

ESTUDIOS DE
FOLKLORE Y LITERATURA
DEDICADOS A
MERCEDES DÍAZ ROIG

Beatriz Garza Cuarón

e

Yvette Jiménez de Báez,
editoras



EL COLEGIO DE MÉXICO

ESTUDIOS DE
FOLKLORE Y LITERATURA
DEDICADOS A
MERCEDES DÍAZ ROIG

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

SERIE
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
XX

ESTUDIOS DE
FOLKLORE Y LITERATURA
DEDICADOS A
MERCEDES DÍAZ ROIG

Beatriz Garza Cuarón

e

Yvette Jiménez de Báez,
editoras



EL COLEGIO DE MÉXICO

*Open access edition funded by the National Endowment for
the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation
Humanities Open Book Program.*



*The text of this book is licensed under a Creative
Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives
4.0 International License:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>*

Primera edición, 1992

D. R. © El Colegio de México
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.

ISBN 968-12-0498-0

Impreso en México/*Printed in Mexico*

Los faroles de Palacio ya no quieren alumbrar
y es que ya murió Mercedes y luto quieren guardar

Variante mexicana del romance de *Alfonso XII*

Nota editorial: Agradecemos la colaboración, en distintas etapas de la edición de este libro, de Antonio Alatorre, Aurelio González Pérez, Beatriz Mariscal y Lina Sala Díaz Roig.

B.G.C e Y.J.B

ÍNDICE

BEATRIZ GARZA CUARÓN, <i>Prólogo</i>	XIII
YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, <i>Introducción</i>	XXI

ROMANCERO

SAMUEL G. ARMISTEAD, "Los orígenes épicos del Romancero en una perspectiva multicultural".	3
RUTH HOUSE WEBBER, "Observaciones sobre los personajes del Romancero".	17
ANA VALENCIANO, "Memoria, innovación y censura colectiva en la tradición oral: épica yugoslava <i>versus</i> Romancero hispánico".	33
GIUSEPPE DI STEFANO, "Los textos del <i>Romance del rey moro que perdió Alhama</i> en las fuentes del siglo XVI".	41
DIEGO CATALÁN, "Hallazgo de una poesía marginada: el Romancero de tradición oral".	53
FRANCISCO MENDOZA DÍAZ-MAROTO, "Una cala en el Romancero oral de la emigración hispánica en París".	95
MAXIMIANO TRAPERO, "Los estribillos romancescos de La Gomera: su naturaleza y funcionalidad".	127
GRACIELA CÁNDANO FIERRO, "Búsqueda y encuentro. El disfraz en tres romances".	147
ORO ANAHORY-LIBROWICZ, "¿Por qué un Romancero sefardí?".	159
J. J. DIAS MARQUES y WALTER BRUNETTO, "O Romanceiro e as cantigas da segada".	171
VANDA ANASTÁCIO, "A Condessa Traidora".	209

BRAULIO DO NASCIMENTO, “ <i>Bernal Francês no Brasil</i> ”.	233
MARGIT FRENK, “El romance llamado <i>El Rapto</i> ”.	257
FLOR SALAZAR, “ <i>La difunta pleiteada (IGER 0217)</i> . Romance tradicional y pliego suelto”.	271
PEDRO M. PIÑERO y VIRTUDES ATERO, “ <i>La Bella en misa gaitana: un revuelo erótico-festivo en el templo</i> ”.	315
BEATRIZ MARISCAL HAY, “En busca de <i>El caballo robado</i> : hacia una poética de la poesía narrativa tradicional”.	325
ANTONIO ALATORRE, “Andanzas de Venus y Cupido en tiempos del Romancero nuevo”.	337
MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ, “La metamorfosis erótica del <i>Mambrú</i> en el XVIII novohispano”.	391

OTROS GÉNEROS TRADICIONALES

JOSÉ MARÍA ALÍN, “Nuevas supervivencias de la poesía tradicional”.	403
YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, “Décimas y decimales en México y Puerto Rico. Variedad y tradición”.	467
BEATRIZ GARZA CUARÓN, “Los clichés iniciales en la lírica popular. México y otros países del mundo hispánico”.	495
MA. ÁNGELES SOLER, “Vocablos de origen náhuatl en el <i>Cancionero folklórico de México</i> ”.	539
FLORA BOTTON-BURLÁ, “Las coplas de «La Llorona»”.	551
MARÍA HERRERA-SOBEK, “Los parricidas: el mito de Edipo y los enfrentamientos padre e hijo en el corrido”.	573
MA. DEL CARMEN GARZA DE KONIECKI, “Los corridos de maldición”.	591
MANUEL DA COSTA FONTES, “ <i>Vida de freira</i> en la tradición oral luso-brasileira”.	641
ISRAEL J. KATZ, “Musical settings of the lament <i>Vida de freira</i> in sixteenth- and seventeenth-century Spanish and Portuguese sources as well as its tunes in the modern Portuguese oral tradition”.	667
ROSALBA CAMPRA, “El discurso heterogéneo del tango”.	707

VARIA

- JESÚS ANTONIO CID, "*Lamentación del alma ante la muerte. Nuevo poema medieval*". 729
- J. M. AGUIRRE, "Sobre una interpretación de «El mayor bien de quereros» de Diego de San Pedro". 793
- IRIS M. ZAVALA, "Metáforas epistemológicas coloniales: «En breve cárcel»". 803
- ALMA WOOD RIVERA, "Observaciones sobre el estrato fónico en un soneto de Góngora". 817
- JOSÉ AMEZCUA, "*La verdad sospechosa* y la poética del desenlace". 829
- GEORGES BAUDOT, "La trova náhuatl de Sor Juana Inés de la Cruz". 849
- JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA, "La poesía política de Emilio Prados anterior a la guerra civil: de los poemas de adhesión al movimiento revolucionario, de «No podréis» (1930-1932) a los romances elegiacos y de denuncia de «Llanto de octubre» (1934)". 861
- LOREINA SANTOS SILVA, "Los romances de Emilio Prados: dos compromisos". 875
- EDITH NEGRÍN, "Dos canciones populares en una novela de José Revueltas: las expresiones de la mexicanidad". 887
- SARA POOT HERRERA, "Nonatos literarios. Búsqueda del origen y gestación de la conciencia". 907

PRÓLOGO

IN MEMORIAM MERCEDÉS DÍAZ ROIG (1929-1988)

Pocas semanas después de la súbita e inesperada muerte de nuestra querida Mercedes Díaz Roig, escribí en su honor una “Necrología”, que encabezó el número 2 del tomo XXXVI 1988 de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, órgano del que Mercedes formaba parte del Consejo de Redacción. Hoy, tres años después de su fallecimiento, el 31 de julio de 1988, firmo, con el mismo desconcierto al saberla ida, este nuevo recuerdo escrito de mi siempre presente amiga y colega. El vacío que dejó nuestra valiosa folclorista en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, en vez de reducirse, aumenta cada día. Para mí, la nostalgia por Mercedes se hace más presente, conforme pasa el tiempo, y a medida de que, día a día, extraño y me hacen falta sus características vitales. Tengo *saudade* de su brillante agilidad mental, de su sensatez y de su sabio escepticismo. Con tristeza echo de menos su profundo sentido del humor, su rectitud y su incorruptible moral. Necesito seguir percibiendo su firme lealtad a nuestra amistad sólida y exigente, y la sigo acompañando en nuestra pasión común por la construcción del conocimiento, en el afán porque el trabajo sea productivo y sólido, en la búsqueda de la verdad y en la lucha a favor de la decencia académica y de la justicia.

En efecto, Mercedes, como bien sabemos, colmaba a sus amigos de generosidad, inteligencia y buen humor. Su vida estuvo llena de intensidad, aunque sus objetivos fueron variando a lo largo de los años. Como víctima de la guerra civil española y de la consiguiente persecución franquista, llegó a México, siendo una niña de 11 años, traída por su madre en el penúltimo viaje a México de un barco portugués, el “Nyassa”, que en 1942 trajo a este país a muchos de los españoles republicanos que se habían refugiado en Francia. El padre de Mercedes, José Díaz Fernández, socia-

lista madrileño, periodista, político (fue diputado durante la República) y novelista español, logró llegar en 1939 con su esposa y su única hija a la ciudad de Toulouse, donde poco tiempo después murió de tuberculosis. Mercedes y su madre vivieron —muy precariamente— durante tres años en esa ciudad cruzada por el río Garona, gracias a una pensión de viudez de una de las instituciones del gobierno español en el exilio. Ahí, Mercedes cursó parte de la escuela primaria. Al fin, la madre pudo lograr el añorado viaje a México, país que, en ese momento, tuvo uno de los rasgos de generosidad y de sentido de la justicia más altos, al acoger a los refugiados españoles.

Ya en este país, con una beca de la misma institución española en el exilio que sostuvo a su familia en los años de Francia, Mercedes terminó la escuela primaria en el “Colegio Madrid”, una de las escuelas fundadas específicamente para los hijos de los refugiados españoles. De ahí, pasó a estudiar el bachillerato en el “Colegio Luis Vives” —también para los refugiados españoles—. Al terminar, trabajó en una fábrica de vestidos como secretaria bilingüe (francés-español), con objeto de aumentar el precario ingreso, suyo y de su madre. Dada su agudeza mental, terminó siendo el brazo derecho del jefe. En 1952 se casó con Francisco Sala, “niño de Morelia”, como se llamó a los pequeños peninsulares que llegaron huérfanos a México, a quienes el gobierno mexicano mantuvo y educó durante unos años en la ciudad de Morelia, en el estado de Michoacán. Al venir a radicar a la ciudad de México, Francisco Sala fue protegido y acogido por el gran poeta exiliado Emilio Prados prácticamente como su hijo adoptivo; a su vez, para Francisco —Paco—, Prados fue como su verdadero padre. Tal vez la afición y el placer por la literatura se le hayan acentuado a Mercedes en el estrecho contacto que mantuvo desde entonces con Emilio Prados. Nuestra amiga dejó de trabajar cuando tuvo a sus dos hijas; pero, a cambio, estudió y se diplomó como profesora de francés en el Instituto Francés de América Latina (IFAL).

Para elevar el presupuesto familiar, alrededor de 1954 (según dice su amiga Margarita Blanco de Méndez) o 1958 (según su hija mayor, Marisol), concursó en un programa muy popular de la televisión, llamado “El gran premio de los 64 000 pesos”, en el que, a medida que se contestaban acertadamente las preguntas sobre un tema, los premios aumentaban en una progresión geométrica, hasta llegar a lo que en aquella época eran, aproximadamente, 6 000 dólares. La idea de Mercedes era, cuando menos,

obtener el refrigerador que los patrocinadores daban como premio de consolación a quienes perdían. El tema que eligió fue: todo lo que tuviera que ver con las novelas de Agatha Christie, de las que era gran aficionada. Avanzó con una seguridad y un conocimiento que tuvieron admirados a miles de televidentes, de tal manera, que cuando iba al mercado —contaba la propia Mercedes— la detenían en la calle como a una actriz de cine o a un gran personaje. Sorpresivamente para los televidentes, Mercedes se detuvo cautamente al contestar la penúltima pregunta y obtuvo 32 000 pesos. Con el premio, compró el indispensable refrigerador, un coche usado para su esposo, los muebles para la sala y el comedor (con todo y espejo, nos dice su amiga Marisol Alonso de Lorenzo), otros muebles, una bicicleta para su hija Marisol y un triciclo para la pequeña Lina.

Por razones familiares, Mercedes no ingresó a la universidad sino hasta 1965; pero, cuando decidió entrar a la vida profesional, su carrera fue meteóricamente rápida. En sólo quince años hizo más que lo que muchos académicos hacen en una larga vida. En 1975, diez años después de ingresar a la licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras, se doctoró en El Colegio de México con el trabajo que constituyó su primer libro, *El romancero y la lírica popular moderna*, y que marcó la calidad de toda su obra posterior. De 1975 a 1979 fue profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ahí recogió la primera muestra de romances mexicanos que posteriormente, en 1986, se publicaron bajo el título *El Romancero tradicional de México* por la editorial Universitaria. Hay que mencionar, además, su excelente selección y edición de *El romancero viejo*, publicado por primera vez en 1976 por Cátedra, en Madrid, con muchas reediciones.

A partir de 1980 fue contratada como profesora-investigadora de tiempo completo en El Colegio de México; sin embargo, desde muchos años antes, cuando terminó sus estudios de doctorado obtuvo una beca de El Colegio de México para elaborar su tesis doctoral. Al mismo tiempo que elaboraba su tesis doctoral, y posteriormente, que trabajaba como profesora en la Universidad Nacional Autónoma de México, Mercedes colaboró en El Colegio de México en la gran obra preparada bajo la dirección de Margit Frenk, *El Cancionero folklórico de México*. En El Colegio también publicó en 1986 su libro *Estudios y notas sobre el romancero*, y dos días antes de morir entregó su último libro, con indicaciones para la imprenta, *El romancero tradicional de América*, publicado póstumamente, en 1990.

La obra de M. Díaz Roig, dentro de la que destacaron sus cinco libros, constituye una muestra del conocimiento a fondo que nuestra colega tenía del romancero, de la lírica y del folklore en general. Sus trabajos reflejan también las características vitales que mencioné en un principio: erudición, claridad, inteligencia, capacidad de trabajo productivo.

Mercedes Díaz Roig era la persona ideal para sustituirme en la dirección del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. ¡Cuántas veces se lo pedí! Era persona culta, capaz, responsable y sensata, y probablemente alguien que podría mantener este centro de investigación en el nivel intelectual y académico tan alto al que lo habían llevado mis predecesores, Raimundo Lida, Antonio Alatorre, Margit Frenk, y yo misma. Pero ella se resistía, tal vez por alguna intuición sobre su salud física. Sobre esto, me repetía que tenía la presión alta, y con una terrible premonición, me decía que no creía que le quedaran muchos años de vida, y que esos pocos los quería dedicar exclusivamente al estudio del romancero y la lírica. Sobre esto, con su arte de bromear en verso, con fecha de 7 de mayo de 1987, me escribió respondiendo a mi pedido de que considerara la posibilidad de sucederme en la dirección de nuestro Centro:

Mi querida Beatriz
que me has reprochado tanto
que no hago versos festivos
como los hacía antaño,
aquí te mando estas coplas
con humor desenfadado.

