decía: Vete a tu casa y no vuelvas,

que tienes una mujer que te hace dos mil ofensas.

¿Cómo podía ser eso, si mi mujer es tan buena?

20 Deja el caballo que corre, coge la mula que vuela;
ves dejando los caminos, ves cogiendo las veredas.

Al entrar en la ciudad su casa está la primera.

Todo lo ha hallado cerrado, lo que no se usaba en ella;

con un puñal que traía hizo un bujero a la puerta,

25 primero metió los pies, luego metió la cabeza

el caballo, que no cupo, atado a la reja queda,

como mula de dotor que siempre queda a la puerta.

Se ha ido para la cocina, por ver quién estaba en ella:

el gatito y la gatita lamiéndose la cazuela;

30 de un puntapié que les dio les echó las tripas fuera

Se ha ido para la sala por ver quién estaba en ella.

Ha visto una bujía luciendo sobre una mesa.

¿Qué muertos hay en mi casa que los alumbran con cera?.

Se ha ido para la alcoba, por ver quién estaba en ella:

35 el galán y la galana, durmiendo y a pierna suelta.

Le dio siete puñaladas, que de la menor muriera.

Despierta la condenada, que en su sangre se revuelca.

Dispierta, falsa traidora, falsa traidora, dispierta,

¿qué te faltaba en mi casa pa haberme hecho tal ofensa?.

40 Si te faltaba dinero, haber vendido una prenda;

si te faltaba criada, haber metido una negra;

si te faltaba marido, haberme escrito dos letras,

que bien sabes escribir, ¡ojalá Dios, no supieras!

Coge esta niña en tus brazos, dala la leche postreira;

45 coge esa bula en tus manos y confiésate con ella,

que no hay confesor más cerca ni te doy lugar siquiera.

Al decir Jesús, pequé el corazón la atraviesa.

Ha calao siete colchones, sábanas y delanteras,

y de humadas que no cuento, que pasan de media 'ocena.

50 Coge la niña en sus brazos, se va para en ca la suegra.

Toma esta niña en tus brazos que tu hija muerta queda.

¿Cómo podía ser eso, si anoche cené con ella?

Coja esa niña en sus brazos, no haga otro tanto con ella,

a otra vez que críes hijas, críalas con más vergüenza.

55 Se marchó para la plaza tirando va la montera.

Venir, venir, carniceros, en mi casa carne queda:

un novillito de quince y una novilla pequeña.

Si toos hicieran lo mismo se acababan las cornamentas

*Los sádicos y el ama de cría: Salazar, El Romancero vulgar
y nuevo, pp. 62-63.*

Delgadina, Delgadina, Delgadina del Campillo.

Andaban dos caballeros en las calles del presirio,

a buscar una mujer para que criase un niño;

en el medio de la calle se encuentran con don Francisco.

5 Don Francisco se fue a casa y a su mujer se lo dijo:

–Ahí están dos caballeros de las calles del presirio,

en busca de una mujer para que criase un niño;

mujer, si te quieres ir, ni te mando ni te quito,

mujer, si te quieres ir, muy bien no me ha parecido.

10 Le pidieron seis ducados y siete le han concedido,

y que le había de ir a ver toas las fiestas y domingos.

- La montaron n'el caballo, luego con ella se han ido.
 La encierran n'un cuarto oscuro que tenían de retiro
 y la arrataron a un poste con un cordel bien torcido
- 15 Le quebraron los cordones de su jubón y justillo;
 aquellos hombres malinos sacaron de un cacencillo
 dos serpientes venenosas y a sus pechos han ponido.
 Tres días estuvo allí, desde el jueves al domingo,
 que fue el marido a verla, le dicen que no la han visto.
- 20 Fuérase en casa el alcalde contando lo sucedido:
 –Que ha venido mi mujer, por consentimiento mío;
 ahora pregunto por ella, me dicen que no la han visto.
 ¡Justicias, abran las puertas, aquí hay algún endicio!
 Abrieron siete puertas sin encontrar un endicio;
- 25 de las siete pa las ocho oyera el hombre un suspiro:
 –Francisco, esposo del alma, sólo tres cosas te pido:
 la una que me perdones en lo que te hey ofendido;
 la segunda que te pido, que me mires por los niños,
 pedazos del corazón como son tuyos y míos,
- 30 y a los hombres de esta casa que los echés a presirio.
 Alabado sea Dios, alabado sea Cristo,
 no duró más que dos horas sin la compañía de Cristo.

*Los soldados forzadores I: Salazar, El Romancero vulgar
 y nuevo, pp. 48-49.*

- Era un Domingo de Ramos a la salida de misa
 y diban las tres hermanas juntas a la calle arriba.
 Una diba de lo verde y otra de lo verde diba
 y otra de lo azul morado, preso me tiene la vida.
- 5 Diba el sargento Gutiérrez, también va el cabo García.
 –¿Cuála de las tres que van a ti más te gustaría?
 –A mí la de azul morado me tiene preso la vida.
 –Esta noche, caballero, me ayudarás a rendirla.
 –Esta noche sí, por cierto, antes que sea de día.
- 10 Eso de la media noche, cuando a la su puerta pican,
 principiaron a llamar, y la madre a abrir salía.
 –Pues a usted no la llamamos, que llamamos a su hija.
 –La hija no está en casa, que está en casa de una tía.
 El demonio del sargento, aunque el diablo se lo diga,
- 15 no hizo caso de la madre y fue a la cama de la niña.
 –Déjenme, señores, dejen, déjenme vestir camisa,
 que la que tengo en mi cuerpo de sangre ya va teñida
 –¿Para qué quiere, la perla, para qué quiere, la niña,
 para qué quiere, la flor, para qué quiere camisa?
- 20 Teniendo yo aquí mi capa en ella te envolvería.
 Ya la coge entre los brazos y con ella se encamina
 y la pobre de la madre de esta manera decía:
 –Mira por la honra, hija, aunque te cueste la vida
 –Mire por la suya, madre, la mía ya va perdida.
- 25 Ya la sacan siete leguas, donde población no había,
 ya se gozaban los dos, ¡qué compasión allí habría!
 Uno dice: Muera, muera, y otro dice: Viva, viva,
 es compasión que se pierda esta carita tan linda.
 Ya le sacan un puñal y en el pecho se lo cincan;
- 30 ya le cortan la cabeza y a su madre se la invian

- diciendo: Toma, demonio, la honra de la tu hija.
 –¡Ay, mi hija de mi alma!, ¿yo pa qué te criaría?
 Comenzó a hablar la cabeza como si estuviese viva:
 –Calle, la mi madre, calle, no tenga pena ninguna,
 35 que mi alma está en el cielo, por la suya pediría;
 la del sargento y el cabo en el infierno arderían

Maldad y tiranía de una hija: Segura, Romances horrorosos,
 pp. 53-56 Nuevo y horroroso romance, en que se
 declara la maldad y tiranía que ha ejecutado una hija dando
 muerte á su madre, y viendo que no podía lograr el intento
 que pretendía, dió muerte á su marido y á una niña que ella
 tenía, echando la culpa á su padre, el cual ha sido sentenciado
 por culpa de ella, con los demas que verá el lector.

- Valedme, dulce Jesus, amparadme, Virgen santa,
 dad luz á mi entendimiento, á mi decir dadle gracia;
 á mi torpe pluma vuelo, á mi discurso eficacia
 para que pueda sacar este bajel de borrasca
- 5 de censura este prodigio, este romance sea mapa,
 espejo de las que fueran indiscretas y libianas:
 escuchen, porque es verdad lo que mi lengua declara.
 En la famosa ciudad que es Castellon de la Plana,
 crióse de padres nobles una muy hermosa dama,
- 10 de calidad y nobleza como lo muestra su fama.
 El nombrar aquí á sus padres importa á este caso nada,
 porque lo que aquí interesa es el ir a la sustancia.
 Apenas cumplió quince años cuando con fiereza y saña,
 el demonio que no duerme de ganarla procuraba.
- 15 Tentóla con el deseo de una voluntad libiana,
 pues de su padre le hizo que torpe se enamorara
 y celosa de su madre... aqui mi pluma se para,
 aqui enmudece la lengua, aqui tiembla la arrogancia;
 dispuso con gran maldad matarla, fiera y tirana,
- 20 dando veneno á traicion a su madre: tente... aguarda...
 Un domingo por la tarde, estando su madre mala,
 por darla cierta bebida que tenía recetada
 de los médicos, la dió cierta la muerte inhumana;
 con el fuerte ingrediente quedó cadáver sin alma:
- 25 alborotóse la gente, tambien la traidora daba
 gritos, diciendo: ¡ay, mi madre! echando lágrimas falsas;
 los doctores sin sentidos, tambien el amo de casa,
 no hallan á qué atribuirlo; mas al mirarla morada
 dicen que la sangre ha sido la que la ha dejado ahogada;
- 30 en fin, la madre murió, Dios la perdone su alma!
 y al cabo de breves días ya que el padre se alentaba
 de la grande pesadumbre que siente y no la declara,
 llegó su hija, y le dijo: padre mio de mi alma,
 mi regalo y mi consuelo, yo estoy muy enamorada
- 35 y quisiera con presteza mis deseos se lograsen,
 pué hemos quedado solos. Y el padre le ha dicho: qué
 hablas?
 estás loca ó sin sentido! qué es eso de enamorada?
 dime con quién o sinó te he de hacer dos mil tajadas.
 Respondió con mucha risa: con usted, y esto fué causa

40 de darle muerte á mi madre con veneno estando mala,
 por darla cierta bebida que tenia recetada
 la dí veneno á beber en una taza de plata;
 y así, padre de mi vida, sea yo tu hija amada,
 ó por decirlo mejor sea tu prenda adorada:
 45 no te horrorice lo raro de esta pasion que me arrastra,
 que de casos como este se ven en historias varias.
 Yo te quiero y te adoro, y si á mi amor no le pagas
 he de hacer un disparate con la punta de esta daga,
 aunque luego en una plaza me vea despedazada.
 50 Dime, padre, ¿qué me dices? ea, determina, acaba.
 Se quedó el padre suspenso y le ha dicho: fiera ingrata!
 quien dió la muerte à su madre no es mucho estar
 condenada,
 y que no alcance de Dios el perdon para su alma;
 ademas de un yerro otro; ¿estás de mí enamorada!
 55 quítate de mi presencia, infame muger, tirana,
 que al no mirar que hay un Dios te diera la muerte
 infausta.
 El padre muy enojado le volvió al punto la espalda,
 se encerró en un aposento á discurrir lo que haga.
 En la otra segunda parte diré lo demás que falta.

SEGUNDA PARTE

60 Viéndola el padre resuelta, ha procurado casarla
 con un hijo de la tierra de noble sangre y prosapia,
 muy querido en el pueblo y de hacienda muy sobrada.
 La llamó el padre una tarde, la ha dicho: ya estás casada;
 esto por via de ajuste debajo de mi palabra.
 65 Responde, mira si quieres, para ajustarle mañana.
 Dijo la dama: señor, vuestra voluntad se haga,
 yo siempre estaré contenta en hacer lo que me manda.
 En fin, se hicieron las bodas, decir de músicas, galas,
 banquetes, brindis, festejos, era obra dilatada;
 70 sólo diré que tres años en una union ajustada
 vivieron estos casados sin disension ni palabra:
 y de aquesta union tuvieron una infanta muy bizarra;
 mas la madre de esta niña otros cuidados la matan,
 con infames intenciones, malas y determinadas,
 75 porque el amor de su padre jamás se le apartaba.
 Pero el demonio atrevido tendió otra vez la cizaña,
 y fué que ordenó matar á su esposo: ¡qué ignorancia!
 añadió un yerro á otro yerro, y pensando que acertaba
 mató á su esposo y su hija con una alevosa daga;
 80 y despues de ejecutar traicion tan inhumana,
 luego al punto dió mil gritos pidiendo al mundo
 venganza.
 Salióse dejando muertos á los dos en una cama:
 fué corriendo á la justicia llorosa y apresurada.
 Justicia pido, señor, vengan, vengan á mi casa,
 85 verán muerto á mi marido y á mi hija de mi alma,
 que mi padre los mató sin darme á entender la causa;
 yo entiendo que es por gozarme, pues me tiene
 importunada.
 Mas el pobre caballero con intencion buena y sana,
 lo que su hija habia hecho á si mismo se lo echaba;

90 pues no quiso como padre ver su hija castigada.
 Sentenciado el infeliz, la justicia ejecutada,
 quedó esta falsa enemiga, muy libre y desenfrenada,
 sin padre, hija, ni marido que su gusto la estorbaran.
 Por pública pecadora desde luego se declara;
 95 mas no obstante, en este tiempo, siempre traia en
 estampa
 la Virgen de los Dolores entre su pecho encerrada,
 y un salve cada día con devocion la rezaba;
 pero un día muy festivo se llegaron otras damas,
 á que fuese á oír con ellas á un predicador de fama,
 100 que predicaba aquel día de la Magdalena Santa,
 la conversion de su vida; pero ella no acertaba,
 que como el demonio veia que era suya aquella alma,
 le cerraba los caminos por donde Dios la llamaba;
 sus amigas que sabian la devocion que guardaba
 105 por la Virgen Dolorosa, de nuevo se lo rogaban,
 y precisada se vió á que las acompañara;
 se fué á la iglesia con ellas, al púlpito se arrimaba,
 y al católico orador no le perdió una palabra;
 y en fin, sus sabias razones fueron de tal eficacia
 110 con esta muger, que al punto luego que el sermon se
 acaba,
 pide á Dios misericordia y que allí la confesaran.
 Lllaman al predicador, porque allí otro no se hallaba,
 por ser convento de monjas en la iglesia donde estaban.
 El predicador le ha dicho que un leve rato esperara
 115 à que descansar pudiese que muy fatigado estaba:
 mas con el grande dolor esta muger espiraba;
 al verlo toda la gente se queda maravillada;
 hiciéronla un gran entierro con solemnidad muy alta,
 y las mas grandes personas en las exequias se hallaban.
 120 Vamos al predicador por ser caso que importaba,
 que al vicario de su pueblo al punto cuenta le daban
 de este caso referido; viendo que la culpa estaba
 de parte del religioso porque tardó en confesarla;
 y el prelado indignado al punto le aprisionaba;
 125 pero viéndose él preso á Dios sus manos levanta;
 con lágrimas y suspiros pide á Dios le revelara,
 qué estádo ó lugar tenia de aquella muger el alma.
 Dios oyó su peticion conforme lo deseaba;
 se apareció la difunta diciendo aquestas palabras:
 130 por mandado de Dios vengo á decirte lo que pasa:
 yo en el purgatorio estoy, que al punto que tu tardanza
 me dejó sin confesion, porque no me condenara,
 María, Madre de Dios, que de los Dolores llaman,
 alcanzó de su Hijo entonces, que el alma se me arrancara
 135 de dolor y contricion, con que quedé perdonada.
 Publicarás que yo fuí quien como mujer tan mala
 á mi madre, á mi marido y á mi hija los matara,
 y á mi padre por mi culpa en público sentenciaran.
 Esta es la historia, señores, este es el caso que espanta,
 140 de aquesta mala muger que al fin se ve perdonada
 por guardar la devocion de la Virgen Soberana Ma-
 drid: 1852. Imprenta de D. José Marés, Relatores, # 17

Penitencia del rey Rodrigo XV: Orense, 1905, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, pp. 65-66.

- ¡Válgame Dios de los cielos, sagrada Virgen María,
si hombre que a mujer llegase, si se le perdonaría!
Non siendo prima ni hermana, si se le perdonaría.
¡Ay de mí, triste, coitado, que ésa es la desgracia mía,
5 que he pecado c'una hermana y deshonorado una prima!
Bajó una voz del cielo de esta manera decía:
Confesarlo, pecador, confesarlo bien podía.
Confesar, lo confesaba, absolver non me absolvían.
Absuévelo, confesor, absuévelo por tu vida,
10 y échale la penitencia a según lo merecía.
Yo te absulevo, penitente, si cumples lo que te digo;
tienes que ir descalzo a Roma sin comer ni beber vino,
no más que el agua enlodada que encuentres por el camino,
si no la hallas enlodada, enlodarás la tú mismo.
15 Encima de aquella costa hay una cova muy fría,
donde habita una serpiente, que siete bocas tenía,
siete varas tien de largo, siete de cola tendida,
allí has de estar siete años, dándote ella compañía.
El bueno del confesor a visitarlo venía:
20 ¿Cómo te va, penitente, con tu mala compañía?
Vaime bien, gracias a Dios, mellor do que eu merecía;
de la rodilla pra abajo tengo la carne barrida,
de la rodilla pra arriba luego me comenzaría.
Ten paciencia, penitente, con tu mala compañía.
25 El bueno del confesor a visitarlo volvía:
¿Cómo te va, penitente, con tu mala compañía?
Vaime bien, gracias a Dios, mellor do que eu merecía;
de la cintura pra abajo tengo la carne barrida,
ahora me va al corazón que es donde más me dolía
30 Ten paciencia, penitente, con tu mala compañía.
A las doce de la noche a visitarlo volvía:
¿Cómo te va, penitente, con tu mala compañía?
Vaime bien, gracias a Dios, mellor do que eu merecía;
do pescozo para abaixo de carne ya no había miga.
35 Adiós, adiós, confesor, que se me acaba la vida.
Adiós, adiós, penitente, Dios vaya en tu compañía.
Las campanas se tocaban, las candelas se encendían:
es l'alma del penitente, que pra los cielos camina.

Penitencia del rey Rodrigo XVII: Orense, 1905, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. 1, pp. 66-67.