Es cierto que la sonrisa
se me ha borrado un poquito
mas no creas que se debe
a los años que he cumplido
ni a la presión, ni al reuma
y menos al tabaquismo
sino al terrible trabajo
que me cargas, cual burrito.

Dictámenes, juntas, tesis,
coordinación de proyectos,
reseñas, libros y artículos
y consultas sobre el Centro . . .
Me sometes sin cesar
a presión de todo tipo:

“Que tome la Dirección
porque es trabajo sencillo” . . .

Por otra parte, me hacía ver que en un puesto administrativo le exasperarían ciertos problemas y que la burocracia, cada día mayor, le molestaba sobremanera.

Para resumir, la obra escrita de Mercedes Díaz Roig marca un gran avance en la investigación sobre romancero y sobre lírica popular americana, más específicamente, sobre sus aspectos mexicanos. Paralelamente a esta sólida contribución sobre la literatura tradicional del nuevo mundo, en el que se exilió nuestra amiga, podemos considerar su obra moral. Mercedes Díaz Roig, lo reitero, fue amiga y colega excepcional. Cuando con frecuencia extraño y añoro su presencia, me digo a mí misma que, gracias a personas como Mercedes Díaz Roig, vale la pena sostener muchos tipos de lucha; por ejemplo, aquella que se libra porque el conocimiento responda sólo a la búsqueda de posibles verdades. Vale también la pena luchar por hacer del lugar donde vivimos uno más justo y más prometedor, actuando siempre en favor de la libertad en todos sentidos: la libertad de expresión, la libertad de investigación, la libertad de cátedra y la libertad de acción amplia. Refugiados españoles como Mercedes Díaz Roig nos dieron una lección de ética: la injusticia y la mentira se imponen con frecuencia en nuestro mundo, pero uno puede elegir no someterse a ellas jamás.

BEATRIZ GARZA CUARÓN
El Colegio de México
1991

PUBLICACIONES DE MERCEDES DÍAZ ROIG

LIBROS

Individuales:

El romancero y la lírica popular moderna. El Colegio de México, México, 1976.
Edición de *El romancero viejo*. Selección, estudio y notas. 1ª ed. Cátedra, Madrid, 1976.

Estudios y notas sobre el romancero. El Colegio de México, México, 1986.

El romancero tradicional de América. El Colegio de México, México, 1990.

Lírica popular mexicana [Antología]. Promexa-Patria-Alianza Editorial, México (en prensa).

Estudios sobre folklore hispánico. Pangea, México (en prensa).

En colaboración:

Margit Frenk et al. *Cancionero folklórico de México.* El Colegio de México, México, 1975-1985. 5 ts.

Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana. Selección, prólogo y notas de Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja, El Colegio de México, México, 1ª ed. 1979, 151 pp. y cassette.

El romancero tradicional de México. Con la colaboración de Aurelio González. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.

ARTÍCULOS

“Algunas diferencias entre la lírica popular mexicana y la española”. *Revista de la Universidad*, México, 1976, núm. 10, pp. 9-14.

“Lo maravilloso y lo extraordinario en el romancero tradicional”. En *Deslindes literarios*, El Colegio de México, México, 1977, pp. 46-63.

“Palabra y contexto en el romance tradicional”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26 (1977), pp. 460-467.

“Sobre una estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas”. *El romancero hoy*, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1979, pp. 121-131.

“Algunas relaciones entre el romancero tradicional y el vulgar”. *Anuario de Letras*, México, 18 (1980), pp. 269-278.

“*El duque de Lucena*, un romance lorquiano de tipo popular”. *Diálogos*, México, 1981, núm. 101, pp. 5-8.

“El romance en América”. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Cátedra, Madrid, 1982, t. 1, pp. 301-316.

“Algunas observaciones sobre el romancero tradicional de México”. *Sabiduría popular*, El Colegio de Michoacán-COPFISE, Zamora, Michoacán, 1983, pp. 176-195.

“La danza de la conquista”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), pp. 176-195.

“Cien canciones folklóricas”. En *Cancionero Folklórico de México*. El Colegio de México, México, 1985, t. 5, pp. 1-54.

- “Panorama de la lírica popular mexicana”. *Caravelle*, Toulouse, 1987, núm. 48, pp. 27-36.
- “El romancero español en México. Tradición y originalidad en el romance de Delgadina”. *Las relaciones literarias entre España y América*, Universidad Complutense, Madrid, 1987, pp. 181-187.
- “The Traditional Romancero in Mexico: Panorama”. *Oral Tradition*, 1987, núms. 2/3, pp. 616-632; reeditado en *Hispanic Balladry Today*, edición de Ruth H. Webber, Garland, New York-London, 1989, pp. 218-234.
- “Rosita Álvarez: una cala en un corrido mexicano tradicional”. *Literatura Mexicana*, México, 1 (1990), pp. 97-124.
- “El romancero tradicional en América. Difusión y características”. *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo xx. Actas del Cuarto Coloquio Internacional del romancero* (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23 a 26 de junio de 1987), Universidad de Cádiz, 1989, pp. 651-666.
- “Sobre el *Corpus de la antigua lírica popular*”. *Homenaje a Margit Frenk*, edición de José Amezcua y Evodio Escalante, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1991, pp. 81-87.
- “Los romances con dos núcleos de interés”. *De balada y lírica. Tercer Coloquio Internacional del romancero* (Universidad Autónoma de Madrid, 1982), El Colegio de México-Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991. *Colección, Romancero y poesía oral VI*, t. 1.

RESEÑAS

- “Mario Vargas Llosa, *La casa verde*”. *Punto de Partida*, 1966, núm. 1, pp. 55-56.
- “I. Ehrenburg, *Los dos polos*”. *Punto de Partida*, 1967, núm. 2, p. 70.
- “Carlos Fuentes, *Zona sagrada*”. *Punto de Partida*, 1967, núm. 4, p. 61.
- “Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*”. *Punto de Partida*, 1967, núm. 6, p. 65.
- “Manuel Alvar, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 21 (1972), pp. 415-417.
- “Paul Bénichou, *Creación poética en el Romancero tradicional*.” *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 21 (1972), pp. 417-418.
- “Un rasgo estilístico del romancero y de la lírica popular”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 21 (1972), pp. 79-94.
- “P. Bénichou, *El romancero judeo-español de Marruecos*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 22 (1973), pp. 137-138.
- “D. Catalán, *Por campos del romancero*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 22 (1973), pp. 138-142.
- “G. di Stefano, *El romancero*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 22 (1973), pp. 371-373.
- “Pilar Almoina de Carrera, *Diez romances hispanos en la tradición oral venezolana*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26 (1977), p. 185.
- “Germán Orduna (ed.), *Selección de romances viejos de España y América*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26 (1977), pp. 184-185.
- “Gisela Beutler, *Estudio sobre el romancero español en Colombia*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28 (1979), pp. 425-427.
- “Samuel G. Armistead, y Joseph H. Silverman, *En torno al romancero sefardí*

- (*hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española*)". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), pp. 499-501.
- "Suzanne H. Petersen (ed.), *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), pp. 215-220.
- "Julio Camarena Laucirica, *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real*". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34 (1985-86), pp. 240-242.
- "Michèle S. de Cruz Sáenz (ed.), *Romancero tradicional de Costa Rica*". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987), pp. 376-378.
- "Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 37 (1989), pp. 266-267.

INTRODUCCIÓN A UN MERECIDO *HOMENAJE*

¿Murió...? Sólo sabemos
que se nos fue por una senda clara,
diciéndonos: Hacedme
un duelo de labores y esperanzas.

ANTONIO MACHADO

De Mercedes Díaz Roig, mi querida Mercedes, recuerdo su ternura, que inútilmente se empeñaba en ocultar, y su espléndida lucidez. A lo insondable que la habitaba (sólo a veces atisbado; protegido por su timidez y discreción respecto de sí misma), lo reconocía como su lado oscuro, en algunos momentos de intimidad. Admiraba la inteligencia y le atraía el duende que suele acompañarla. De ello derivaba un alto sentido crítico que tendía a ocultarse tras la risa o el silencio.

Ante México, Mercedes mantuvo siempre una cierta distancia protectora, que atenuaba la voz crítica tan natural en ella; distancia que provenía de su gratitud de transterrada y su acendrado sentido de lealtad. Ambas cualidades las compartía, en general, con toda la generación del exilio, desde que juntos embarcaron hacia México. Pedro Garfias lo expresó por todos en un conocido poema que escribió durante la travesía:

Como en otro tiempo por la mar salada
te va un río español de sangre roja,
de generosa sangre desbordada.
Pero eres tú, esta vez, quien nos conquistas
y para siempre, ¡oh vieja y nueva España!

No obstante, si bien México fue su tierra por elección —pues prefirió quedarse en ella, aun cuando pudo optar por regresar a

España, después del largo exilio—, Mercedes era primordialmente española. Además fue una lectora voraz de gustos muy personales. Todo esto acompañado de una actitud práctica que le exigió la vida (¿la sobrevivencia?), y equilibró en ella los contrastes a los que propendía por su formación y origen.

En su interior, Mercedes amaba con pasión a los que consideraba suyos. Necesitada de la compañía de aquellos que formaban su centro afectivo, recelaba de tener que compartíroslos, pero lograba superarlo, o bien lo manifestaba abiertamente, con lo cual liberaba la relación de tensiones innecesarias. Sin duda, sus afectos eran tan profundos, como su habilidad para no dejarlos aflorar con toda su fuerza. Por lo demás era generosa a manos llenas con una gran sencillez, sólo posible en quienes naturalmente perciben la relación entrañable entre la amistad y el don de sí mismos.

Mercedes Díaz Roig era también muy observadora. Tenía la conciencia del otro y una actitud por lo general cálida y bien dispuesta para acoger amigos y conocidos, aunque a ratos se volvía algo taciturna o evasiva. Valoraba en los demás la “chispa”, la inteligencia reflexiva, la cultura; pero también la nobleza de espíritu que reconocía en pocos, y apreciaba tanto. Su agudo sentido del humor solía aligerar el comentario conscientemente arbitrario, a veces, pero no por ello menos inteligente.

Dos modelos guiaron la formación de su carácter: por un lado, el del compromiso políticosocial, franco y generoso del padre, y su amor por la escritura¹; por otro, el de la entereza moral de la madre, unida a la finura del trato y la conducta. Mercedes reconocía la presencia de ambos modelos. Se movía con facilidad en el mundo intelectual del padre y, paradójicamente, de algún modo rechazaba y deseaba al mismo tiempo los modelos marcados por la madre. Desde esta doble perspectiva se exigía a sí misma y a los demás.

Madrid, su lugar de origen, era su centro y su nostalgia. Allí, muy pequeña se inició en el mundo de la lectura (a los tres años sorpresivamente aprendió a leer; a los cinco “leí *El Quijote*”, solía decir). Francia fue su mayor dolor del exilio; se afirmó por

¹ Sobre el compromiso político y social de su padre, José Díaz Fernández, y su vocación teórica y de escritor, véase el artículo de José Manuel López de Abiada en este *Homenaje*. El autor recoge a su vez un testimonio epistolar de Mercedes que habla de la historia familiar del destierro, centrado en la figura paterna. Cf. también J. Díaz-Fernández, *El bloqueo*, prólogo de Víctor Fuentes, nota introductoria del autor, Ediciones Turner, Madrid, 1984.

la escuela y los libros, pero vivió la pérdida del padre y las mayores carencias. México significó la posibilidad de reiniciar un proyecto de vida. También propició el reencuentro y encuentro con amigos; el compartir la pérdida y las alegrías, entre las limitaciones cotidianas de la nueva vida, de cara al porvenir. Aquí conoció a Francisco Sala, Paco, su compañero de siempre; catalán hijo del destierro y la orfandad: hombre querido, sensible, sólido y recio como los maderos protectores. Con él y las hijas, Lina y Marisol, edificó Mercedes la vida familiar. Tuvo también dos nietos, y se realizó plenamente como intelectual y maestra, no obstante su dolorosa partida, sorpresiva y temprana.

La apertura hacia México, sin olvido de sus raíces españolas, se había acrisolado también en la actitud alerta y la conducta comprometida de su padre hacia los nuevos tiempos, dentro y fuera de su país, que Mercedes conocía. Sobre este punto llegó él a afirmar: "Me siento tan unido a los destinos de mi país, me afectan de tal modo los conflictos de mi tiempo, que será difícil que en mi labor literaria pueda dejar de oírse nunca su latido²." Pero si al padre la exigencia histórica le hacía subordinar el pasado a las urgencias del presente, a Mercedes la nostalgia del destierro le hizo fincar su labor intelectual en el romancero que la devolvía a las raíces de su cultura, y le permitía tender lazos de relación con el presente americano.

La tesis de licenciatura, aún inédita, fue una clara respuesta a su vocación y a sus afectos y lealtades primarias. Mercedes escribió sobre la poesía comprometida de Emilio Prados, el poeta del exilio a quien agradecía, con su gesto, que hubiera acogido a Paco como su hijo. Además, por la naturaleza misma de la poesía de Prados, la selección de este trabajo inicial denotaba ya un tema predilecto de Mercedes: la relación entre la poesía lírica (en este caso culta) y el romancero; en última instancia, entre las formas épicas y las líricas.

Ese interés de Mercedes por las relaciones entre la poesía lírica y el romancero se afianzó durante sus estudios de doctorado en El Colegio de México, cuando trabajó muy de cerca con Margit Frenk, y culminó en la elaboración de su tesis doctoral. Ésta constituye una verdadera aportación al estudio comparado de los dos géneros tradicionales, pues por primera vez se investiga sistemáticamente cómo cada género contribuye a la recreación y variación del otro. Sin olvidar las relaciones temáticas y textuales,

² J. Díaz-Fernández, *op. cit.*, p. 28.

el análisis se concentra principalmente en las relaciones formales y estilísticas, y se estudian procedimientos retóricos como la repetición, la antítesis y la enumeración, tan importantes en la historia de la poesía tradicional y culta hispánica. La tesis fue publicada como libro por El Colegio de México, apenas un año después de doctorarse Mercedes: *El romancero y la lírica popular moderna* (1976), sin duda el libro más importante de su amplia bibliografía³.

En Mercedes Díaz Roig había el deleite por la memoria y la repetición de la poesía tradicional, sobre todo del romancero. Esto sin duda influyó en su entusiasmo y gusto por dejar varias colecciones que permitieran a los lectores un encuentro directo con los textos. Más que la erudición, aunque se trata de ediciones cuidadas y anotadas, la movió en estos casos la voluntad de contribuir con su trabajo a que la poesía tradicional y la popular se prolonguen en el futuro con toda la riqueza de su propia fuerza interior y colectiva.

Inicialmente, junto con María Teresa Miaja, editó una bonita antología de canciones y juegos infantiles, *Naranja dulce, limón partido* (1979), hecha principalmente con materiales recogidos para el *Cancionero folklórico de México*, que no entraron, por el tema, en la selección final del *Cancionero*, y otras canciones. La antología, ilustrada con dibujos de Ileana Fuentes, se publicó acompañada de un cassette con canciones grabadas a un grupo de la primaria de la Escuela Manuel Bartolomé Cossío.

Después Mercedes publicó sus tres colecciones más importantes. La primera fue el *Romancero viejo* que lo preparó a petición de la editorial Cátedra, y cuya primera edición fue de 1976. Diez años más tarde salió su *Romancero tradicional de México* (1986), *corpora* pionero dentro de las colecciones nacionales del género en Hispanoamérica. Mercedes recogió los romances de obras ya publicadas y de algunas encuestas de campo, en colaboración con varios estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México y en coautoría con Aurelio González. A la tercera colección le dedicó sus últimos esfuerzos. Todavía tenemos fresco el recuerdo de Mercedes en su empeño pertinaz por concluir este libro que

³ Para los datos bibliográficos de este libro y de toda su obra, véase la *Bibliografía* anexa al Prólogo de Beatriz Garza Cuarón. Cf. también su necrología, *Mercedes Díaz Roig (1929-1988)*, publicada en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI (1988), núm. 2, pp. 617-622, del XL Aniversario (1947-1987) de la revista.

salió de la imprenta después de su muerte: *Romancero tradicional de América* (1990). Parecía presentir que no le quedaba mucho tiempo de vida.

Esta última es una obra que muestra la sobrevivencia del género en nuestros países hispanoamericanos. Por lo que el romancero significaba para Mercedes, fue también un modo hermoso de marcar su permanencia entre todos nosotros, a través de las voces colectivas. Si la antología inicial se dedicó a los hijos de los investigadores de El Colegio de México que estaban todavía pequeños, este *Romancero tradicional de América* (1990) lo dedicó significativamente a sus dos nietos nacidos en México, a los que quería entrañablemente y en quienes se prolongaba: Martín y Rodrigo.

Toda la actividad de Mercedes Díaz Roig dentro del campo de la cultura popular ha contribuido a darle continuidad al gran diálogo entre España y América. En particular, dentro de El Colegio de México, refuerza los estudios de esa especialidad que, de algún modo, ha estado presente desde las primeras publicaciones de la institución.

Pienso, además, que Mercedes hubiese querido escribir obra de creación. Fantasaba con la idea, y alguna vez en El Colegio de México de las calles de Guanajuato, en la colonia Roma, me mostró unos pequeños relatos (recuerdo que uno de ellos giraba en torno a una figura de cristal —material que tanto amaba— que se encontraba en una vitrina); pero nunca más habló de ellos.

En cambio, se divertía haciéndonos travesuras (a los que sentía y sabía más cercanos) en coplillas y poemas que se referían a hechos significativos de la cotidianidad y, a un mismo tiempo, revelaban los rasgos de quien los componía. Entre socarrón y afectivo, el poema de ocasión expresaba lo que, de otro modo, a Mercedes le era difícil comunicar. Así dice una estrofa del “Hermoso poema compuesto para una ocasión feliz” que me dedicó, entre tantos otros que guardo celosamente, el día de mi cumpleaños el 19 de febrero de 1984:

Este poema tan bueno
lo hizo de buena gana
Mercedes Díaz y Roig,
rimadora muy mentada
de muy gran inspiración
e inteligencia preclara,
de timidez sin igual
y modestia connotada.

En el poema —laudatorio, afectivo y de buen humor— alude al carácter paradójico de mi personalidad, en el que seguramente se proyectaba, salvo por las “variantes” particulares que nos hacían diferir a una de la otra. La despedida sintetiza, dentro de la mejor tradición, el doble juego paradójico (suyo y mío):

Vuela, vuela palomita,
por el portal de Belén
que aquí se acaban los versos
que le hice a doña Yvette.

Despedida tan devota
merece ser revocada:
Vuela, vuela, palomita,
por encima de La Habana.
Ya se acabaron los versos
que a doña Yvette dedicara.

El humor podía rozar frecuentemente lo picaresco, como ocurre en unas “Coplillas pasteurizadas para Yvette”, que Mercedes escribió con motivo de mi aceptación a colaborar con Margit Frenk, cuando ésta se hizo cargo de la Dirección del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. La insistencia de todos para que aceptara, pero en especial de Mercedes, había sido notable. Una vez más acude a fórmulas de la tradición, alude al santoral como tema adecuado a mi personalidad —pero también por preferencias curiosas de su saber hagiográfico—, y se refiere a un tema sobre el que me sabía especialmente susceptible, por mi origen puertorriqueño:

5

¡San Apapucio bendito
contempla, desde tu gloria,
el rigor tan riguroso
con que Yvette el puesto toma!

6

¡Quién la viera, quién la vio
así, medio despistada,
hacer un horario estricto
sin que se le olvide nada!
¿Será la influencia gringa?
(Te retacho la mentada).

Quizá la tendencia de Mercedes al cultivo de la versificación como entretenimiento y medio de expresión, fortaleció su preferencia por las relaciones formales, las cadenas formulaicas del estilo tradicional, los cruces entre géneros vistos, casi siempre, desde la perspectiva del romancero.

En definitiva, Mercedes Díaz Roig privilegió la tendencia narrativa de la poesía popular, y le preocupaban menos las manifestaciones del folklore más próximas a la improvisación o al lirismo intenso. De ahí que se especializara, con placer, dedicación y rigor admirables, a la investigación de los romances tradicionales de España, México y América.

Sin duda, Mercedes tenía excelente madera de investigadora. Ostentaba un cierto despegue de los textos teóricos y, de alguna manera, eludía el enfoque historicista del género. Sin embargo, leía y asimilaba de los primeros aquello que consideraba estrictamente imprescindible para alcanzar su objetivo. Prefería el goce del hallazgo empírico de las particularidades de los textos, a partir de las cuales descubría rasgos de la escritura que le permitían establecer redes de relación. Y lo hacía con inteligencia, sensibilidad y acierto. Es decir que, implícitamente, su análisis partía de una metodología introyectada tras una larga experiencia de lecturas y de prácticas de análisis textuales. Pero intelectualmente Mercedes no tendía a la especulación, aunque accedía a ella cuando lo juzgaba necesario y, sobre todo, cuando provenía de una proyección amplia, pero no abstracta, de los resultados de su propio trabajo.

Un buen ejemplo de esta última afirmación es la síntesis crítica que Mercedes hace sobre la tradición y variación en el romancero, en “Amplitud y flexibilidad del romance”, de su libro *Estudios y notas sobre el romancero* (1986), donde discreta y acertadamente matiza, precisa e integra algunas de las tendencias teóricas anteriores (sobre todo las de Ramón Menéndez Pidal y de Paul Bénichou). Desde mi punto de vista, al hacerlo admite la apertura del género para abarcar aspectos que muchos suelen separar; incluso da cabida hábilmente a los “creadores y recreadores de oficio”. Hablando de la canción de gesta, relacionada con el origen del romancero, señala cómo de la “lectura o recitado de un texto largo” pueden quedar en el oyente tópicos, versos que destacan por su expresividad y posiblemente la fábula, pero el texto largo no se presta para la repetición y memorización. Según Mercedes,

Al no haber repetición, se anula naturalmente la posibilidad de variación y difusión. Las gestas debieron de quedar entre la gente común bajo la forma de relatos en prosa, muy simplificados y quizás con algunos versos intercalados. Por supuesto que no intento quitar valor a la teoría de Menéndez Pidal sobre el desgajamiento de las tiradas épicas que dieron lugar a romances. No dudo que este fenómeno se haya dado en varios casos. Sin embargo, me parece que, generalmente, la forma más común de absorción de la gesta haya sido la que acabo de indicar [. . .]. Cf. al respecto Bénichou⁴, quien habla de la formación de romances mediante diversos “recuerdos” sobre un héroe épico; en dichos recuerdos se mezclarían estos relatos en prosa y recuerdos textuales de algunos versos épicos. El romance, en cambio, aunque también podía transmitirse profusificado, [. . .] era mucho más fácil de ser retenido en la memoria por cualquiera (no olvidemos que la memoria era la única herramienta que tenía el pueblo analfabeto o semianalfabeto para absorber conocimientos). Una vez aprendido el texto era factible transmitirlo; aprehensión y transmisión son la base de la difusión, y la difusión un apoyo para la profusión de variantes [. . .]. Las modificaciones que muchos transmisores introducían se difundían a su vez, creando nuevas versiones. Esto nos lleva al concepto del autor-legión, como lo ha llamado acertadamente Menéndez Pidal. Cada versión de un romance es el resultado de la acción de creador y recreadores. A mi modo de ver también hay que incluir dentro de la “legión” a creadores y recreadores de oficio, ya que son parte de la comunidad autora (pp. 17-18).

Otra actitud paradójica caracterizó a Mercedes Díaz Roig como colega, maestra y amiga. Frecuentemente se refugiaba en un silencio taciturno en las reuniones numerosas. En cambio, cuando se sentía especialmente en confianza, compartía sus habilidades con la palabra y resultaba ser una animadora estupenda. Pero los grandes grupos solían inhibirla. Gustaba de la plática íntima y se solazaba en ella. Ésta podía llegar a un tono enardecido, polémico, cuando el interlocutor era verdaderamente su amigo. La comunicación podía alcanzar entonces los límites óptimos de la apertura y de la confidencia. Por eso creo que prefería la plática cercana, personal, con sus asesorados, que el salón de clases. En una y otra situación era sistemática y rigurosa, pero tal vez lo mejor de sí misma se daba en la continuidad de una conversa-

⁴ Paul Bénichou, *Creación poética en el romancero tradicional*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 37-39 y 59.

ción sostenida con el alumno. Así también con sus amistades y colegas.

La que no gustaba de los grandes públicos, fue cuidadosa de mantener al día su correspondencia; establecía el diálogo frecuente con nosotros y con los amigos que se sumaban desde fuera en sus viajes a congresos, reuniones, coloquios y visitas a otras instituciones.

Con este homenaje queremos proyectar ese diálogo al futuro. Cada uno de los colaboradores ha querido decir algo más de lo ya dicho sobre los mismos campos o campos afines a los que trabajaba Mercedes Díaz Roig. Gracias a ella, en su memoria, dedicamos un tiempo de nuestra trayectoria de investigadores para fijar nuevos matices de un problema, iniciar nuevas búsquedas, reunir nuevos *corpora*, establecer relaciones hasta ahora inéditas en el amplio campo de la literatura popular y tradicional. Memoria activa, como ella hubiera querido. Más que recordarla de cara al pasado, que equivaldría a una modalidad del olvido, reconocemos su presencia motivadora en nosotros.

Predominan en el libro, como era de esperarse, los trabajos dedicados al romancero, que muestran una amplia gama de perspectivas de estudio y de investigación, y conforman la primera parte. En los artículos se estudia la historia de algún romance particular; su incidencia en la tradición; las transformaciones que ha sufrido en el proceso de modernización (por ejemplo, de reducción o de ampliación); la variación de un romance de lo serio a lo jocosos o a lo paródico; la confirmación de la teoría pidaleana del origen del romance debido a la fragmentación de la épica, por analogía con otras tradiciones; el perfil de los personajes del romancero; improvisación y tradicionalidad como renovación y recreación, lo cual permite a su vez contrastar tradiciones de composición diversa; la importancia del género como canción y, con ello, la importancia de la música y de los estribillos coreados; la función de algunos motivos tematizados, ligados a la narración; la supervivencia y la arqueología, como límites condicionados por razones históricas y sociales; escritura y oralidad relacionadas en el origen por los romances de pliego suelto; el paso de lo tradicional a lo culto y su recreación en nuevas formas tradicionales, y precisiones sobre el romancero sefardí y el portugués.

La segunda parte del homenaje se ha constituido con trabajos dedicados a otros géneros tradicionales y populares. Se consiguan supervivencias de la poesía tradicional en la tradición moderna; se estudia la variación y permanencia de la décima popu-

lar en múltiples estratos, como género aislado y en fiesta, y la importancia de la música e incluso del baile en el ritual de las celebraciones; se analiza la importancia de los clichés iniciales como estructuradores del significado en la lírica popular; se estudia la presencia del léxico de origen prehispánico en la poesía lírica tradicional y su función en la adaptación del género a nuevas circunstancias; se recopilan coplas de “La Llorona”, canción abierta de amplia tradicionalidad; se hace un análisis estructuralista de algunos corridos de maldición y se estudia con nociones psicoanalíticas la proyección social de los corridos de parricidas de la tradición mexicana, análogos a baladas de la tradición germánica; se establecen las relaciones históricas y las transformaciones de una canción de los siglos XVI y XVII que se ha recogido también en la tradición luso-brasileña, y se estudian sus nexos musicales; finalmente se analiza el tango con nociones bajtinianas, como un género híbrido y plurilingüe, con rasgos transgresores de la cultura oficial.