- ¡Válgame Santa Ana, valga, sagrada Virgen María,
si hombre que a mujeres llega si se le perdonaría!
No siendo prima ni hermana, perdón para ti habería.
¡Ay triste de mí, cuitado, que ésa es la desgracia mía,
5 que he deshonorado una hermana y una prima que tenía!
Vete con Dios, penitente, que absolverte non podía.
Bajara una voz del cielo, de esta manera decía:
Absuévelo, confesor, absuévelo por tu vida,

- y dale de penitencia a según lo merecía.
10 Tres penitencias te doy, escoge la que querías;
si te quiés meter n'un horno, leña yo te la pondría.
En el horno, non señor, que luego me quemaría
Si te quieres hacer vela, yo pávilo te pondría.
Yo la vela, non señor, que luego me quemaría.
15 Encima de aquella cuesta hay una cueva muy fría,
si te quieres meter nella camino te enseñaría.
En la cueva, sí, señor, que es lo que me convenía.
Enriba del monte alto, hay una cueva metida,
no medio de aquella cueva hay una serpiente viva;
20 siete varas tien de largo, siete de cola tendida.
A cosa de media noche, capellán a verlo iba:
¿Cómo te va, penitente, con tu mala compañía?
Bien me va, gracias a Dios, mellor do que eu merecía;
de la rodilla pa abajo no más que huesos tenía,
25 de la rodilla pa arriba luego me comenzaría.
A cosa de medio día capellán allí volvía:
¿Cómo te va, penitente, con tu mala compañía?
Bien me va, gracias a Dios, mellor do que eu merecía;
de la cintura pa abajo no más que huesos tenía,
30 ahora me va al corazón que es lo que más me dolía.
A cosa de media noche penitente bien se oía:
Adiós, adiós, confesor, que se me acaba la vida.
Adiós, adiós, penitente, Dios vaya en tu compañía.
Todas las campás del monte todas tocan a alegría:
35 unos dicen ¿qué será?, otros dicen ¿qué sería?.
La y-alma del penitente que para el cielo camina.

Penitencia del rey Rodrigo XXI: León, 1905, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. 1, p. 67.

- ¡Válgame Sant'Ana, valga, Virgen Sagrada María!
¿Hombre que llegue a mujeres, si Dios lo perdonaría?
Non siendo primas y hermanas, Dios sí lo perdonaría.
Triste, cuitado de mí, que ésa es la desdicha mía,
5 que deshonoré una prima y una hermana que tenía.
Confésalo tú, ermitaño, por Dios y Santa María.
Confesar sí lo confeso y ausolverte non podía.
Viniera una voz del cielo, d'esta manera decía:
Y darás la penitencia a según la merecía.
10 Alí arriba n'aquel monte, hay una cueva malina
y en la cueva una culebra, yo no sé cómo sería;
sete brazas ten de cuerpo, sete de gola tendida;
vait'alá tú, penitente, y hácele tú compañía.
Y alá por la media noche y a ver el penitent'iba
15 ¿Cómo te va, penitente, con esa tu compañía?
hasta ahora bien m'ha ido adelante no sabía;
de la cintura pra abajo no más los huesos tenía;
de la cintura pra arriba y agora encomenzaría.
Pronto que rompía el día las campanas se corrían.
20 Unos dicen ¿qué será?, otros dicen ¿qué sería?.
La y-alma d'un penitente que pra los cielos camina.

Penitencia del rey Rodrigo XXV: Lugo, 1910, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, p. 69.

- Por lo val de las Estacas va Rodrigo a medio día,
relumbrando van sus armas, como el sol del mediodía;
encontrou c'un ermitaño, que vida santa facía.
Por Dios ruego al ermitaño, por Dios le rogar quería,
5 que me cuente la verdá o me niegue la mentira:
hombre que forzó mujeres si salvarse podería.
Salvarse sí, ay Rodrigo, no siendo hermana o prima.
¡Ay!, triste de mí, ¡ay!, triste, que ésa e la desgracia mía,
esforzado he una hermana y me acosté c'una prima,
10 y maté a mi mujer y a tres hijos que tenía.
Hombre que hizo tantas muertes, ¿cómo salvarse quería?
Una voz sonó en el aire, desta manera decía:
Confiésalo, ermitaño, que Dios te lo pagaría;
según fuesen los pecados la penitencia sería.
15 Allí hay una serpiente, siete cabezas tenía;
tratan de hacer una cueva, y a echarlo con ella viva.
El ermitaño era bueno, íbalo a ver cada día:
¿Cómo te va ahí, Rodrigo, con tu mala compañía?
La compañía es buena, mejor que la merecía;
20 de la cinta por abajo ya cumido me tenía;
traí una luz, ermitaño, si me quieres ver la vida.
Por aína que la trojo, ya Rodrigo se moría.
Tocábanse las campanas cuantas n'el convento había.
¿Por quién tañen las campanas, que se tañen doloridas?
25 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

Penitencia del rey Rodrigo XXVII: Lugo, 1931, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, p. 70.

- Por el valle de las estacas va Rodrigo a mediodía,
relumbrando van sus armas, como el sol de mediodía.
Encontró c'un ermitaño, que vida santa hacía.
Dímelo, ay, ermitaño, dímelo, ay, vida mía,
5 hombre que fuerza mujeres, ¿qué penitencia tenía?
Si no es prima ni hermana penitencia no tenía.
¡Ay!, triste de mí, afligido, que ésa e la desdicha mía,
que he esposado una hermana y dos primas que tenía.
Confiésalo, ay, penitente, confiésalo, vida mía,
10 y según sean los pecados, la penitencia sería.
Lo echara en una cueva donde non ve el sol nin día;
donde canta la culebra la serpiente respondía.
Ermitaño, como es bueno, iba verlo cada día.
¿Cómo vai, ay penitente, cómo vai coa compañía?
15 La compañía vaime ben, mejor que o lo merecía,
que del medio para abajo, atragado me traía,
y del medio para arriba logo me comenzaría.
Campanas de cielo y tierra, elas de seu se zanguían;
20 unos dicen ¿quién será?, otros dicen ¿quién sería?
El alma de don Rodrigo, que pra el cielo subía.
Dos mil ángeles llevaba, lo llevan de compañía;
también iba San José, y amor de Santa María.

Penitencia del rey Rodrigo XXXII: Asturias, 1886, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, p. 72.

- Allá arriba en alta sierra, alta sierra montesía,
donde cae la nieve a copos y el agua menuda y fría,
habitaba un ermitaño, que vida santa facía.
Allí llegó un caballero, desta manera decía:
5 Por Dios le pido, ermitaño, por Dios y Santa María,
que me diga la verdad y me niegue la mentira;
si hombre que trata en mujeres, tendrá el ánima perdida.
L'ánima perdida no, no siendo cuñada o prima.
¡Ay de mí, triste cuitado; que ésa fue la mi desdicha!
10 pues traté con una hermana y también con una prima.
Confiéseme, el ermitaño, por Dios y Santa María,
y déme de penitencia conforme la merecía.
Confesar, confesareite, absolverte non podía.
Confiésalo, el ermitaño, por Dios y Santa María,
15 y dale de penitencia conforme la merecía.
Metiéralo en una tumba donde una serpiente había
que daba espanto de verla, siete cabezas tenía:
por todas las siete come, por todas las siete oía.
El ermitaño era bueno, y a verlo va cada día.
20 ¿Cómo te va, penitente, con tu buena compañía?
¡Cómo quiere que me vaya, pues que ansí lo merecía!
De la cinta para abajo, ya comido me tenía;
de la cinta para arriba, luego me comenzaría.
El que quiera ver mi muerte traiga una luz encendida.
Cuando llega con la luz, ya el penitente moría.
Las campanas de la gloria ellas de sou se tanguían
30 por l'alma del penitente que para los cielos camina.

Penitencia del rey Rodrigo XLIX: *Silva de varios romances*, Barcelona, 1561, f. 134v-136v, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, pp. 59-60.

- Despues quel rey don Rodrigo a España perdido hauia
yua se desesperado por donde mas le plazia
mete se por las montañas las mas espessas que hauia
porque no le hallen los moros que en su seguimiento
yuan
5 topado ha con vn pastor que su ganado traya
dixole dime buen hombre lo que preguntar te querria
si ay por aqui poblado o alguna caseria
donde pueda descansar que gran fatiga traya
el pastor respondió luego que en balde la buscaria
10 porque en todo aquel desierto sola vna hermita hauia
donde estaua vn hermitaño que hazia muy sancta vida
el rey fue alegre desto por alli acabar su vida
pidio al hombre que le diesse de comer si algo tenia
el pastor saco vn çurron que siempre en el pan traya
15 diole del y de vn tasajo que a caso alli echado hauia
el pan era muy moreno al rey muy mal le sabia
las lagrimas se le salen detener no las podia
acordandose en su tiempo los manjares que comia
despues que huuo descansado por la hermita le pedia
20 el pastor le enseñó luego por donde no erraria

el rey le dio vna cadena y vn anillo que traya
 joyas son de gran valor quel rey en mucho tenia
 comenzando a caminar ya cerca el sol se ponía
 llegado es ala hermita quel pastor dicho le hauia
 25 el dando gracias a dios luego a rezar se metia
 despues que huuo rezado para el hermitaño se yua
 hombre es de authoridad que bien se le parescia
 preguntole el hermitaño como alli fue su venida
 el rey los ojos llorosos aquesto le respondia
 30 el desdichado Rodrigo yo soy que rey ser solia
 vengo a hazer penitencia contigo en tu compañia
 no recibas pesadumbre por Dios y sancta Maria
 el hermitaño sespanta por consolallo dezia
 vos cierto aueys elegido camino qual conuenia
 35 para vuestra saluacion que Dios os perdonaria
 el hermitaño ruega a Dios por si le reuelaria
 la penitencia que diesse al rey que le conuenia
 fuele luego reuelado de parte de Dios vn dia
 que le meta en vna tomba con vna culebra viua
 40 y esto tome en penitencia por el mal que hecho hauia
 el hermitaño al rey muy alegre se boluia
 contoselo todo al rey como passado lo auia
 el rey desto muy gozoso luego en obra lo ponía
 metese como Dios mando para alli acabar su vida
 45 el hermitaño muy sancto mira le el tercero dia
 dize como os va buen rey va os bien con la compañia
 hasta aora no me ha tocado porque Dios no lo queria
 ruega por mi el hermitaño porque acabe bien mi vida
 el hermitaño lloraua gran compassion le tenia
 50 començole a consolar y esforçar quanto podia
 despues buelue el hermitaño a ver ya si muerto hauia
 hallo questaua rezando y que gemia y plañia
 preguntole como estaua Dios es en la ayuda mia
 respondió el buen rey Rodrigo la culebra me comia
 55 come me ya por la parte que todo lo merescia
 por donde fue el princio dela mi muy gran desdicha
 el hermitaño lo esfuerça el buen rey alli moria
 aqui acabo el rey Rodrigo al cielo derecho se yua

Penitencia del rey Rodrigo L: viejo, Alvar, *El Romancero viejo y tradicional*, pp. 13-14.