La tercera parte del homenaje, *Varia*, incluye trabajos que se centran en textos cultos, pero casi todos ellos se relacionan con algún género o aspecto de la literatura popular: se trata de fijar la fecha de aparición de un fragmento de poema medieval, y de asociarlo con la tradición judeoespañola y los monjes jerónimos del siglo XV; se reinterpreta un poema de Diego de San Pedro; se propone una lectura ideológica, bajtiniana de *Grandeza mexicana*, de Balbuena; se analiza el estrato fónico de un soneto de Góngora; se estudia la tensión que se crea entre el desenlace y el desarrollo textual de una obra de Alarcón, lo cual transgrede el conformismo convencional de los desenlaces; se establecen variantes en la traducción de las poesías en náhuatl de Sor Juana, y se reubican dentro de su obra; se hacen relecturas de la poesía comprometida de Emilio Prados; se estudian las canciones populares que José Revueltas incorpora en *El luto humano* y otros textos y su relación con la identidad del mexicano, tal como se manifiesta en la escritura; y por último, se traza brevemente la presencia del personaje nonato en varios textos hispanoamericanos contemporáneos (Rulfo, Arreola, Roa Bastos, Fuentes), en un romance judeoespañol recogido en 1904, en la historia de la gestación de Huitzilopochtli, y en la vida de san Ramón Nonato, y se relaciona con la vida y con la historia.

Mercedes Díaz Roig está de fiesta merecidamente. A su convocatoria, cada uno de nosotros, con su peculiar modo de ser, ha respondido: “¡Presente!”. Y ella diría con Machado:

Lleva quien deja y vive el que ha vivido.
¡Yunques, sonad; enmudeced, campanas!⁵

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ
El Colegio de México

⁵ Tanto estos versos como el epígrafe pertenecen al poema de Antonio Machado "A don Francisco Giner de los Ríos", en Antonio Machado, *Poesías completas*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1940, pp. 190-191, núm. CXXXIX. El poema está fechado en Baeza, el 21 de febrero de 1915.

ROMANCERO

LOS ORÍGENES ÉPICOS DEL ROMANCERO EN UNA PERSPECTIVA MULTICULTURAL

En 1910, Menéndez Pidal formulaba en los términos siguientes su teoría sobre los orígenes del *Romancero*:

Los oyentes se hacían repetir el pasaje más atractivo del poema [épico] que el juglar les cantaba; lo aprendían de memoria, y al cantarlo ellos a su vez, lo popularizaban, formando con esos pocos versos un canto aparte, independiente del conjunto: un romance¹.

William J. Entwistle, aunque nunca llegó a estudiar el problema en detalle, estaba poco convencido de la propuesta de don Ramón:

La falta de textos épicos originales nos impide alcanzar la seguridad absoluta [. . .] En los pocos casos en que dos textos [uno épico y el otro romancístico] se pueden colocar en columnas paralelas, hay tantas divergencias como semejanzas. El fragmentismo por sí solo no puede explicar los únicos dos [romances] que pueden compararse rigurosamente; el material y el estilo han sido reformados².

¹ *La epopeya castellana a través de la literatura española*, 2ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1959, p. 139. Compárese *L'épopée castillane à travers la littérature espagnole*, trad. HENRI MÉRIMÉE, Armand Colin, Paris, 1910, pp. 159-160.

² WILLIAM J. ENTWISTLE, *European balladry*, 2ª ed., Clarendon Press, Oxford, 1951, pp. 168-169. Entwistle se basa, a su vez, en S. G. MORLEY, "Spanish ballad problems: The native historical themes", *UCPMPH*, 13 (1925-1928), 207-228. No se molesta Entwistle en aclararnos cuáles son esos "dos únicos" romances de posible origen épico. Huelga decir, en cualquier caso, que el origen épico de toda una serie de romances es ya indiscutible y que hoy en día ninguna de las afirmaciones de Entwistle se aceptaría como reparo válido a la posibilidad de una derivación épica del Romancero. No cabe duda que Entwistle era un estudioso de admirable erudición, conocedor como nadie de la baladística paneuropea. Pero la crítica individualista ha seguido aceptando

Al seguir la pauta iniciada por Entwistle, la escuela neoindividualista continúa manifestando una postura escéptica respecto a los posibles nexos épico-romancísticos. Según John J. Cummins: “La falta de romances con semejanzas suficientes a un cantar de gesta correspondiente como para apoyar la teoría [de Menéndez Pidal] ha sido ampliamente reconocida”³. Y según Colin Smith: “[...] aún está lejos de ser bien comprendido el mecanismo por el cual pasó a romance el material del poema épico”⁴.

Con todo, las investigaciones sobre la poesía épica en contextos geográficos bien lejanos de la Península Ibérica —y, huelga decir, de espaldas a la polémica individualista-tradicionalista— han seguido ofreciéndonos modelos muy similares al que, en términos teóricos, evocaba Menéndez Pidal; y mientras que don Ramón proponía una escena puramente hipotética, los ejemplos que ahora veremos están bien documentados, por provenir de unas tradiciones modernas o, en todo caso, de un pasado relativamente reciente. Así, al estudiar las *byliny* rusas, cantadas en una tradición aún bastante vigorosa en el siglo XIX y sólo extinguidas a principios del XX, Nora K. Chadwick afirma:

Un poema, según cierto juglar [= *skazitel*], puede consistir en unos 1100 versos, mientras que otro recitará lo que parece ser el núcleo del mismo poema en unos 100; o con más frecuencia, [el juglar] ha de seleccionar sólo ciertos episodios de los muchos que se relacionan con el héroe en cuestión y los combinará nuevamente para formar una sola *bylina* más breve. A menudo, un único episodio constituye una *bylina* completa⁵.

a pies juntillas su conveniente autoridad como si ya fuera una verdad revelada y sin molestarse en indagar más allá.

³ J. J. CUMMINS, “The creative process in the ballad *Pártese el moro Alicante*”, *FMLS*, 6 (1970), 368-381: p. 368. Véase mi respuesta en “Epic and ballad: A traditionalist perspective”, *Olifant*, 8:4 (1981), 376-388: pp. 377-378 y n. 3; o bien, la versión en español: “Épica y Romancero ante la crítica individualista”, en *Balada y lírica: Actas del Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, ed. DIEGO CATALÁN *et al.*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, n. 6, (en prensa). Diametralmente en contra de lo que supone Cummins —y muy de acuerdo, por cierto, con el “proceso creativo” de la poesía oral—, es precisamente la gran semejanza de *Pártese el moro Alicante* con sus posibles antecedentes épico-cronísticos lo que nos podría hacer dudar de su autenticidad. Véase ahora lo que dice Diego Catalán en su introducción crítica a las *Reliquias de la poesía épica española*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1980, pp. xxxix-xli.

⁴ COLIN SMITH, *Poema de mio Cid*, 2ª ed., Cátedra, Madrid, 1976, p. 21; 1ª ed. en inglés, Oxford University Press, Oxford, 1972, p. xvii.

⁵ NORA K. CHADWICK, *Russian heroic poetry*, Cambridge University Press,

En un contexto neohelénico, tengamos en cuenta el cantar heroico, de 1 034 versos, sobre *Daskaloyánnis*, jefe de la resistencia antiturca en Creta capturado en 1770 por los turcos, quienes lo mandaron desollar vivo. El poema fue compuesto oralmente por el poeta popular (*rimadóros*) Barba-Pantzelios, analfabeto, quien lo dictó a un copista colaborador en 1786. Semejante composición de extensión épica luego ha dado lugar a la creación de breves poemas tradicionales (*tragouúdia*), en los que todo el relato se reduce a una canción de tamaño baládico⁶.

Si nos fijamos ahora en la épica árabe moderna de los *Banī Hitāl* en su relación con el *mawwāl* ('balada', pl. *mawāwīl*) egipcio, una vez más nos encontramos con un fenómeno ya familiar: la *Sīrat Banī Hitāl* es un larguísimo relato épico de origen medieval que se canta aún hoy día en Egipto (y también en otras varias regiones del mundo árabe). Ahora la épica oral se difunde por la radio, pero, frente a la tecnología del siglo xx, el juglar profesional (= *rāwī* 'narrador' o *shā'ir al-rabāba* 'poeta de rabel') sigue

Cambridge, 1932, p. 12. Al investigar la existencia de escuelas de cantores de *byliny* en el siglo xix, OLE VESTERHOLT también señala en algunas *byliny* "el comienzo de un movimiento desde la épica heroica hacia la balada" (*Tradition and individuality: A study in Slavonic oral epic poetry*, Rosenkilde & Bagger, Copenhagen, 1973, p. 49) y ROMAN JAKOBSON señala la coexistencia de *byliny* heroicas y *byliny* baládicas (*Selected writings*, t. 4: *Slavic epic studies*, Mouton, La Haya, 1966, p. 495). Sobre las *byliny* es imprescindible el libro de REINHOLD TRAUTMANN, *Die Volksdichtung der Grossrussen*, t. 1: *Das Heldenlied (Die Byline)*, Carl Winter, Heidelberg, 1935. Véase también el utilísimo estudio de FELIX J. OINAS, *Essays on Russian folklore and mythology*, Slavica, Columbus, Ohio, 1985, pp. 9-31. Igual que las *byliny*, la crítica caracteriza las *dumy* ucranianas como "una especie de forma transicional entre el género épico y el baládico"; NATALIE KONONENKO MOYLE, "Introduction", *Ukrainian dumy*, ed. y trad. George Tarnawsky y Patricia Kilina, Canadian Institute of Ukrainian Studies y Harvard Ukrainian Research Institute, Toronto y Cambridge, 1979, p. 15.

⁶ Véanse JAMES A. NOTOPOULOS, "Homer and Cretan heroic poetry: A study in comparative oral poetry", *American Journal of Philology*, 73 (1952), 225-250; DEMETRIOS A. PETROPOULOS, "Toū Daskalogiánnē tà tragouúdia", *Krētikà Chronikà* (Herakleion), 8 (1954), 227-237; RODRICK BEATON, *Folk poetry of modern Greece*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980, pp. 155-162; respecto a baladas (*tragouúdia*) sobre el mismo tema, véase ANTON JEANNARAKI, *Ásmata krētikà metà distíchōn kai paroimiōn*, Martin Sändig, Wiesbaden, 1967, núms. 23-24. Ahora bien, a diferencia del caso epopeya-romancero, no es que la reducción del largo relato épico a unos cantos de carácter baládico haya dado lugar a la creación de los *tragouúdia* como un nuevo género, pues los *tragouúdia* ya existían siglos antes de la composición del poema de Barba-Pantzelios. Para un testimonio del siglo xvii, véase BERTRAND BOUVIER, *Demotikà tragouúdia apò cheirógráfo tēs monēs tōn Ibēron*, Institut Français d'Athènes, Atenas, 1960.

siendo analfabeto. La reciente (1978) radiodifusión de una versión cantada por el famoso *shāʿir* Jābir Abū-Husayn ocupó —junto con los comentarios— nada menos que noventa programas de media hora cada uno. Las amplísimas formulaciones épicas de la *sīra* han dado lugar, a su vez, a la creación de varios derivados no profesionales, entre los que figuran algunos *mawāwīl* sobre el tema, de tono y extensión similares a las baladas y romances de Occidente. En el contexto de El Cairo de nuestros días, se presencia claramente el constante vaivén, en una tradición oral viva y dinámica, entre la extensa epopeya profesional en toda su amplitud y el breve fragmento baládico de carácter particular que de ella deriva. Observa Bridget Connelly:

Los taxistas de El Cairo, de cualquier zona de la ciudad, no sólo saben narrar el contenido de las aventuras episódicas del último programa, sino que pueden recitar versos de la poesía de Jābir que han oído por la radio la noche anterior. Todos los taxistas a los que pregunté [también] sabían relatar los episodios que aún no se habían recitado⁷.

Veamos ahora otra tradición épica, en este caso, exótica y muy lejana de Europa y del Mediterráneo: Daniel Biebuyck describe la presentación al público de la epopeya (*kārīṣī*) del héroe Mwindo de los nyanga de Zaire en los términos siguientes:

Normalmente un cacique o jefe, o simplemente el más anciano de una estirpe local, para divertir a su gente y a sus huéspedes, in-

⁷ Sobre la épica de los *Banī Hilāl* y los *mawāwīl* basados en ella, véase BRIDGET CONNELLY, *Arab folk epic and identity*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1986, p. 246; respecto a las emisiones radiofónicas y los conocimientos de los taxistas, véanse las pp. 48-49. Para una edición y estudio de un episodio de la *Hilāliyya*, véase SUSAN SLYOMOVICS, *The Merchant of Art: An Egyptian Hilāli oral epic poet in performance*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1987. Sobre los *mawāwīl* y sus características, véase PIERRE CACHIA, "The Egyptian *mawwāl*: Its ancestry, its development, and its present forms", *Journal of Arabic Literature*, 8 (1978), 77-103. Ahora bien, el *mawwāl*, como género, no deriva de la épica árabe. Sobre la épica árabe moderna, puede consultarse el libro de SERAFÍN FANJUL, *Literatura popular árabe*, Editora Nacional, Madrid, 1977, pp. 132-146, y sobre la narrativa heroica árabe durante la Edad Media y su posible relación con la románica, véase ÁLVARO GALMÉS DE FUENTES, *Épica árabe y épica castellana*, Ariel, Barcelona, 1978, y mi reseña: *HR*, 48 (1980), 239-241. Téngase en cuenta ahora también FRANCISCO MARCOS MARÍN, "El legado árabe de la épica hispánica", *NRFH*, 30 (1981), 396-419.

vitará a un bardo a presentar algunos episodios de la epopeya, por la noche, al lado de la casa [comunal] de los varones en el centro del poblado⁸.

Una recitación de toda la epopeya de Mwindo puede ocupar unos doce días —como en efecto lo ha constatado Biebuyck (p. vi). Ahora bien, tal no es el modo normal de recitación. El *kárisi* es un género “escuchado y disfrutado por el pueblo entero” (p. 13) y, según explica el africanista y comparatista Jeff Opland:

Puesto que el bardo nyanga y su público comparten una misma cultura, puede recitar extractos sueltos de la biografía del héroe con la confianza de que sus oyentes los colocarán en el contexto de su conocimiento de la biografía completa de Mwindo⁹.