Despues quel rey don Rodrigo a España perdido hauia
 yua se desesperado por donde mas le plazia
 mete se por las montañas las mas espessas que hauia
 porque no le hallen los moros que en su seguimiento
 yuan

5 topado ha con vn pastor que su ganado traya
 dixole dime buen hombre lo que preguntar te querria
 si ay por aqui poblado o alguna caseria
 donde pueda descansar que gran fatiga traya
 el pastor respondió luego que en balde la buscaria
 10 porque en todo aquel desierto sola vna hermita hauia
 donde estaua vn hermitaño que hazia muy sancta vida
 el rey fue alegre desto por alli acabar su vida

pidio al hombre que le diesse de comer si algo tenia
 el pastor saco vn çurron que siempre en el pan traya
 15 diole del y de vn tasajo que a caso alli echado hauia
 el pan era muy moreno al rey muy mal le sabia
 las lagrimas se le salen detener no las podia
 acordandose en su tiempo los manjares que comia
 despues que huuo descansado por la hermita le pedia
 20 el pastor le enseño luego por donde no erraria
 el rey le dio vna cadena y vn anillo que traya
 joyas son de gran valor quel rey en mucho tenia
 comenzando a caminar ya cerca el sol se ponía
 llegado es ala hermita quel pastor dicho le hauia
 25 el dando gracias a dios luego a rezar se metia
 despues que huuo rezado para el hermitaño se yua
 hombre es de authoridad que bien se le parescia
 preguntole el hermitaño como alli fue su venida
 el rey los ojos llorosos aquesto le respondia
 30 el desdichado Rodrigo yo soy que rey ser solia
 vengo a hazer penitencia contigo en tu compañia
 no recibas pesadumbre por Dios y sancta Maria
 el hermitaño sespanta por consolallo dezia
 vos cierto aueys elegido camino qual conuenia
 35 para vuestra saluacion que Dios os perdonaria
 el hermitaño ruega a Dios por si le reuelaria
 la penitencia que diesse al rey que le conuenia
 fuele luego reuelado de parte de Dios vn dia
 que le meta en vna tomba con vna culebra viua
 40 y esto tome en penitencia por el mal que hecho hauia
 el hermitaño al rey muy alegre se boluia
 contoselo todo al rey como passado lo auia
 el rey desto muy gozoso luego en obra lo ponía
 metese como Dios mando para alli acabar su vida
 45 el hermitaño muy sancto mira le el tercero dia
 dize como os va buen rey va os bien con la compañia
 hasta aora no me ha tocado porque Dios no lo queria
 ruega por mi el hermitaño porque acabe bien mi vida
 el hermitaño lloraua gran compassion le tenia
 50 començole a consolar y esforçar quanto podia
 despues buelue el hermitaño a ver ya si muerto hauia
 hallo questaua rezando y que gemia y plañia
 preguntole como estaua Dios es en la ayuda mia
 respondió el buen rey Rodrigo la culebra me comia
 55 come me ya por la parte que todo lo merescia
 por donde fue el princio dela mi muy gran desdicha
 el hermitaño lo esfuerça el buen rey alli moria
 aqui acabo el rey Rodrigo al cielo derecho se yua

Reuelta en sudor y llanto I: *Segunda parte del Romancero General, recopilado por Miguel de Madrigal*, Valladolid, 1605, fol. 60a y 81c, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, pp. 110-111.

Reuelta en sudor y llanto, el esparcido cabello,
 el blanco rostro encendido de dolor, vergüença y miedo,
 las manos de un hombre assidas, rey poderoso y
 mancebo,

una muger flaca y sola, ausente de padre y deudos,
 5 así le dize a Rodrigo, ya por voces, ya por ruegos,
 como si ruegos y voces valieran en estos tiempos:
 No queráis, señor le dize, Sol del español Imperio,
 escurecer con tus rayos la nube de mi desseo.
 La Cava soy de tu fuerça; aunque al muro de mi pecho
 10 la barbacana le falta, de todos es padre el cielo.
 Sirviéndoos la tiene el mío, desde el primer boço negro,
 mancebo, le disteis cargos, cargáisle de afrentas viejo.
 Con la sangre de mi honra no se tiña el honor vuestro,
 mirad que eclipse de sangre en reyes es mal agüero.
 15 Mientras él vierte la suya, defendiendo vuestros reinos,
 en otra batalla infame la suya estáis ofendiendo.
 Y si a los agradecidos Dios perdona, porque es bueno,
 mi padre es Conde y soldado, vos sabéis si son sobervios.
 Y si ley, Dios, honra y padre no estorvan vuestros
 desseos,
 20 soy Cava, y seré principio de vuestros daños eternos.
 Rodrigo, que sólo escucha las voces de sus desseos,
 forçóla y aborrecióla, del amor propios efetos.
 Quedóse dando suspiros, porque al fin de tales hechos,
 si con extremo se ama, se aborrece con extremo.

Rosaura la de Trujillo I: Caro Baroja, Romances de ciego, p. 64; Compte, Coplas y romances de ciego, pp. 23-28.

Sobre una alfombra de flores, cerca de hermosas plantas,
 adonde las avecillas tienen sus pintadas alas
 y con sus trinos alegres, al Rey del cielo dan gracias,
 en aqueste prado ameno, en este edén de fragancias,
 5 en este sitio que encubre tantas afflictivas causas
 de las que una os contaré, si el cielo me da su gracia,
 y porque es país su nombre será preciso nombrarla.
 En la gran Sierra Morena, de tantos delitos capa,
 amparo de aquel que ofende, defensa del que mal anda,
 10 me puse sentado un día cansado de andar de caza,
 arrimado á un duro tronco discuriendo en cosas varias.
 Quejoso de la fortuna que con rigor me maltrata;
 oí una voz lastimosa que sonaba en la montaña,
 á orillas de un arroyuelo que con las breñas se enlaza.
 15 Estuve atento por ver si era de persona humana,
 y percibí que decía estas sentidas palabras:
 Tirano amor, pues tú has sido la causa de mi desgracia,
 dispara tus duras flechas contra el que así me maltrata.
 Amante falso y traidor, ¿cómo me dejas sin causa
 20 en tan terrible abandono y de la muerte cercana?
 Sacra Virgen del Rosario, mi Patrona y Abogada,
 alcanzadme que confiese porque no peligre el alma.
 Puse carga a mi escopeta, bien prevenida de balas;
 por el eco de la voz llegué á parar donde estaba
 25 una juvenil belleza á un duro tronco amarrada,
 desmelenado el cabello y de ropa despojada.
 Cuando vi tal hermosura, quedé sin hablar palabra;
 viéndome ella suspenso, de aquesta manera me habla:
 Llegó, mancebo, y no temas, pues soy una desgraciada,

30 y mis pecados me tienen en el sitio en que me hallas;
 desátame y te diré mi penas, fatigas y ansias,
 y también los alevosos que son de mi mal la causa.
 Compadecido en extremo, saco, pues, mi larga daga,
 rompo los gruesos cordeles que á aquel angel sujetaban,
 35 me quité al punto el gabán, y encima se lo arrojaba,
 cubriendo sus blancas carnes que con el sol se comparan.
 Mirando á un lado y á otro ví que estaba en unas matas,
 la ropa misma que fué de aquella desgracia causa.
 Ella, suspira y solloza pidiendo al cielo venganza,
 40 y mirándola, le dije: Por Dios, hermosa Diana,
 os suplico, por la Virgen, que me digáis lo que pasa.
 Y, agradecida, responde con las siguientes palabras:
 Habéis de saber, buen joven, que en Trujillo fuí criada;
 hija soy de un caballero que don Diego se llama,
 45 de Castro por apellido, que es de lo ilustre de España.
 Mi madre, doña Isabel, de Mendoza es su prosapia,
 y por gusto de padrinos á mí me llaman Rosaura,
 tan amada en mis principios como ahora desgraciada.
 Vivía pared en medio más abajo de mi casa,
 50 un hijo de un labrador de hacienda algo moderada,
 mozo galán y valiente, discreto y de linda traza,
 que se llevó mi afición y me amaba con ansia.
 Mas como las cualidades del uno al otro no igualan,
 tuve lugar una noche para escribir una carta,
 55 dándole á entender por ella que me saque de mi casa
 con sigiloso secreto y con cautelosa maña.
 Mas el alevoso amante á un primo mío le daba,
 cuenta, que traidor é infame, fué causa de mi desgracia.
 A los catorce de Abril me sacaron de mi casa,
 60 bien prevenida de joyas y de muy costosas galas,
 como ahí presente veis, que ellas mismas lo declaran.
 Cinco días caminamos marchando á largas jornadas,
 hasta llegar á este sitio encubridor de mi infamia.,
 Aquí, los dos desmontaron con intención depravada,
 65 para marchitar la flor que de algunos fué envidiada.
 Ambos mancillan mi honor, ¡Jesús, qué suma desgracia,
 sin tener la justa ira del Señor, que nos miraba!
 Luego, el alevoso primo, hizo que me desnudara;
 luego que carnes me viera entrambas manos me ata,
 70 y sacando una pistola el fuerte muelle levanta
 para quitarme la vida, mas mi amante lo estorbara,
 diciendo: No quiere el cielo que, pues yo he sido la causa
 de que esta doncella pierda su honor, se cometa otra
 infamia.
 Aquí la pienso dejar entre estas espesas matas,
 75 expuesta á las muchas fieras que por estas breñas pasan,
 y ellas le darán la muerte mal merecida y sin causa.
 Se fueron y me dejaron como la flor en la escarcha;
 tres días hace que no como cosa que me dé substancia,
 sino las amargas hierbas que con la boca alcanzaba.
 80 Esta es mi historia, y te pido, te duelas de mi desgracia
 y en tu compañía me llesves á la ciudad más cercana,
 porque desde allí pretendo el castigo de esta infamia.
 De la mano la tomé y a una quinta la llevaba,

donde la dí de comer lo que allí se encontraba.
 85 Luego, después le ofrecí con mano leal y franca,
 mi protección y el caballo, que más que el viento volaba,
 y el valor de mi persona para ir en su compañía.
 Dispusimos el viaje; á Córdoba caminamos,
 y á la puerta del Rosario (donde resolví dejarla),
 90 le eché los brazos al cuello, y de esta suerte la hablaba:
 ¡Adiós, joven, quiera el cielo que sea tu dicha tanta,
 que logre tu buen deseo y después, la gloria santa.
 Ella, respondió: Mancebo noble, la Virgen te valga,
 y tu leal acción premie el alto Rey de la gracia.
 95 Sentose en el duro suelo aquella joven incauta,
 aguardando por momentos la aurora de la mañana,
 para emprender animosa el intento que llevaba.
 Fué á casa de don Francisco de los Rios, noble rama,
 y á un criado le pregunta si está su señor en casa,
 100 y al punto, les respondió: Su merced está en la cama.
 Sin aguardar más razones hacia dentro se entraba,
 y arrimada junto al lecho de aquesta suerte le habla:
 ¿Conoceréis, señor mío, á la que disteis el agua
 del bautismo allá, en Trujillo, y le pusísteis Rosaura?
 105 Habéis de saber soy yo; la que nunca se criara,
 pues fuí la mujer más frágil que se ha visto en toda
 España.
 Por fiarme del amor, perdido mi honor se halla;
 mirad bien mi tierna edad, que de quince años no pasa.
 No miréis el mal sarmiento sino el árbol del que baja,
 110 que si lo consideráis cierto, tomaréis venganza.
 Dos siles me han seducido sacándome de mi casa,
 y han mancillado mi honor en Sierra Morena, basta.
 Oyendo esto don Francisco de la cama se levanta,
 y al punto manda á un criado que un caballo le ensillara,
 115 y antes de partir dispuso el dejarla con su hermana,
 recogida en un convento que de Santa Isabel llaman.
 Camina para Trujillo con un criado en su compañía;
 pretende entrar en secreto, porque no se sepa nada.
 Fuese á casa de don Diego, afable le saludaba,
 120 y en seguida, le pregunta, por su querida Rosaura.
 Le respondió, entristecido, don Diego estas palabras:
 Hará unos ochos días que se ausentó de mi casa,
 sin poder hallar persona que me diga dónde para,
 la que de mi casa era espejo donde todos se miraban.
 125 En seguida don Francisco sacó del pecho una carta
 y se la dió á don Diego, que al instante la tomaba,
 y mirando el sobrecito de puro gozo lloraba,
 porque conoció la letra de su querida Rosaura.
 Pero dentro iba el pesar, que es cosa muy ordinaria
 130 no haber placer sin gusto en aquesta vida humana.
 Abrióla, y viendo en ella los autores de la infamia,
 al señor Corregidor del caso, cuenta le daba.
 Al instante los prendieron, y sentenciada la causa,
 el Juez, con recta justicia, á muerte los condenaba.
 135 Los meten en la capilla, y llorando al cielo claman,
 pidiendo misericordia á la Virgen soberana.
 Los sacaron de la cárcel pregonando por las plazas,

diciendo: Esta es la justicia que por las leyes se manda
 ejecutar con los reos por su delincuente infamia.
 140 Ya los suben al suplicio, y el verdugo se prepara,
 y en una muerte afrentosa á Dios, entregan su alma.
 Imprenta Universal, Madrid, Travesía de San Mateo 1 [s.f.]

Riguroso castigo (1a parte): Segura, *Romances horrorosos*,
 pp. 35-38.

Curioso y verdadero romance del riguroso castigo que Dios
 nuestro Señor ha hecho con un Joven por lascivo sacrilego
 irreverente y homicida: Declarase como le llevaron los
 demonios y dexaron libre à un Compañero suyo por traer los
 quatro Sagrados Evangelios. Sucedió à 20. de Marzo deste
 Año 1761. Grabado: un demonio (con cabeza de león, alas,
 patas de cabra y gallo) y un hombre (con sombrero y puñal)
 ven de frente a una mujer que mira hacia ellos con un
 pandero en la mano... parecen tres figuras independientes.

Con lagrimas de mis ojos, dulce Jesus de mi vida,
 Padre de misericordia, Fuente de gracia Divina,
 con entrañables suspiros, y mortales agonias
 para escarmiento de quantos las sendas del vicio pisan,
 5 olvidados de la muerte, y de aquel terrible dia,
 en que hemos de dar la cuenta al Redentor de la vida
 de todas nuestras acciones, para que el premio reciban.
 Quiero noticiar à todos la historia mas peregrina,
 el mas espantoso caso, la mas rara maravilla,
 10 que assombra los corazones, y los pechos horroriza:
 ay que el ingenio se assusta, ay que la sangre palpita,
 ay que la pluma desmaya, ay que se turba la vista.
 Virgen de la Soledad, amparadme, Madre mia:
 Jesus, què sudor tan frio! Virgen, què mortal fatiga!
 15 Cielos, yo muero, yo muero! vuestra clemencia me
 asista,

siquiera porque este caso de enseñanza al mundo sirva:
 Ea, que ya los sentidos su patrocinio ilumina:
 ea, que ya cobro aliento: ea, que el pecho se anìma.
 En la Ciudad de Jaèn, de las mas esclarecidas,
 20 que nuestro Español Mornarca gobierna en Andalucia,
 aquella, que por blason de sus glorias excessiva,
 venera en su santo Templo con reverencia muy digna,
 de la Gran Cara de Dios la Soberana Reliquia.
 Què milagro! què prodigio! què assombro! què maravilla!
 25 con un rico mayorazgo un mancebo residia
 de muy singulares prendas; mas de costumbres indignas;
 pues era blasfemo altivo, inquietador de familias,
 y en la deshonestidad no tiene quien le compita;
 pues dèl no estaban seguras quantas mugeres habia.
 30 Jamàs rezaba el Rosario: y la vez que entraba à Missa,
 era por mirar la cara à las Damas, que venian,
 y provocarlas impuro á lujuriosas delicias:
 O Gran Dios, que esto consientes en el templo, en que tu
 habitas?
 y en quien de tu Passion santa se repite cada dia
 35 la dolorosa memoria, cuando el Sacerdote oficia,

mas ay! que tales excessos, mas ay! que estas villanias,
 en las sagradas Iglesias continuamente se miran,
 porque la mala crianza, de los niños, y las niñas,
 y el vèr, lo que hacen sus padres, los dãn tan mala
 doctrina.

40 Pues si al Templo va una Dama profanamente vestida,
 muy descubiertos los pechos, en que las almas peligran,
 y alli con su amante encuentra, porque yà tiene la cita,
 y à conversacion se pone. Viendo todo esto la hija,
 qué escuela puede aprender, sino imitarla, y seguirla?

45 Volvamos a nuestro mozo, que sin Dios, ni Ley vivia,
 siempre entregado a los vicios: ò vil torpeza maligna!
 hirióle el amor el pecho con la veldad peregrina
 de una principal doncella; de quien con blandas caricias
 procurò gozar los brazos; pero ella se resistia,

50 porque era honesta en extremo, y su madre la tenia
 muy bien criada, y jamàs, sino es que saliese à Missa,
 la dexaba ir a la calle, y todo esto consistia,
 en que la madre, señores, prudente, y caritativa,
 era de virtud exemplo, muy honesta, y recogida,

55 y nunca una buena madre puede sacar mala hija:
 Por fin dandola el mancebo mano, y palabra precisa
 de desposarse con ella dentro de quarenta dias
 deshojó la flor intacta de la Dama referida.
 No lo supieron los Padres; que no lo conseguiria?

60 pero abrir pueden los ojos, y vèrm que si se descuidan,
 del demonio anda muy listo, y à las almas precipita:
 què lástima! què desgracia! què quebranto! y què
 desdicha!

Luego que logró el mancebo, lo que deseado havia,
 jamàs bolvió à visitarla; antes huyendo se iba.