⁸ DANIEL P. BIEBUYCK y KAHOMBO C. MATEENE, *The Mwindo epic from the Banyanga (Congo Republic)*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1969, p. 13. Sobre la épica de los nyanga y de otros pueblos africanos, véase el artículo de Biebuyck, en *Heroic epic and saga*, ed. FELIX J. OINAS, Indiana University Press, Bloomington, 1978, pp. 336-365, así como su libro, *Hero and chief: Epic literature from the Banyanga, Zaire Republic*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1978.

⁹ JEFF OPLAND, *Anglo-Saxon oral poetry: A study of the traditions*, Yale University Press, New Haven, 1980, p. 83. Respecto a la íntima interacción entre el narrador tradicional y su público, no puedo por menos de aducir, de manera parcial, el precioso —y ya clásico— comentario de MELVILLE JACOBS: “Lo que a todos resultaba familiar se trataba con una selectividad extremada y con un tipo de estilización especial. Sólo se escogían unos pocos aspectos de una situación o de un protagonista; a ellos se aludía de un modo sucinto y de una manera tradicional”; *The content and style of an oral literature: Clackamas Chinook myths and tales*, University of Chicago Press, Chicago, 1971, p. 5 (orig., 1959). Igualmente, BÉLA BARTÓK, al notar el carácter elíptico e incluso a veces impenetrable de la poesía lírica de los campesinos turcos, observa muy atinadamente: “El lector ha de tener presente que estos poemas líricos no han sido concebidos para forasteros. Han sido creados para los aldeanos mismos por sus propios vecinos; todos poseen en común los mismos sentimientos y el mismo conocimiento de los hechos, un mismo nivel de civilización; y todos forman una comunidad que interpreta los fenómenos del mundo de una manera similar”; *Turkish folk music from Asia Minor*, ed. Benjamin Suchoff, Princeton University Press, Princeton, 1976, p. 206. De tal manera, el contexto mismo en el que se presenta cualquier tipo de literatura oral siempre lleva implícita la potencialidad del estilo intuitivo y del fragmentismo —dos rasgos fundamentales del Romancero— sin que ni un fenómeno ni otro perjudiquen en absoluto la comprensión del texto por parte de su público. Ningún oyente medieval necesitaba que le explicaran nada al oír los fatídicos versos, tan cargados de múltiples e intrincadas resonancias épicas: “Morir vos queredes, padre, / San Miguel vos haya el alma [...]”.

Tales condiciones y tales relaciones intertextuales nos evocan una faceta fundamental de la poesía heroica oral, sea cual fuere su contexto cultural o geográfico: la posibilidad de crear breves fragmentos “baládicos” ha de ser inherente a toda presentación de un largo poema épico; ha de ser una parte básica y esencial de su naturaleza; y ha debido poder realizarse —y sin duda se ha realizado— esporádicamente y de modo efímero durante todos los siglos cuando los cantares épicos se cantaban en el occidente de Europa¹⁰.

¹⁰ Tengamos en cuenta las observaciones, en un artículo crucial, de CAROL J. CLOVER, “The long prose form”, *Arkiv för Nordisk Filologi*, 101 (1986), 10-39. Para Carol Clover, incluso la condición normal y característica del amplio relato tradicional es que se recite en breves fragmentos, aunque exista en la conciencia de los recitadores, y de su público, como una “entidad inmanente o potencial, una «totalidad» colectivamente concebida”, que sólo raras veces —o nunca— se recita en su forma completa (pp. 34, 25). Tal, en efecto, ha de ser el caso de la épica árabe moderna de los *Banī Hilāl* y del *Mwindo* de los nyanga, así como de algunos relatos heroicos en lenguas del Oriente Próximo (la narración épica turca de *Dede Korkut* y otros). En tales textos parece ser que “las narraciones breves constituyen las unidades viables de la tradición oral y la entidad colectiva representa un fenómeno tardío y literario” (Clover, p. 20). Recordando una famosa teoría homérica de siglos pasados, también ha sido ésta la tesis sostenida por el propio ENTWISTLE respecto a la epopeya bizantina de Anatolia, *Digenis Akritas*, construida, al parecer, a base de una serie de relatos baládicos (“New light on the epic-ballad problem”, *Journal of American Folklore*, 62 [1949], 375-381). Otra cosa son las epopeyas, ya de autoría conocida, armadas en el siglo XIX, e incluso en el XX, al recopilar baladas de la tradición oral: la *Kalevala* de ELIAS LÖNNROT; el *Kalevipoeg* de FRIEDRICH REINHOLD KREUTZWALD; el *Libro de los héroes de Kiev* de V. P. AVENARIUS, para citar sólo ejemplos de Finlandia, Estonia y Rusia, respectivamente. (Sobre Avenarius, véase OINAS, *Essays*, pp. 24 y 29, n. 34.) Y sigue el proceso: ahora llega a mis manos el libro de D. MRKICH, *Kosovo: The song of the Serbs*, Commoner’s Publishing Society, Ottawa, 1989, en que el autor procura crear —traducido al inglés— “un poema unificado [...] tomando libremente el material de vastas y diversas fuentes: baladas, canciones, tradiciones y los relatos históricos servios que me eran asequibles” (p. iv). Por otra parte, en un reciente estado de la cuestión sobre el *Digenis*, R. BEATON ve el poema sencillamente como una epopeya erudita y descuenta sus orígenes baládicos (*Folk poetry of modern Greece*, pp. 78-82). Para el *Dede Korkut*, véanse las traducciones de FARUK SÜMER *et al.*, Texas University Press, Austin, 1972, y de GEOFFREY LEWIS, Penguin, New York, 1982. Concretamente sobre la redacción de la versión conservada, comentan Sümer *et al.*: “La formación definitiva de nuestro texto, en una fecha relativamente tardía [finales del siglo XVI], parece haber sido trabajo de un escribano o colector [...] quien no era juglar” (p. xx). Acerca de otro poema de origen oral, pero “selectivamente recopilado” en los siglos XIX y XX, a base de “variantes fragmentarias”, véase la gran epopeya armenia *David of Sassoun*, trad. ARTIN K. SHALIAN, Ohio University Press,

Una novela de aventuras en verso, *Le Roman de la Violette ou de Gerart de Nevers*, escrita hacia 1227-1229 por Gerbert de Montreuil —autor también de una de las continuaciones del *Perceval*—, incluye una escena que no deja de ser significativa para nuestros propósitos: Gerart de Nevers procura reivindicar la inocencia de su mujer poniendo al descubierto la alevosía del conde Lisiart, quien la ha calumniado; a tal efecto, Gerart se disfraza de *jongleur* y así logra introducirse en el castillo del traidor; para dar credibilidad a su fingido oficio, Gerart decide cantar ante Lisiart, “a clere vois et a douch son”, unos versos épicos sobre el famoso héroe “Guillaume au court nes”. He aquí el pasaje:

Grans fu la cours en la sale a Loon;
 1408 Molt ot as tables oisiaus et venison.
 Ki ke mangast le car ne le poisson,
 1410 Onques Guillaumes n'en passa le menton,
 Ains manga tourte et but aige a fuison;
 1412 Quant ont mangié li chevalier baron,
 Les tables ostent sergant et escanchon.
 1414 Li quens Guillaumes mist le roi a raison:
 «C'as empensé, dist il, li fils Carlon?
 1416 Secorras moi vers la gieste Mahon?
 Ja deüst estre li os a Carlion».
 1418 Et dist li rois: «Nous en consilleron,
 Et le matin savoir le vous feron
 1420 Ma volenté, se jou irai ou non».
 Guillaumes l'ot, si taint comme carbon.
 1422 «Comment dyable, dist il, s'en plaideron.
 Chou est la fable dou tor et dou mouton».

Athens, Ohio, 1964, p. xix. Por otra parte, no cabe duda que la épica túrquica centro-asiática —igual que la épica musulmana sur-eslava de Bosnia— conoce poemas auténticamente orales de enorme extensión, cuyo modo normal de presentación no tiene nada de baládico. Véase NORA K. CHADWICK y VICTOR ZHIRMUNSKY, *Oral epics of Central Asia*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969: uno de los cantores (muerto en 1941) conocía no menos de 70 cantos épicos, de los que el más largo llegaba a 20 000 versos (pp. 325-326). Hay, en algunos casos, composiciones que alcanzan hasta 250 000 versos. Para más sobre la tradición centroasiática, véase THOMAS G. WINNER, *The oral art and literature of the Kazakhs of Russian Central Asia*, Duke University Press, Durham, North Carolina, 1958. En algunas regiones de Turquía aún circulan relatos (*hikâye* ‘chantefables’) que pueden durar desde una hora o dos hasta veinte o más horas, treinta y seis en un caso (WOLFRAM EBERHARD, *Minstrel tales from Southeastern Turkey*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1955, pp. 1, 3, 74-75, nn. 3 y 30).

- 1424 Il s'abaissa, si a pris un baston,
 Puis dist au roi: «Vostre fief vous rendon,
 1426 N'en tenrai mais vaillant un espouren,
 Ne vos amis ne serai ne vos hom,
 1428 Et si venrés, ou vous voelliés ou non»¹¹.

Traducción:

- Grandes fiestas se hacían en la sala de Laon;
 1408 las mesas estaban llenas de aves y de carne de venado.
 Había quien comía la carne o el pescado,
 1410 pero Guillaume jamás probaba de ello ni un bocado;
 más bien comía panecillos y bebía agua en cantidad;
 1412 cuando han comido los nobles caballeros,
 levantan las mesas criados y escancianos.
 1414 El conde Guillaume se dirige al rey:
 «¿Qué has decidido, dice, hijo de Carlomagno?
 1416 ¿Me vas a ayudar frente a la raza de Mahoma?
 Las huestes ya han de estar en Carlion.»
 1418 El rey le dice: «Ya lo pensaremos
 y mañana por la mañana os haremos saber
 1420 mi voluntad, si iré o no».
 Guillaume lo oye y se pone rojo como una brasa:
 1422 «¡Qué demonios, dice, que lo discutiremos!
 ¡Esto es como la fábula del toro y la oveja!»
 1424 Se agachó y cogió un bastón;
 luego le dice al rey: «Vuestro feudo os devolvemos;
 1426 de él no guardaré siquiera el valor de una espuela;
 ni sére vuestro amigo, ni seré vuestro vasallo;
 1428 y además, ¡sí iréis [a la batalla], que queráis o no!»

La escena de Gerart, el fingido juglar, y su recitación épica nos vuelven a evocar el planteamiento teórico de don Ramón. Para su presentación, Gerart escoge unos versos de la difundidísima

¹¹ DOUGLAS L. BUFFUM (ed.), *Le Roman de la Violette ou de Gerard de Nevers par Gerbert de Montreuil*, Honoré Champion, Paris, 1928, pp. 59-60 (vv. 1407-1428). El que Guillaume sólo coma pan y beba agua (v. 1411) responde a un complejo juramento de abstinencia pronunciado antes de marcharse de Orange (*Aliscans*, ed. WIENBECK, vv. 1988-2003). En vez de "Carlion" (v. 1417), los ms. del *Aliscans* traen una variedad de lecturas; quizá la más satisfactoria sea "Chaalon" (o sea Châlons). En lo que se refiere a "la fable dou tor et dou mouton" (v. 1423), la lectura correcta es "del corf et del mouton", según demuestra ROLIN (*Aliscans*, v. 2807), al aducir una fábula latina correspondiente (p. 92). Trátase, por lo tanto, del cuervo y la oveja (y no del toro y la oveja). Para las eds. del *Aliscans*, véase la n. siguiente.

chanson de geste de *Aliscans* y escoge precisamente una de las escenas más atractivas y dramáticas: harto ya de las prevaricaciones y desprecios del débil y cobarde rey Luis —al que tanto y tan fielmente ha ayudado—, Guillaume d'Orange estalla en furia, amenaza e insulta al rey y le canta las cuarenta¹². En el contexto am-

¹² Sobre la identidad del pasaje, véase BUFFUM, p. lxxxvi y n. 2. Véanse las eds. de F. GUESSARD y A. DE MONTAIGLON, A. Franck, Paris, 1870, pp. 92-93 (vv. 3036-3059); GUSTAV ROLIN, Martin Sändig, Wiesbaden, 1967, pp. 91-93 (vv. 2794-2813) (orig., 1897), ERICH WIENBECK *et al.*, Max Niemeyer, Halle, 1903, pp. 176-177 (vv. 3036-3059); también W. J. A. JONCKBLOET, *Guillaume d'Orange: Chansons de geste des XI^e et XII^e siècles*, 2 tomos, Martinus Nyhoff, La Haya, 1854, t. 1, 301-302 (vv. 3273-3297). Wienbeck da cuenta de trece ms. (pp. v-vi). El poema será de hacia 1185. Sobre nuestro pasaje en el contexto del poema entero, véase JOAN M. FERRANTE, *Guillaume d'Orange: Four Twelfth-Century epics*, Columbia University Press, New York, 1974, pp. 35-37. Sobre el *Aliscans* y sus relaciones con otros cantares, véase MARTIN DE RIQUER, *Les chansons de geste françaises*, 2^a ed., trad. Irenée Cluzel, Nizet, Paris, 1968, pp. 147-149. Téngase en cuenta que el *Roman de la Violette* especifica que Gerart continúa cantando hasta otros cuatro “vers” del cantar de gesta, aunque el texto del poema no los incluye: “Ensi lor dist vers dusch’a quatre [...]” (v. 1429). La literatura francesa nos proporciona algunos casos más de la cita verbal de fragmentos de cantares de gesta, pero no vienen tan a cuento para nuestros propósitos actuales como los versos de *Aliscans* citados en el *Roman de la Violette*. El *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* de JEAN RENART, escrito a principios del siglo XIII (hacia 1212-1213, según RITA LEJEUNE, o en 1228, según FÉLIX LECOY), incluye una escena en que un “jogleour” canta unos 32 versos de una *chanson de geste* de *Girbert de Metz*. Igual que nuestra cita de *Aliscans*, se trata de una violenta contienda verbal, pero los versos proceden de una variante desconocida del cantar y no han podido localizarse en ninguno de los códices hoy conocidos de *Girbert*. Resulta más difícil, por lo tanto, precisar su efecto como unos posibles versos cumbre, seleccionados a propósito por su impacto dramático (como, según creo, es el caso de nuestros versos del *Aliscans* o de los protorromances evocados por don Ramón). Para los versos de *Girbert* en *Guillaume de Dole*, véanse las ediciones de Lejeune, E. Droz, Paris, 1936, p. 32 (vv. 1335-1367), y de Lecoy, Honoré Champion, Paris, 1962, p. 42; así como R. Lejeune-DEHOUSSE, *L'Oeuvre de Jean Renart: Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen-Âge*, Les Belles Lettres, Paris, 1935, p. 152 y n. 1, y sobre todo RUSSELL KEITH BOWMAN, *The connections of the Geste des Loherains with other French epics and medieval genres*, R. K. Bowman, New York, 1940, pp. 76-79. Téngase en cuenta también KARL BARTSCH, “Beiträge zu den romanischen Literaturen”, *Jahrbuch für Romanische und Englische Literatur*, 11 (1870), 159-188: pp. 160-161 (75c). En el cantar de gesta de *Beuve de Hantome*, Josiane, la amada del héroe, se disfraza de juglaresa y remeda el comienzo de un poema heroico sobre sus propias aventuras y las del héroe: “Or m'escoutez, chevalier et sergant, / Et les puceles et dames et enfant, / Un son nouvel de la terre des Frans, / Çou est de Beuve, un chevalier vaillant, / Et de s'amie, Josiane au cuer franc [...]”, ALBERT STIMMING (ed.), *Der festländische Bueve de Hantone: Fassung II*, 2 tomos, Gesellschaft für Romanische Literatur, Dresden,