65 Si alguna vez en la Iglesia acaso la descubria,
 viendo la doncella triste, con lagrimas doloridas,
 que su honor queda perdido. A su padre diò noticia,
 el qual buscando al mancebo, puesto el pobre de rodillas,
 le dixo aquestas razones; Cavallero, ya usted mira,

70 que con viles falsedades ha desflorado a mi hija,
 tan buena como vos es, no hay quien otra cosa diga,
 toda mi hacienda, aunque corta, hoy à su dote se aplica:
 y assí, porque en la Ciudad no se sepa esta ignominia,
 mirando à Dios, que sebero estos delitos castiga,

75 mirando que ha de morirse, y que su alma peligran,
 cumpla la palabra dada. Desposesse con mi hija,
 que ella, mi muger, y yo seremos desde este dia
 unos humildes esclavos, que le cuiden, y le asistan.
 Con lindas flores por cierto, vuestra merced se venía,

80 dixo el mancebo: Es verdad, que yo desflorè à su hija;
 mas yo no puedo casarme, y no pretenda, le diga
 el motivo, que quizás le podrá costar la vida;
 y para que no lo dude, sera accion bien parecida,
 que yo con la hija case de una muger, que lasciva,

85 y deshonesta, ha tenido el gusto carnal mil dias
 conmigo, y que con sus brazos ha premiado mis caricias;
 esso no lo manda Dios, basta la culpa excesiva,
 de que yo le haya ofendido con la madre, y con la hija,

sino es que he de cometer otra maldad tan iniqua?
 90 Bárbaro, què es lo que dices? què pronuncias? què
 respiras?

como un rayo no te buelve en pavorosas cenizas?
 cómo no se abre la tierra, y en sus entrañas te archiva?
 Vean todos de la forma, que el anciano quedaria.
 En donde los dexaremos entre llantos, y suspiros,
 95 y en otra segunda parte dirè lo que ha sucedido.
 Con licencia: en Madrid

Riguroso castigo (2a parte): Segura, *Romances horrorosos*,
 pp. 39-42.

Segunda parte. En donde se declara, como el Padre matò à su
 muger, è hija; y despues se ahorcò de una viga; refieren
 tambien las maldades, y atrevimientos del Mancebo, y el
 castigo correspondiente à sus hechos; pues por haver èl con
 otro compañero deshonorado à dos Niñas, y por perseguir los
 dos juntos en el Santo Calvario à otros dos Mozos, que no
 quisieron ser complices de su delito, se le llevaron los
 demonios, quedando el compañero libre, por la virtud de los
 quatro Santos Evangelios que consigo traia. En el
 grabado, un demonio con cuernos, alas, rabo y trinche ve de
 frente a un hombre con sombrero y sin puñal.

Ya dixo el primer romance la traicion tan excesiva,
 que este hombre egecutò en una estirpe tan limpia.
 Mas no parò aqui su error; escuchad bien su malicia,
 y vereis lo que el Anciano egecuta con gran ira.

5 Fuese à su casa furioso, y con colera encendida
 dió la muerte à puñaladas à su muger, y à su hija:
 Valgame Dios, què congoja! valgame Dios, què
 desdicha!

Ò vil falso testimonio de una lengua fementida!
 y para mayor desgracia, fue, y se colgò de una viga.

10 Como el caso fue secreto, jamàs pudo la justicia
 descubrir que este mancebo tan gran desastre origina.
 Mas èl en vez de enmendarse, prosiguiò su mala vida,
 hasta que contra èl el Cielo su justo rigor fulmina:
 fue el caso, que llegò el tiempo de la Quaresma bendita,
 15 y de la Semana Santa aquel doloroso dia,
 en que fue crucificado el Redemptor de la Vida,
 Viernes Santo era por cierto, quando la fiera malicia
 deste mancebo vicioso à tres juvenes combida;
 para que à su casa fuessen à comer con alegria,
 20 a divertirse jugando, y à otras maldades iniquas.
 Era de los tres el uno de costumbres tan malignas,
 como este barbaro monstruo, y así al punto convenía:
 los otros dos se escusaron, mas las malas compañías
 son capaces de arruinar à la virtud crecida.

25 Juntaronse pues los quatro, y en la fúnebre hora misma,
 en que de una Cruz pendiente quedò el Autor de la Vida,
 haciendo vil menosprecio de fineza tan Divina,
 Se pusieron a comer: ò inhumanidad nunca vista!
 lo primero, que sacaron, fue un plato de sopa rica,
 30 cubierta con los despojos de capones y gallinas.

Al ver esto los dos mozos de la mesa se retiran,
 repitiendo: Què Christiano ha de tener ossadia
 de comer carne en este Santo, y memorbale día?
 Callad, callad zalameros, el mancebo respondia,
 35 todolo ha criado Dios; para que á los hombres sirva,
 y solo lo que se coma se sacará de esta vida,
 Hicieronlos puiés comer de los manjares, que habia,
 Perdices, Pollas, Pichones, y fritadas esuisitas.
 No quedò aqui la maldad, sino que al ir la comida
 40 acabandose, el mancebo, haciendo gran mofa, y risa
 de los dos mozos, les dixo, esta blasfemia inaudita,
 mirad què puede sacar los que los finos a Dios sirvan,
 los que ayunen, los que recen, y los que á la Iglesia
 asisstan,
 Que Dios se los lleve al Cielo, Pues oid por vuestra vida,
 45 toda quanta gloria Dios, si sigo su Ley Divina,
 pudiere darme, la trueco solo por una tortilla
 de huevos, y de torreznos: ò estupenda maravilla!
 al punto, sobre la mesa la tortilla se divisa;
 y ellos sin temor alguno a comerla prontos iban:
 50 mas con un recio estampido, quedò en humo reducida
 Quièn, al ver este prodigio, muerto no se quedaria?
 pues el mancebo insolente, riendose con malicia,
 les dixo aora falta el postre de esta famosa comida.
 Abrieron un quarto, y en èl vieron dos hermosisimas
 niñas,
 55 que la mayor a doce años no llegaba todavia,
 à quienes por diez escudos su madre entregado havia
 á este mozo, para que sacie en ellas su lascivia:
 Ea; amigos, dixo entonces, cada qual la suya elija,
 y en acabando los dos, que los otros dos se sigan,
 60 de què vivora sangrienta se dice tal ossadia?
 Lloraban las infelices el peligro, en que se veían,
 y el haver sido engañadas de su madre fementida.
 Quando aquellos dos mancebos, que mas al Señor
 temian,
 dixeron: No quiera Dios cometamos tal malicia,
 65 esta es casa del infierno, salgamonos de ella aprisa.
 Egecutaronlo al punto, y el mancebo con grande risa,
 y su aleve compañero, con bárbara tirania,
 despojaron de su honor a las desgraciadas niñas,
 y despues de satisfechos, su lujuria enardecida,
 70 le dixo el mancebo al otro, en aquesta noche misma,
 à aquellos dos zalameros he de dar una paliza,
 ellos vestidos de aspados ir al Calvario tenian
 dispuesto, y assi lo haràn, haremosles compañía,
 alumbrandoles devotos, con revrencia sencilla;
 75 y assi que la última Cruz lleguen ha de ser la risa,
 pus los tengo de moler con un palo las costillas.
 convino el otro en el caso, y al punto al Calvario guian,
 donde vieron que los dos las Cruces á rezar iban,
 alumbraronles astutos, pero es cosa nunca vista,
 80 que jamas en Cruz alguna nunca à rezar se ponian.
 Llegan à la última Cruz, la atencion aqui es precisa:
 oid, oid este caso; que todo el mundo horroriza.

Al querer el vil mancebo egecutar su ossadia,
 se convirtieron, què assombro? los aspados, què ossadia?
 85 en dos furiosos dragones, Ministros de la Justicia
 de Dios, dos fieros demonios, que con bulla, y griteria
 en cuerpo, y alma al Infierno aquel infeliz embian,
 dexando sola su lengua en un arbol, que alli habia,
 clavada con un lebrero, que deste modo decia:
 90 Por esta, aquel que matò à su madre, y à su hija,
 y después se diò la muerte, hizo tan gran tirania,
 ya està ardiendo en los Infiernos por edades infinitas.
 Bolvamos al otro mozo, que postrado de rodillas
 à Dios pedia perdon, quando oyò que le decia
 95 un demonio: Hombre vicioso, tu igual sentencia tenias:
 mas porque los Evangelios veneras con fe tan digna,
 para que hagas penitencia, tiempo el Señor te consigna,
 que si no fuera por ellos ya en el Infierno arderías:
 con que assombrado el mancebo à la Ciudad se retira,
 100 y se entrò à servir á Dios en la Religion Francisca.
 Este es el caso, mortales, aprovechad su Doctrina,
 traigamos los Evangelios, que es soberana Reliquia.
 Dios nos conceda su gracia, y después Gloria Divina.
 Con licencia: en Madrid

Sebastiana del Castillo I: Salazar, El Romancero vulgar y nuevo, 139-140.