plio del relato épico, resulta ser, por lo tanto, una de las escenas más gratas y satisfactorias. E igual que el bardo nyanga, o igual que el juglar español ante su público —creadores de los primeros romances—, Gerart bien puede confiar en que los oyentes conozcan ya todo el relato y que sepan colocar la escena en el contexto apropiado, de acuerdo con su conocimiento de la biografía completa de Guillaume d'Orange¹³. La escena del *Roman de la Violette* nos ofrece, por lo tanto, un espléndido ejemplo del carácter flexible, inestable, esencialmente efímero de los cantares épicos como poesía oral; percibimos la posibilidad, implícita siempre en la naturaleza misma de la recitación, de que en cualquier momento algún episodio especialmente atractivo podría desgajarse del amplio relato, para convertirse —potencialmente— en un breve fragmento protobaládico¹⁴.

1912-1918, vv. 12811-12815, p. 504. Sobre el caso, véase EDMOND FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen-Âge*, Burt Franklin, New York, 1970, p. 292 (núm. 113). Aprovecho la oportunidad para agradecer a mi amigo y colega, el profesor Joseph J. Duggan, sus eruditos y como siempre muy generosos consejos respecto a problemas lingüísticos y bibliográficos referentes al francés medieval y su literatura.

¹³ Compárese lo citado de OPLAND (n. 9 *supra*).

¹⁴ Acerca de las condiciones —sobremanera variables— que concurrían en una recitación juglaresca, véase el innovador estudio de JOSEPH J. DUGGAN, "Social functions of the medieval epic in the Romance literatures", *Oral Tradition*, 1:3 (1986), 728-766. En el contexto de la poesía oral, carece de todo sentido argüir, como lo ha hecho recientemente BRIAN POWELL en "The opening lines of the *Poema de Mio Cid* and the *Crónica de Castilla*", *MLR*, 83 (1988), 342-350, p. 349, que los versos absorbidos por la *Crónica de Castilla* tienen, necesariamente, que provenir de una composición "de extensión baládica más bien que de dimensiones épicas" ("of ballad length rather than of epic dimensions"). Aparte de lo supuestamente ventajoso que sería para una teoría pseudopositivista, no hay nada en absoluto que compruebe semejante ocurrencia y, además, ante el carácter mismo de la poesía oral, el dato, en cualquier caso, carecería de toda importancia. La crítica neopositivista, por lo visto, sigue pensando en la poesía oral como si fuera igualita que la poesía escrita; como si consistiera en textos fijos —o relativamente fijos— como cualquier soneto de Garcilaso. Pero los hechos no son así. Son muy otros. La poesía oral constituye un proceso en constante devenir; cambia sin parar; ajusta y varía interminablemente sus fronteras; se asocia y desasocia incansablemente con otros y diversos temas narrativos; en fin, no conoce en absoluto la fijeza del texto escrito. Y no hay "texto" en el sentido que se entiende desde la perspectiva de una literatura escrita. Carece de todo sentido, por ejemplo, perder el tiempo con el pseudoproblema de si *La jura de Santa Gadea* sería epílogo del *Cerco de Zamora* o prólogo del *Cantar de Mio Cid*. La realidad es que, en cualquier momento dado, podría ser una cosa . . . u otra, o las dos, o bien podría ser un

Así, la teoría de Menéndez Pidal resulta confirmada, no sólo por los amplísimos testimonios internos de los mismos romances¹⁵, sino también por el testimonio analógico de las otras tra-

minicantar de gesta autónomo. Y ninguna de estas posibilidades resta nada en absoluto al repertorio de los cantares de gesta, ni tampoco resta nada a su tradicionalidad. En lo que se refiere a los versos iniciales del *CMC*, lo que resulta indiscutible es que los versos recogidos en la *Crónica de Castilla* y en el fragmento romancístico de *La partida del Cid* (ms. de la British Library) se pueden relacionar genéticamente con versos correspondientes en el *CMC*: tienen la misma asonancia; tienen coincidencias verbales; tienen variantes de tipo tradicional y, en el plano de su “fabula”, narran el mismo relato. La crítica neopositivista puede, por lo tanto, escoger libremente entre dos posibles soluciones, las dos igualmente favorables a una interpretación plenamente tradicionalista de los hechos: o tales versos en la *Crónica de Castilla* representan un fragmento de una versión tradicional del *CMC* y en tal caso el *CMC* resulta ser un poema tradicional que vive en variantes, igual que los demás cantares de gesta, o bien los mismos versos —igual que el romance de Londres— son un fragmento romancístico desgajado de alguna versión del *CMC* y en tal caso la tradicionalidad del romance reflejaría la tradicionalidad del *CMC*. Cualquiera de las dos soluciones del problema da el mismo resultado. Por una o por otra vía, se llega a una misma conclusión. Y no hay vuelta que darle. Los textos están ahí y lo que nos dicen está más que claro. Y huelga decir que no aportan nada que sirva en absoluto para reforzar una visión neoindividualista de la epopeya castellana. Por otra parte, no tengo nada en contra de imaginar que hubieran podido existir, al lado de los cantares de gesta, otras composiciones de carácter y de tamaño baládicos (según propone Powell). Existían muy seguramente. Lo que pasa es que —si uno quiere ponerse en plan positivista— no tenemos documentación de ninguna clase de semejantes protorromances (“Avez-vous un texte?”), pero aunque la tuviéramos, no serviría de ningún modo como para anular la existencia —ampliamente documentada— de una épica medieval castellana oral y tradicional. . . , por mucho que así lo quisiera la crítica neopositivista. Respecto a todo esto, véanse mis artículos, “The initial verses of the *Cantar de Mio Cid*”, *La Corónica*, 12 (1983-1984), 178-186, y “*Encore les cantilènes!*: Prof. Roger Wright’s Proto-romances”, *La Corónica*, 15 (1986-1987), 52-66.

¹⁵ Véase mi artículo citado: “Epic and ballad”. Otro problema es la total desatención de la crítica neoindividualista a los documentos más cruciales del caso: imposible comparar, por ejemplo, los romances de *Tres cortes armara el rey*, *Cabalgá Diego Laínez*, *Sueño de doña Alda*, *Belardo y Valdovinos*, *Almerique de Narbona*, *Celinos o Floresvento*, entre otros, con sus antecedentes épicos (en este caso, *Cantar de Mio Cid*, *Mocedades de Rodrigo*, *Ronsasvals*, *Saisnes*, *Mort Aymeri*, *Beuve de Hantone*, *Floovant*) y no quedarse uno más que convencido del indiscutible nexo directo y tradicional entre los romances y la épica y, por tanto, del carácter esencialmente oral y tradicional de los cantares de gesta. Y sólo cito aquí romances cuyos antecedentes épicos se conservan en su forma poética “original”; si citáramos prosificaciones cronísticas, tendríamos un *embaras de richesses*. Y aun así, ya lo tenemos. A mí me resulta muy difícil, si no imposible, imaginar otra disciplina en la que pudiera llegar a convencer —como induda-

diciones que aquí hemos examinado: *byliny* rusas, *tragoudia* neohelénicos, *mawāwīl* egipcios, el *kárisi* de los nyanga, amén de la escena en francés medieval del *Roman de la Violette*. La crítica neoindividualista se ha limitado a expresar su característico escepticismo frente al planteamiento de Menéndez Pidal, pero resulta sobremedida significativa que no haya sabido proponer ninguna teoría alternativa. Dada la esencial fluidez de la poesía oral, la multiplicidad de versiones variantes, la flexibilidad de las “fronteras” entre los diversos relatos tradicionales¹⁶ y las demás circunstancias y testimonios internacionales que aquí hemos dado a conocer, la idea pidaliana de que los romances surgieron como fragmentos o resúmenes de los cantares de gesta se nos ofrece ahora como eminentemente razonable y convincente. Terminemos recordando unas palabras de Dámaso Alonso: “[. . .] el paso tradi-

blemente lo ha hecho la crítica neoindividualista— a un segmento significativo de los colegas una teoría que se ha desarrollado completamente de espaldas a un conjunto de testimonios tan importantes y tan directamente pertinentes como lo son estos romances y otros. Pero el caso es que ha sido así. ¿Qué nos pasa a los hispanomedievalistas? Parte del problema se relaciona indudablemente con la marginación del Romancero en nuestra disciplina, como muy atinadamente acaba de precisar DIEGO CATALÁN: “El campo del Romancero: Presente y futuro”, *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, 2 tomos, ed. ENRIQUE RODRÍGUEZ-CEPEDA y S. G. ARMISTEAD, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1990, t. 1, pp. 1-27. Otro problema más obvio es sencillamente el de la bibliografía: resulta difícil estudiar el Romancero. Ante la necesidad de reunir un enjambre de libros y artículos, a veces antiguos, exóticos y de bastante difícil obtención, suficientes como para poder formarse una idea cabal o por lo menos satisfactoria de la vida oral múltiple y dinámica de cualquier romance, resulta mucho más fácil dejarlo todo y seguir pensando en el género como si fuera igual que cualquier tipo de poesía escrita —estable y unívoca en su existencia textual—. Pero quien no entiende —o no quiere entender— esta dinámica textualidad no solamente no va a entender lo que es el Romancero, sino tampoco va a entender, en una perspectiva más amplia, lo que es la literatura medieval, tanto oral como escrita. El “texto”, en un contexto medieval (o en una sociedad oral), hay que entenderlo como algo esencialmente —radicalmente— diferente de lo que es un texto en cualquier sociedad moderna. Respecto a un experimento editorial muy aleccionador, véase JEAN ROUDIL (ed.), *Jacobo de Junta, el de las Leyes, Oeuvres*, t. 1: *Summa de los nueve tiempos de los pleitos: Edition et étude d'une variation sur un thème*, Annexes des Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale, Paris, 1986. Debo el dato a la generosidad de mi colega, la profesora Paula Rodgers.

¹⁶ Véanse S. G. ARMISTEAD y JOSEPH H. SILVERMAN, *The Judeo-Spanish ballad chapbooks of Y. A. Yoná*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1971, pp. 42-43, n. 8, y mi artículo, “*Encore les cantilènes!*”, pp. 59-60, n. 3.

cional de los cantares de gesta a los romances épico-líricos está seguramente comprobado [...]”¹⁷.

Vayan estas meditaciones romancísticas en homenaje a la memoria de nuestra querida y admirada colega, Mercedes Díaz Roig, cuya desaparición repentina nos ha llenado de tristeza, dejando un hueco imposible de colmar en los estudios sobre la poesía tradicional panhispánica.

SAMUEL G. ARMISTEAD
University of California, Davis

¹⁷ DÁMASO ALONSO, “La tradición épica castellana en la obra de Menéndez Pidal (Teoría y hechos comprobados)”, *La Torre*, 18-19 (1970-1971), 15-49: p. 45. Un par de adiciones de última hora: Para la cita de unos versos de una *chanson de geste* en el texto de otra, téngase en cuenta también la primera redacción del *Moniage Guillaume*, donde un *valet* canta unos versos del comienzo de *La Prise d’Orange*. Véase WILHELM CLOETTA (ed.), *Les deux rédactions en vers du Moniage Guillaume*, 2 tomos, Firmin Didot, Paris, 1906-1911, I, pp. 18-19 (vv. 446-457); II, p. 63. Sobre el relato épico que rara vez (o nunca) se recita entero y los episodios, que, al cantarse por separado, adquieren cierta autonomía, pueden verse abundantes ejemplos adicionales en STUART BLACKBURN *et al.*, *Oral Epics of India*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1989, pp. 11, 56-57, 80, 232, 241, 245.

OBSERVACIONES SOBRE LOS PERSONAJES DEL ROMANCERO

En un estudio sobre los personajes romancísticos llevado a cabo recientemente para el IV Coloquio Internacional sobre el Romancero, examiné el número total de protagonistas y, entre ellos, el número relativo de hombres y mujeres, su condición social, el empleo de nombres propios en vez de comunes y las combinaciones de protagonistas que salen en los romances. El intento aquí es seguir el examen de los personajes principales, pero esta vez a base de los romances representados con el mayor número de versiones en las colecciones de romances modernos más extensas y fidedignas¹. Hace falta reconocer, sin embargo, que la popularidad relativa medida según versiones ya recogidas tendrá que ser tentativa hasta que se complete el *Catálogo General del Romancero* con sus cuentas definitivas.

Seleccioné 10 romances de los más populares de cada uno de los cuatro grupos regionales empleados en el estudio anterior: castellano-leonés, canario, portugués y sefardí. En el Romancero castellano-leonés, esos 10 son: *Gerineldo*, *La hermana cautiva* (*Don Bueso*), *La mala suegra*, *Conde Niño* (*Olinos*), *La doncella guerrera*, *Delgadina*, *Las señas (vuelta) del esposo (marido)*, *La muerte del príncipe don Juan*, *Albaniña* (*La adúltera*, *Blancaniña*, etc.) y *Conde Claros*². Salen a escena en estos romances 12 protagonistas femeninos y 14 masculinos. Dos de éstos son malvados, el marido de *La mala suegra* y el padre de *Delgadina*, lo mismo que tres de las mujeres, la mala

¹ Me es grato tener la oportunidad de dedicar este estudio a la memoria de mi amiga, Mercedes Díaz Roig, a quien le gustó entrar en cuestiones estructurales.

² Se emplearon las colecciones de romances siguientes: JOSÉ M. DE COSSÍO y T. M. SOLANO, *Romancero popular de la Montaña*, 2 ts., Santander, 1933-1934; *Voces nuevas del Romancero castellano-leonés*, 2 ts., ed. SUZANNE H. PETERSEN, Madrid, 1982.

suegra del romance del mismo título, la madre del *Conde Niño* y la esposa de *Albaniña*. Los demás o salen bien o son víctimas. La mayoría de los hombres son amantes, maridos o padres y las mujeres esposas o hijas. Sigue el reparto con, primero, los papeles masculinos (13 en 8 categorías):

Amante o marido honrado: *Conde Claros, Doncella guerrera, Señas*
 Amante o marido víctima: *Conde Niño, Muerte de don Juan*
 Amante solicitado: *Albaniña, Gerineldo*
 [Amante solicitador: *Albaniña*³]
 Hermano honrado: *Hermana cautiva*
 Marido o padre malvado: *Mala suegra, Delgadina*
 Marido vengador: *Albaniña*
 Padre bueno: *Doncella guerrera, Gerineldo*

Mujeres (12' en 7 categorías):

Amante o esposa fiel: *Conde Claros, Muerte de don Juan, Señas*
 Amante o esposa víctima: *Conde Niño, Mala suegra*
 Esposa adúltera: *Albaniña*
 Hermana liberada: *Hermana cautiva*
 Hija que se sale con la suya: *Gerineldo, Doncella guerrera*
 Hija víctima: *Delgadina*
 Madre o suegra malvada: *Conde Niño, Mala suegra*

Las cinco combinaciones de mujer y hombre (MH) representan dos parejas de casados, una de amantes, una de hermanos y otra de padre e hija en donde el primero es opositor. Opositor significa el protagonista que provoca la acción, en general por motivos malévolos. Hay cinco romances con tres protagonistas, una mujer con dos hombres (MHH) en tres de ellos y dos mujeres con un hombre (MMH) en los otros dos. Son parejas de casados o amantes, salvo la combinación padre-hija de *La doncella guerrera*, a las que se añade un elemento desbaratador, sea padre, madre, suegra o amante.

Es inevitable que los romances que contienen personajes mal-

³ De entre muchas formas del tema de la adúltera en el Romancero, dos destacan aquí. En la que viene de la tradición antigua, el amante solicita los favores de la mujer; en la otra, la mujer es la solicitadora. Estas dos variantes aparecen con frecuencia en Portugal, León y Castilla, mientras que la primera predomina en las Canarias y en el Romancero sefardí.

vados terminen en tragedia: *La mala suegra*, *Conde Niño*, *Delgadina* y *Albaniña*. Pero hay todavía otro sin protagonista malo en el que ambos protagonistas son víctimas: *La muerte del príncipe don Juan*. En *La doncella guerrera* hay vacilación de versión a versión sobre la suerte última de la heroína⁴.

En el Romancero de las Islas Canarias se incluyen *La infantina* (+ *El caballero burlado*), *Blancaflor* y *Filomena*, *La serrana de la Vera* y *Santa Iria*, además de *La infantina*, *La hermana cautiva*, *La doncella guerrera*, *Delgadina*, *Las señas del esposo* y *Albaniña*, favoritos también en Castilla y León⁵. Aparece en estos romances un total de 12 protagonistas femeninos y 12 masculinos. Entre ellos se hallan dos mujeres malvadas, la serrana y Albaniña, y tres hombres de la misma condición, el padre de Delgadina, el marido en *Blancaflor* y *Filomena* y el raptor de *Santa Iria*. Hay más hermanos, no sólo gracias a la adición de *Blancaflor* y *Filomena* a la lista de los romances más favorecidos, sino también porque en las Canarias los versos finales de *La infantina* están contaminados con los de *La hermana cautiva*. A continuación el reparto canario:

Hombres (12 protagonistas; 10 categorías):

Amante honrado: *Doncella guerrera*
 Amante solicitador: *Albaniña*
 Amante víctima: *Serrana*, *Conde Niño*
 Caballero honrado: *Infantina*
 Hermano honrado: *Hermana cautiva* (*Infantina*)
 Marido honrado: *Señas*
 Marido o padre malvado: *Blancaflor* y *Filomena*, *Delgadina*
 Padre bueno: *Doncella guerrera*

⁴ Compárese el estudio de CANDACE SLATER sobre este romance en la tradición brasileña: "The Romance of the warrior maiden: A tale of honor and shame", en *El Romancero hoy: historia, comparatismo, bibliografía crítica*, ed. S. G. ARMISTEAD et al., Madrid, 1979, pp. 167-182. Es posible encontrar versiones discrepantes de todos los romances discutidos. Los ejemplos dados representan las versiones que ocurren con más frecuencia en las colecciones consultadas.

⁵ Los romances canarios son de las colecciones siguientes: *La flor de la marañuela*, 2 ts., ed. DIEGO CATALÁN, Madrid, 1969; MAXIMIANO TRAPERO, *Romancero de Gran Canaria*, t. 1: *Zona del Sureste*, Las Palmas de Gran Canaria, 1982; Maximiano Trapero, *Romancero de la isla de El Hierro*, Madrid, 1985; Maximiano Trapero, *Romancero de la isla de La Gomera*, Cabildo Insular de La Gomera, 1987. Trapero dice que *La infantina* junto con *Las señas del esposo* son los dos romances más populares de las Canarias; M. Trapero, *Romancero tradicional canario*, Islas Canarias, 1989, p. 62.

Marido vengador: *Albaniña*

Raptor: *Santa Iria*

Mujeres (12 protagonistas; 9 categorías):

Amante malvada: *Serrana de la Vera*

Esposa adúltera: *Albaniña*

Esposa fiel: *Señas del esposo*

Esposa vengadora: *Blancaflor y Filomena*

Hermana liberada: *Hermana cautiva (Infantina)*

Hermana víctima: *Blancaflor y Filomena*

Hija o niña que se sale con la suya: *Doncella guerrera, Infantina*

Hija víctima: *Delgadina, Santa Iria, Conde Niño*

Madre malvada: *Conde Niño*

Obsérvese que, además de los nuevos papeles encontrados en los romances añadidos, algunos papeles han cambiado de carácter en los romances repetidos. Por ejemplo, el amante de Albaniña es el solicitador y no el solicitado (véase la nota 2) y el pretendiente de la doncella guerrera logra casarse con ella en la mayor parte de las versiones canarias.

En el Romancero canario la combinación MH domina, dejando sólo dos ejemplos de MMH (*Blancaflor y Filomena, Conde Niño*) y otro de MHH (*Albaniña*). En este caso, *La doncella guerrera* está incluido en la categoría MH, puesto que el papel del padre casi desaparece.

En cuatro de las cinco tragedias, la mujer es la víctima (*Delgadina, Conde Niño, Blancaflor y Filomena, Santa Iria*). La otra tragedia es la de Albaniña, la mujer cuya maldad trae su propia muerte. De los cinco romances restantes, en cuatro, la mujer o la pareja salen bien; en el otro, la buena suerte es del protagonista masculino, el pastor de *La serrana de la Vera*.

Se favorecen en el Romancero portugués cinco nuevos romances: *La aparición* (+ *El quintado*), *Conde Alarcos, El veneno de Moriana, La muerte de don Beltrán y Marinero al agua*, junto con *Las señas del esposo (Bela infanta), Gerineldo, Albaniña (D. Filomena, Claralinda, etc.), Delgadina y Conde Niño*⁶. Los protagonistas masculinos abun-

⁶ Las colecciones de romances portugueses que sirven de base para este estudio son: J. LEITE DE VASCONCELLOS, *Romanceiro português*, 2 ts., Coimbra, 1958-1960; MANUEL DA COSTA FONTES, *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes*, 2 ts., Coimbra, 1987.

dan más que en las otras regiones y sobrepasan a los femeninos 16 a 9. En la lista de mujeres malvadas hay que colocar a Moriana y a la princesa de *Conde Alarcos* al lado de Albaniña. Hay un número crecido de hombres depravados, entre los cuales contamos al rey y al conde Alarcos, al demonio de *Marinero al agua* y al padre (en vez de la madre) de *Conde Niño*. Los papeles principales desempeñados son:

Hombres (16 protagonistas; 12 categorías):

Amante honrado: *Aparición*
 Amante solicitado: *Albaniña, Gerineldo*
 [Amante solicitador: *Albaniña*]
 Amante víctima: *Conde Niño, El veneno de Moriana*
 Demonio: *Marinero al agua*
 Hijo víctima: *Muerte de don Beltrán*
 Marido honrado: *Señas*
 Marido malvado: *Conde Alarcos*
 Marido vengador: *Albaniña*
 Marinero honrado: *Marinero al agua*
 Padre bueno: *Gerineldo, Muerte de don Beltrán*
 Padre malvado: *Conde Alarcos, Conde Niño, Delgadina*

Mujeres (9 protagonistas; 6 categorías):

Amante o esposa fiel: *Aparición, Señas*
 Amante o esposa víctima: *Conde Niño, Conde Alarcos*
 Amante malvada: *El veneno de Moriana*
 Esposa adúltera: *Albaniña*
 Hija que se sale con la suya: *Conde Alarcos, Gerineldo*
 Hija víctima: *Delgadina*

Se nota aquí el mayor número de papeles masculinos y la omisión del papel de la madre a pesar de la presencia en la lista de *Conde Niño*, en el cual la mayor parte de las versiones portuguesas ponen al rey/padre en lugar de la reina/madre.

Las combinaciones de dos protagonistas son más frecuentes que las de tres. Hay cuatro de MH y dos más con protagonistas masculinos (HH), la combinación padre-hijo de *La muerte de don Beltrán* y la de hombre-demonio de *Marinero al agua*. En los tres romances con tres protagonistas, la combinación es siempre dos hombres más una mujer. Los cuatro protagonistas de *Conde Alar-*

cos presentan un caso especial, ya que se separan en dos parejas, padre-hija y marido-mujer.

En siete de los diez romances hay desenlace trágico. Se mueren la amante de *La aparición*, la esposa de *Conde Alarcos*, el amante de *El veneno de Moriana*, la adúltera Albaniña (menos en algunas versiones, en las que el marido la devuelve a su padre y no se revela su suerte final⁷), Delgadina, el hijo en *La muerte de don Beltrán* y los dos amantes de *Conde Niño*, un total de ocho víctimas, cinco mujeres y tres hombres. Terminan bien *Las señas del esposo*, *Gerineldo* y *Marinero al agua*.

En el Romancero sefardí damos con cuatro nuevos romances, *Landarico*, *Melisenda insomne*, *La partida del esposo* y *Rico Franco*, a los que acompañan otros seis romances universalmente populares: *Las señas del esposo* (*La vuelta del marido*), *Conde Niño*, *La hermana cautiva* (*Don Bueso*), *La doncella guerrera*, *La mala suegra* y *Delgadina*⁸. Por primera vez, los protagonistas femeninos exceden en número a los masculinos, aunque no por mucho (12 a 11). Las mujeres malvadas tienen papeles principales en *Landarico*, *Conde Niño* y *La mala suegra* y los hombres malvados, en *La mala suegra*, *Rico Franco* y *Delgadina*. Aunque algunos nombres son nuevos, los papeles son idénticos a otros ya clasificados. Por ejemplo, en la lista falta *Albaniña*, pero *Landarico* es otra versión de la misma historia, mientras que el papel de *Melisenda* se parece mucho al de la princesa en *Gerineldo*. A continuación el reparto sefardí:

Hombres (11 protagonistas; 8 categorías):

Amante o marido honrado: *Melisenda*, *Doncella guerrera*, *Señas*,
Partida

Amante víctima: *Conde Niño*

Hermano honrado: *Hermana cautiva*

Marido malvado: *Mala suegra*

Marido vengador: *Landarico*

Padre bueno: *Doncella guerrera*

⁷ Véase el trabajo de FRANCISCO MARTÍNEZ YANES, "Los desenlaces en el romance de la Blancaniña: tradición y originalidad", en *El romancero hoy: poética*, ed. DIEGO CATALÁN *et al.*, Madrid, 1979, pp. 132-154.

⁸ Las listas y colecciones de romances sefardíes usadas son: SAMUEL G. ARMISTEAD, *El Romancero judeo-español en el archivo Menéndez Pidal*, 3 ts., Madrid, 1978; y PAUL BÉNICHOU, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, 1968.

Padre malvado: *Delgadina*

Raptor: *Rico Franco*

Mujeres (12 protagonistas; 7 categorías):

Esposa adúltera: *Landarico*

Esposa fiel: *Señas, Partida*

Esposa víctima: *Mala suegra*

Hermana liberada: *Hermana cautiva*

Hija que se sale con la suya: *Melisenda, Doncella guerrera*

Hija víctima: *Conde Niño, Rico Franco, Delgadina*

Madre o suegra malvada: *Conde Niño, Mala suegra*

Se puede distinguir en el Romancero sefardí, lo mismo que en el portugués, una preferencia por romances con la combinación MH. Entre los diez romances, sólo quedan tres con tres protagonistas, dos de MMH (*Conde Niño* y *Mala suegra*) y uno de MHH (*Doncella guerrera*).

Entre los romances sefardíes hay menos que terminan trágicamente. En cada una de las cuatro tragedias muere una mujer, pero sólo un hombre en las cuatro. Cinco romances tienen desenlace feliz y uno queda inconcluso, *La partida del esposo*, en el cual no se sabe a ciencia cierta si el marido va a volver.