----- En la ciudad de Trujillo
 vivía don Alonso Gutiérrez con una hija y dos hijos
 Los dos hijos se casaron con fiestas y regocijos
 quedó sola con su padre Sebastiana en el castillo.
 5 Más de un año en una sala encerrada la ha tenido,
 su padre y sus dos hermanos la castigan de continuo.
 Tuvo lugar una tarde pa escribir un papelillo,
 para que se lo llevaran a Juan González el Pino.
 A un chiquillo se lo daba, el cual era su sobrino,
 10 para que se lo llevara a Juan González el Pino,
 pa que mañana a las doce venga bien aprevenido
 con un cuchillo, una espada, y un machete de tres kilos.
 Y estuvo atento a las once y a las doce ya ha partido:
 ¡Voy a matar a mi padre y a mi madre ¡viva Cristo!
 15 De la primer puñalada cayó el padre sin sentido,
 de la segunda estocada cayó el novio muertecito,
 Les sacó los corazones y en aceite los ha frito.
 Garró el caballo del padre, pronta se salió al camino.
 ¡Si alguno quiere vengar, salga a campaña conmigo!

Sebastiana del Castillo II: Segura, Romances horrorosos, pp. 73-76.

Nueva y famosa relacion de las atrocidades de
 Sebastiana del Castillo y el trágico fin de su vida despues de
 haber muerto á su padre madre y hermanos. Grabados
 (reciclados): un manco da un tajo a una mujer frente a un
 hogar encendido; el manco ajusticiado: la mujer le entierra
 una pica en el cuello frente a una multitud

- Para el mayor sentimiento que se ha visto, ni se ha oído,
 en este presente tiempo, á mis oyentes convido:
 para admiración del Orbe, y para que sumergidos
 les cause espanto y asombro, pido que me den oídos.
- 5 También le pido á la reina de los cielos el auxilio
 para poder explicar el valor mas atrevido,
 la atrocidad mas enorme, que en mujer jamás se ha visto,
 y el poco temor de Dios, y de sus justos juicios:
 mas con su divina luz doy á este caso principio.
- 10 En la gran Sierra-Morena amparo de foragidos,
 en un pequeño lugar que se llama Javalquinto
 vivia Alonso Gutierrez con una hija y dos hijos,
 en compañía de su esposa que eran dos amantes finos,
 y por la paz y sosiego, y por gusto que han tenido,
 15 á los dos hijos casaron con gran fiesta y regocijo.
 Quedó sola con sus padres Sebastiana del Castillo,
 la mujer más desalmada que de madres ha nacido.
 De esta tal se enamoró un mancebo granadino,
 que estaba en aquel lugar desde la edad de muy niño.
- 20 Dió en pasearle la calle con fiestas y regocijos,
 alcanzó el sí de la dama, de sus padres no ha podido;
 antes con mucho rigor le castigaban de continuo.
 Enfurecida se enoja, y hecha como un basilisco,
 cuanto mas le castigaban, rompiéndose los vestidos,
 25 tirándose de las trenzas, mas se enciende en su delirio,
 mas de un año en una sala encerrada la han tenido
 en donde sus dos hermanos le dieron algun castigo.
 Tuvo forma Sebastiana de escribir un papelillo,
 que en breves renglones dice: dulcisimo dueño mio,
 30 sabrás que he estado encerrada pasando dos mil martirios
 de mi padre y mis hermanos, con dolores escesivos:
 supuesto que eres mi amante: y que eres hombre de bríos,
 para esta noche á las doce te espero bien prevenido:
 y mira no me hagas falta, porque te espero bien mio.
- 35 No dijo mas, y con esto ha cerrado el papelillo,
 y á un muchacho se lo entrega, el cual era su sobrino,
 para que se lo llevase á Juan Gonzalez del Pino.
 Tomó el papel el mancebo, lo recibió agradecido,
 por la vista lo repasa, y así que lo hubo leído,
 40 lágrimas del corazón derramaba hilo á hilo.
 Se fué al instante á su casa, donde sus arma previno,
 dos pistolas y una espada, y un cuchillo de dos filos.
 Oyó las diez y las once, dan las doce y ha salido,
 se fué á casa de su dama, y ella que ya está en aviso,
 45 abrió la puerta y entró, sin ser de nadie sentido.
 Ella encendió una bujía, y de ésta suerte le ha dicho:
 Yo he de matar á mi padre y á mi madre, vive Cristo,
 que he de vengar mis injurias, pues lo tienen merecido;
 aunque sepa que al infierno vaya á pagar mis delitos,
 50 y me has de ayudar también, y advierte lo que te digo,
 que si ayudarme no quieres contigo he de hacer lo
 mismo:
 el mozo la vió arrestada y con ánimo le dijo:
 habrá mas que ejecutarlo? ea, vamos al proviso.
 Fué donde estaban sus padres con un ánimo atrevido,
- 55 le dió cuatro puñaladas, que el corazón le ha partido
 al padre; y luego á la madre hizo con ella lo mismo,
 porque con dos puñaladas se la dejó sin sentido
 habló solo estas palabras, y palpitando la dijo:
 Hija de mi corazón, en que te hemos ofendido?
 60 La dice: señora madre, este es vengar mi castigo:
 y con otra puñalada concluyó á su vida el hilo,
 les sacó los corazones, y en aceite los ha frito:
 y de tanta crueldad cayó el mozo amortecido;
 le dice: muere también, pues que tu la causa has sido;
- 65 le ha dado de puñaladas, y con ánimo atrevido
 le quitó todas las armas, y se puso su vestido,
 y en un caballo del padre montó, y se puso en camino.
 Y luego por la mañana sus hermanos han venido
 á la casa de sus padres, y hallan dolor tan crecido.
- 70 Justicia piden al cielo, acudieron los vecinos
 y los llantos fueron tantos, los clamores y gemidos,
 que bastaban á ablandar á las montañas y riscos.
 No condenaron á nadie, porque saben quien ha sido,
 y con solemne aparato de todo el pueblo asistidos,
 75 dispusieron los entierros, Dios les haya dado auxilios.
 Despachan requisitorias, para saber si la han visto,
 y á do quieran que la prendan, que se ejecute el castigo.
 Salieron los dos hermanos, por montes, valles y riscos,
 ella estaba en una cueva, y con ella dos bandidos,
 80 que también huyendo andaban por otros graves delitos.
 Vió pasar sus dos hermanos, y ella les salió al camino,
 y de dos carabinazos los mató, luego al proviso
 con un cuchillo les corta las cabezas y se ha ido
 donde están sus compañeros, y se las lleva consigo.
- 85 Los compañeros la riñen, y con ánimo atrevido,
 cruel y desesperada, con ellos hizo lo mismo.
 Llevó las cuatro cabezas, y se fué á Ciudad Rodrigo,
 y en una esquina en la plaza las puso con un escrito,
 que de esta suerte decía: á estos dos hermanos míos
 90 di la muerte por vengarme de haberme dado castigo,
 y á los otros dos maté, por saber que eran bandidos:
 ya está la venganza hecha, y mi gusto se ha cumplido;
 si hay alguno que se oponga, salga á campaña conmigo,
 porque al rigor de este brazo, son pocos los de este siglo.
- 95 El señor Corregidor les dió aviso á sus ministros,
 de que salgan á prenderle, y acudieron infinitos.
 A dos Alcaldes mató, y hasta cinco ó seis ministros,
 y con la espada en la mano parecia un basilisco.
 Nadie le para delante, como á un toro embravecido:
 100 pidiendo favor al Rey, acudieron los vecinos,
 cuantos hay en la ciudad: y pienso que si no ha sido
 por una fuerte pedrada, que tiraron de un postigo,
 que la dieron en los pechos y en el suelo la han tendido:
 entonces se le arrojaron, los agarrantes ministros,
 105 y el señor Corregidor, que era D. Pedro Jacinto,
 mandó llevarla á la cárcel, donde la cargan de grillos;
 le leyeron la sentencia dentro de Ciudad-Rodrigo,
 y al tercer día la sacan á que pague sus delitos.
 Llegan al pié del cadalso que suba arriba le han dicho,

110 y cuando estuvo en lo alto á todo el concurso dijo:
Padres los que teneis hijas, no seais como los míos
no estorbeis los matrimonios, que es sacramento divino
de nuestra madre la Iglesia, dispuesto del Uno y Trino:
mirad en lo que me veo, y en que trabajos me he visto,
115 pedidle á Dios me perdone, y á todos perdon os pido.
Alzó los ojos al cielo, y dijo: Jesus divino,
por la sangre virginal que os vertieron los judios,
por la cruel bofetada de vuestro Rostro divino
y por toda la Pasion que padeciste, Dios mio,
120 os pido que me perdoneis: pequé Señor, mala he sido;
mas vuestra misericordia es mayor que mis delitos.
Al verdugo le avisaron, para que hiciera su oficio,
y al instante lo ejecutó, y quedó el cadáver frío,
dando muestras de que fué á gozar del Cielo Empíreo.
125 Esta es la vida y muerte de Sebastiana Castillo,
y de esta suerte acabó, de veinte años no cumplidos.
Dios le dé eterno descanso en su santo Paraiso,
y á nosotros nos dé gracia por los siglos de los siglos.
Reus. Establecimiento de Juan Bautista Vidal, Arrabal alta
de Jesus n. 5.

Sedución de la Cava I: Silva primera, Barcelona, 1550, sin
folios, Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t.
1, pp. 22-23; Alvar, *El Romancero viejo y
tradicional*, pp. 9-10.

Amores trata Rodrigo: descubierta ha su cuidado;
a la Cava lo decía de quien era enamorado;
miraba su lindo rostro, miraba su rostro alindado,
sus lindas y blancas manos él se las está loando:
5 Querría que me entendieses por la vía que te hablo:
darte hía mi corazón, y estaría al tu mandado.
La Cava, como es discreta, a burlas lo había echado;
el rey le hace juramento que de veras se lo ha hablado;
todavía lo disimula, y burlando se ha excusado.
10 El rey va a tener la siesta, y en un retrete se ha entrado;
con un paje de los suyos por la Cava ha enviado.
La Cava, muy descuidada, cumplió luego su mandado;
el rey, luego que la vido, hale de recio apretado,
haciéndole mil ofertas, si ella hacía su rogado.
15 Ella nunca hacerlo quiso, por cuanto él le ha mandado;
y así el rey lo hizo por fuerza con ella, y contra su grado.
La Cava se fue enojada, y en su cámara se ha entrado.
No sabe si lo decir, o si lo tener callado.
Cada día gime y llora, su hermosura va gastando.
20 Una doncella, su amiga, mucho en ello había mirado,
y hablóle de esta manera, de esta suerte le ha hablado:
Agora siento, la Cava, mi corazón engañado,
en no me decir lo que sientes de tu tristeza y tu llanto.
La Cava no se lo dice; mas al fin se lo ha otorgado:
25 dice cómo el rey Rodrigo la ha por fuerza deshonrado,
y porque más bien lo crea, háselo luego mostrado.
La doncella que lo vido, tal consejo le ha dado:
Escríbeselo a tu padre, tu deshonra demostrando.

La Cava lo hizo luego, como se lo ha aconsejado,
30 y da la carta a un doncel que de la Cava es criado.
Embarcárase en Tarifa, y en Ceuta la hubo levado,
donde era su padre, el conde, y en sus manos la hubo
dado.
Su madre, cuando lo supo, grande llanto ha comenzado.
El conde la consolaba con que la haría bien vengado
35 de la deshonra tan grande que el rey les había causado

*Sedución de la Cava II: Cancionero manuscrito de
Pedro del Pozo, Cartapacio salamantino* (1547), no. ix,
propiedad de Antonio Rodríguez-Moñino,
Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, pp.
23-24.

Amores trata Rodrigo, descubierta su cuidado;
a la Cava lo decía de quien era enamorado;
sacándole está aradores de las sus reales manos.
Hincada está de rodillas y él estaba requestado;
5 sus blancas y lindas manos mucho las está mirando;
mira en su gran hermosura, mira su rostro alindado;
bivas llamas le encendían su corazón lastimado,
del cabo un estava herido, del otro está mal llagado.
Plabaras le está diciendo, palabras de apasionado;
10 la Cava, como discreta, en burlas lo ha tomado,
bien vía que el Rei la amava y estálo disimulando.
Dice el Rei a la Cava: ¿Entiendes lo que te hablo?
Querría que lo entendieses por la vía que te amo,
daríate mi corazón y estaría a tu mandado.
15 Grandes promesas le hace, grandes dones le ha
mandado;
la Cava la respondía: Señor, díceslo burlando:
tú lo haces por provarme, para ver lo que yo hago.
respondíale la Cava que gran traición avía osado
a su señora la Reina, si hiziese su mandado,
20 y también que perdería su honra y su gran ditado,
que si el hecho se haze, luego será publicado.
Estando el Rei en aquesto a dormir se a apartado;
la Cava se va a la Reina muy triste por lo pasado;
a nadie dice su mal, a ninguno lo ha contado.
25 Estando el Rei en la siesta por la Cava a embiado;
luego vino ante él, como la uvo llamado;
cumplió el Rei su voluntad con ella contra su grado.

*Tarquino y Lucrecia IX: "Dándose estaba Lucrecia",
Romancero General: 1600, 1604, 1605*, t. I, p. 296.

Dándose estaba Lucrecia de las astas con Tarquino
potente Rey de Romanos, mal vencedor de sí mismo.
Decíale la matrona: Pasito, señor Tarquino,
que de mi honor la cerraja tiene muy recio el pestillo.
5 No me sobaje Su Alteza, conquiste con amor liso,
y no con fuerça brutasca los muros de mi castillo.
Por eso al hijo de Venus le pintan desnudo y niño,
porque los niños no saben pedir sino con gemido.

Quién fuera el Castor agora, aquel animal bendito,
 10 que perseguido se corta la causa de su peligro.
 ¿Cómo miran las deidades desde su teatro altivo
 este tuerto endereçado a profanar mi albedrío?
 ¿Para tal fuego no hay agua? ¿No hay rayos para tal brío?
 ¿Tal pujamiento de sangre no degüellan sus cuchillos?
 15 El Rey, más duro que mármol, apenas oyó su grito,
 que la razón alterada obedece al apetito.
 El suyo ha cumplido el Rey, la matrona no ha cumplido
 con el himeneo santo, porque manchó sus armiños,
 que la voluntad forçada es voluntad en juicio,
 20 y en Lucrecia aún vive y reina la de más cortantes filos.
 Y dando satisfacción de su honor gentil castigo,
 a su violado pecho aplicó un puñal buido.
 Al fin murió dando exemplo a los venideros siglos,
 pues la ofensa ha de lavarse con sangre del que la hizo

Tarquino y Lucrecia XII: Al trajico suceso de Lucrecia
 (“¿Era vicario Tarquino?”), Pedro Méndez de
 Loyola, *Romances* de Luis de Góngora, t. III, p. 458.

Dándose estaua Lucrecia de las astas con Tarquino,
 potente rey de romanos, mal vencedor de sí mismo.
 Dezíale la matrona: Pasito, señor Tarquino,
 que de mi honor la cerraja tiene muy recio el pestillo;
 5 No me souaje su alteça, conquiste con amor liso,
 y no con fuerça brutesca los muros de mi castillo.
 Por eso al hijo de Venus le pintan desnudo y niño,
 porque los niños no saben pedir sino con gemidos.
 Quién fuera el castor agora, aquel animal bendito
 10 que perseguido se corta la causa de su peligro.
 ¿Cómo miran las deidades desde su teatro altivo
 este tuerto endereçado a profanar mi aluedrío?
 Para tal fuego ¿no ay agua? ¿No ay raios para tal brío?
 ¿Tal pujamiento de sangre no degüellan sus cuchillos?
 15 El rey, más duro que mármol, apenas oye su grito,
 que la razón, alterada, obedece al apetito:
 el suyo ha cumplido el Rey; la matrona no ha cumplido
 con el ymeneo sancto, porque manchó sus armiños,
 que la voluntad forçada es voluntad en jüyzio,
 20 y en Lucrecia aún viue y reyna la de más cortantes filos;
 y, dando satisfacción, de su onor gentil castigo,
 a su violado pecho aplicó vn puñal büydo.
 Al fin, murió dando exemplo a los venideros siglos,
 pues la ofensa a de lauarse con sangre del que la hizo.

Tarquino y Lucrecia XIV: “Escribiendo está Lucrecia”, atribución
 menos fundada y no datable en vida de Góngora,
Romances de Luis de Góngora, t. IV, pp. 357-358.

Escribiendo está Lucrecia con un puñal en su pecho
 la fuerça d'un rei, que es bien que un ierro lo escriba un
 hierro.
 Tocó el papel, i las letras, a dar la razón de el hecho,

coloradas de vergüença, se caieron en el suelo.
 5 Vna piedra las recibe con blandura i con respecto,
 i las que en sangre callaron en rubíes dicen esto:
 Los ojos cierro.
 Abra los suios, i por mí la fama
 un ojo con mi sangre dé a mi cama.
 10 Los ojos iba cerrando, i obscureciéndose el cielo,
 que el sol cortaba ia luto por el que estaba muriendo.
 Lloro Roma, i solo ríe la muerte, porque en tal cuerpo
 quiso ser hermosa un día i oír lisonjas al pueblo.
 Compone al fin la romana la ropa, i suelta el cabello,
 15 i con el cabello, l'alma, con serenidad diciendo:
 Al mundo exemplo
 sea mi muerte, i diga mi herida
 que por dar a la culpa di a la vida.

Tarquino y Lucrecia XV: “Herida estaua Lucrecia”,
 Timoneda, *Rosas de Romances, Rosa Gentil*, folios v-vi.

Herida estaua Lucrecia de mortal llaga affligida,
 la daga tiene en las manos, y por su pecho metida,
 porque ella misma se dio en su cuerpo aquella herida.
 Hablando este con Tarquino con boz flaca decahida.
 5 O tyranno Rey traydor de Roma la ennoblecida,
 acogite yo en mi casa con voluntad no fingida,
 pero la tuya cruel de traycion vino vestida,
 pues estando descuydada en mi casa retrahida
 me veniste alli a forçar yo negando tu partida,
 10 de muerte me amenazaste, y ya que fuesse fenescida
 matarias vn esclauo de quien yo era seruida,
 puesto desnudo en mi lecho, por Roma fama crescida,
 dixiste que sembrarias que con el fui reboluida.
 Yo temiendo tal deshonra hize cosa no deuida,
 15 que gozaste de mi cuerpo, tu intencion fue ya complida
 la mia se cumple agora con esta sangre vertida.
 Cuerpo pues tu lo causaste paga tienes merescida:
 mira que si mueres, biua queda tu causa esculpida.
 O romanas, o matronas no mireys mi gran cayda
 20 si no el exemplo que dexo por la culpa cometida.
 Estas palabras diziendo acabo su triste vida.