Si se reducen a una las cuatro listas de los romances más populares en las cuatro regiones indicadas, nos quedamos con veintitrés romances que representan el conjunto de los romances modernos con más versiones en los textos y listas escudriñados⁹. En ellos se presentan 54 protagonistas distintos, 29 hombres y 25 mujeres. Aunque los protagonistas masculinos son más numerosos que los femeninos en todos los grupos regionales menos el sefardí, es la mujer quien desempeña el papel principal las más de las veces. Notamos de paso durante el escrutinio individual de los grupos regionales que el número de personajes malvados permanece relativamente constante, con dos o tres de cada sexo como término medio.

⁹ Esos veintitrés romances son, en orden alfabético: *Albaniña, Aparición* (+ *El quintado*), *Blancaflor y Filomena, Conde Alarcos, Conde Claros, Conde Niño, Delgadina, Doncella guerrera, Gerineldo, Hermana cautiva, Infantina* (+ *El caballero burlado*), *Landarico, Mala suegra, Marinero al agua, Melisenda insomne, Muerte de don Beltrán, Muerte del príncipe don Juan, Partida del esposo, Rico Franco, Santa Iria, Señas del esposo, Serrana de la Vera y El veneno de Moriana*.

En cuanto a la índole de los papeles hechos por estos protagonistas, debemos hacer observar antes que nada que, a pesar de la perdurabilidad de los títulos nobles, herencia del Romancero viejo, la condición social del personaje no es funcional casi nunca. *Gerineldo* representa la excepción más notable junto con la serrana y el pastor de *La serrana de la Vera*. En los cuatro grupos regionales, el número de las categorías de papeles desempeñados por los personajes fluctúa entre siete y ocho, salvo en el Romancero portugués, donde hay un aumento de papeles masculinos. A continuación el inventario de los personajes principales de esos veintitrés romances:

Hombres (29 protagonistas; 16 categorías):

Amante honrado: *Melisenda, Aparición*
 Amante solicitado: *Gerineldo, Albaniña, Serrana*
 Amante solicitador: *Doncella guerrera, [Albaniña]*
 Amante víctima: *Conde Niño, Moriana*
 Caballero honrado: *Infantina*
 Demonio: *Marinero al agua*
 Hermano honrado: *Hermana cautiva*
 Hijo víctima: *Muerte de don Beltrán*
 Marido honrado: *Señas, Partida, Conde Claros*
 Marido malvado: *Mala suegra, Blancaflor y Filomena, Conde Alarcos*
 Marido vengador: *Albaniña, Landarico*
 Marido víctima: *Muerte de don Juan*
 Marinero devoto: *Marinero al agua*
 Padre honrado: *Gerineldo, Doncella guerrera, Muerte de don Beltrán*
 Padre malvado: *Conde Alarcos, Delgadina*
 Raptor: *Santa Iria, Rico Franco*

Mujeres (25 protagonistas; 14 categorías):

Amante fiel: *Conde Claros, Aparición*
 Amante malvada: *Serrana, Moriana*
 Esposa adúltera: *Albaniña, Landarico*
 Esposa fiel: *Señas, Partida, Muerte de don Juan*
 Esposa vengadora: *Blancaflor y Filomena*
 Esposa víctima: *Mala suegra, Conde Alarcos*
 Hermana liberada: *Hermana cautiva*
 Hermana víctima: *Blancaflor y Filomena*
 Hija que se sale con la suya: *Gerineldo, Doncella guerrera, Conde Alarcos, Melisenda*

Hija vengadora: *Rico Franco*
 Hija víctima: *Conde Niño, Delgadina, Santa Iria*
 Madre malvada: *Conde Niño*
 Niña que se sale con la suya: *Infantina*
 Suegra malvada: *Mala suegra*

En lo que toca a los personajes, las discrepancias entre las versiones regionales del mismo romance no son necesariamente de mucho peso. Ya comentamos un caso contrario, las dos formas de *incipit* de *Albaniña* que cambian el papel del amante. Lo que sí es evidente en este reparto compuesto es que casi todas las relaciones entre los personajes principales están basadas en consanguinidad e intimidad. También se ve que un gran número de los papeles son idénticos, aun cuando los hacen personajes distintos, como, por ejemplo, la substitución del padre en lugar de la madre en *Conde Niño* en el Romancero portugués. Por eso, si se combinan las categorías que representan en esencia los mismos papeles, eso nos ofrecerá una perspectiva más segura sobre su índole. A continuación doy el reparto condensado:

Hombres (13 categorías):

Amante, caballero o hermano honrado: *Melisenda, Aparición, Doncella guerrera, Infantina, Hermana cautiva*
 Amante solicitado: *Gerineldo, Albaniña, Serrana*
 [Amante solicitador: *Albaniña*]
 Amante víctima: *Conde Niño, Moriana*
 Demonio: *Marinero al agua*
 Marido honrado: *Señas, Partida, Conde Claros*
 Marido malvado: *Mala suegra, Blancaflor y Filomena, Conde Alarcos*
 Marido o hijo víctima: *Muerte de don Juan, Muerte de don Beltrán*
 Marido vengador: *Albaniña, Landarico*
 Marinero devoto: *Marinero al agua*
 Padre honrado: *Doncella guerrera, Gerineldo, Muerte de don Beltrán*
 Padre malvado: *Conde Alarcos, Delgadina*
 Raptor: *Santa Iria, Rico Franco*

Mujeres (8 categorías):

Amante o esposa fiel: *Conde Claros, Aparición, Señas, Partida, Muerte de don Juan*
 Amante malvada: *Moriana, Landarico*

Esposa adúltera: *Albaniña, Landarico*
 Esposa, hija o hermana víctima: *Mala suegra, Conde Alarcos, Conde Niño, Delgadina, Santa Iria, Blancaflor y Filomena*
 Esposa o hija vengadora: *Blancaflor y Filomena, Rico Franco*
 Hija, niña o hermana que se sale con la suya: *Gerineldo, Doncella guerrera, Melisenda, Conde Alarcos, Infantina, Hermana cautiva*
 Madre o suegra malvada: *Conde Niño, Mala suegra*

Si no fuera por el marinero y el demonio, protagonistas de un romance religioso, una clase de romances cuyas leyes son distintas, no habría más de once categorías de papeles masculinos. Se justifica la reducción de las tres categorías de amante, caballero y hermano honrados a una porque todos son caballeros que se comportan en la forma debida respecto de una mujer que es o de quien quieren que sea amante o esposa. Al mismo tiempo, se muestran independientes las categorías de marido honrado y de padre honrado, puesto que la relación marido-esposa o padre-hijo/hija son de índole distinta: los hombres tienen autoridad absoluta sobre la mujer, y son honrados si no abusan de ella. Paradójicamente, el conde Claros hace el papel de marido que pone a prueba a su mujer y no el del amante. Obsérvese que “fiel” en las mujeres corresponde a “honrado” en los caballeros.

Entre los papeles femeninos se ha eliminado la hermana liberada para incluir este papel entre las mujeres que logran llevar a cabo su intento, precisamente lo que hace la niña cautiva de los moros respecto a su libertador. En efecto, los papeles de la infantina y de la hermana cautiva son idénticos, lo cual dio como resultado la contaminación ya mencionada de *La infantina* con *La hermana cautiva*.

En estos repartos, “malvado” significa que el protagonista tiene la responsabilidad por la muerte de otro protagonista, “víctima” a la que el primero mata. En los crímenes romancísticos hay, en el fondo, un elemento sexual más o menos fuerte según el contexto. No se puede negar que las adúlteras y los raptos sean también unos malvados, pero son casos tan bien definidos que merecen categoría aparte. Se podría decir que sería más apropiado caracterizar a la princesa en *Conde Alarcos* como la malvada que es, en vez de una hija que se sale con la suya; pero su función en la narrativa es insistir en que su padre la case con el conde, lo que determina el desarrollo de la acción.

Es un hecho evidente que no hay sutileza en la caracterización de los protagonistas del Romancero. Hay pocos rasgos defi-

nitorios: son fieles o infieles, honrados o malvados, solicitadores o vengadores, y esa característica se impone por las acciones de los personajes en el romance. Y no hay muchas opciones. Un padre puede ser, por ejemplo, honrado o malvado, o una hija, agresiva o víctima. Además, esos rasgos son, en la mayoría de los casos, igualmente aplicables a varios personajes, hombres o mujeres, lo que hace que muchos papeles sean intercambiables como amantes y casados o hijas, niñas y hermanas.

Observamos en los repartos de los grupos regionales, y aún más en el reparto compuesto, que la mayor parte de los papeles denotan parientes e íntimos. Se trata de amantes, casados, padre o madre con hijo o hija, hermanos. No importa que también sean reyes, reinas, condes, caballeros, doncellas¹⁰. Los problemas que presentan son todos problemas familiares: adulterio, incesto, rapto, noviazgos rotos, madre o padre que quiere impedir o romper el casamiento del hijo o de la hija, hijos que insisten en llevar a cabo lo que desean, separación de la familia por una causa u otra, la muerte de un familiar. Los crímenes que se condenan más son crímenes sexuales que destruyen la familia: adulterio, rapto e incesto. Esto se ve en el hecho de que se dé al marido de la adúltera o la víctima del rapto el derecho de matar al culpable. En *Rico Franco* la víctima logra asesinar al raptor y se declara contenta por haberse vengado, no de la deshonor que ella sufrió, sino de la muerte de los otros miembros de la familia. Estas son tragedias, aun cuando la resolución del problema sea justa, porque dejan deshecha la familia. Vemos en otros respectos hasta qué punto se imponen los valores familiares. Melisenda, quien con gran temeridad va en busca de su amante, mata en el camino al que quiere estorbar su paso. A pesar de su acto, hay un desenlace feliz porque la formación de la nueva familia es lo que vale más. En varias versiones del romance de *Gerineldo*, el padre, por la misma razón, en vez de poner obstáculos, consiente en que se casen los amantes.

Si damos un paso más y eliminamos de entre los romances ya examinados todos los que aparecen entre los favoritos en no más de una región, nos quedamos con una lista de nueve romances cuya popularidad universal no se puede poner en tela de juicio. No es coincidencia que estos romances sean los que mejor

¹⁰ Esta observación no es nada nueva. Véase, por ejemplo, MICHELLE DÉBAX, "Le personnage dans le Romancero traditionnel", en *Le personnage en question*, IV^e colloque du S. E. L., Toulouse, 1984, p. 128.

despliegan las situaciones, problemas y valores familiares más importantes que venimos discutiendo. *Las señas del esposo* tiene que ver con la fidelidad de los casados; *La hermana cautiva* y *La infanti-na*, con la reunión de la familia después de una larga separación; *Delgadina*, con el incesto; *Gerineldo*, con la conservación de la familia; *Conde Niño* y *La mala suegra*, con los celos y el resentimiento entre dos generaciones de la familia; *La doncella guerrera*, con la familia sin hijo varón, y *Albaniña*, con el adulterio.

En este conjunto de veintitrés romances, dieciséis tienen dos protagonistas, seis tienen tres y uno tiene cuatro. Hay catorce combinaciones de mujer-hombre (MH) más tres con dos hombres (HH). Estas combinaciones son de dos clases, según si los protagonistas actúan en armonía o si son opositores por culpa de uno de ellos, siendo el opositor el que destruye el equilibrio establecido, quíeralo o no. Entre las parejas armoniosas (MH), tenemos los casados de *Señas del esposo*, *Partida del esposo*, *Muerte del príncipe don Juan*, los amantes de *Conde Claros*, *Aparición*, *Melisenda insomne*, los casi amantes, la niña y el caballero de *La infanti-na* y los hermanos de *La hermana cautiva*. Los que son opositores incluyen los casados de *Landarico* y los amantes de *Serrana de la Vera* y de *Veneno de Moriana*, en los cuales las mujeres son las culpables (MH). El hombre es el malvado en la combinación padre-hija de *Delgadina* y en las dos parejas niña-caballero de *Rico Franco* y de *Santa Iria* (MH). En las combinaciones de HH se halla una pareja armoniosa (HH) de padre-hijo (*La muerte de don Beltrán*) y otra con opositor (HH), el marinero-demonio de *Marinero al agua*.

Las seis combinaciones de tres protagonistas se componen de una pareja más otro elemento desequilibrador capaz de deshacer la pareja. Por lo común se trata de una pareja de íntimos con el otro protagonista, el opositor, como en *Gerineldo* (MH:H). Hay cuatro romances de este tipo. *La mala suegra* y *Conde Niño* siguen una forma alternativa de la misma fórmula (MH:M). Estructuralmente, *Conde Alarcos* es igual, a pesar de tener cuatro protagonistas. Padre e hija funcionan como uno para hacer que el marido asesine a su mujer (MH:MH). En *Blancaflor y Filomena* la fórmula es MM:H, en la que el marido es responsable de la separación de las hermanas. En *Albaniña* el opositor es Albaniña misma, un miembro de la pareja, y es el único romance aquí de este tipo (MH:H). De hecho, *Landarico* cabe mejor aquí que en el grupo de MH porque el adulterio siempre presupone un amante (MH:[H]). La presencia de un protagonista más en *Albaniña* (MH:H), comparada con *Landarico* (MH), no afecta la estructura

de la fábula, sino la presentación del relato, al que añade otro acto. En *Albaniña* salen en el primer acto Albaniña y su amante; en el segundo, Albaniña con su marido, mientras que en *Landarico* todo se presenta en una sola escena.

Todas las historias ya mencionadas con tres personajes son tragedias, a consecuencia de la intervención del opositor. Pero no es necesariamente así. La fórmula de *Gerineldo* es la misma ($\underline{MH}:\overset{\circ}{H}$), pero los amantes se salvan cuando el padre accede y de esta manera se resuelve la oposición ($\underline{MH}:\overset{\circ}{H}$). *La doncella guerrera* también se basa en una fórmula idéntica, pero con los protagonistas desplazados: padre-hija:amante en lugar de la disposición más común de amantes contra padre o madre que se opone a su unión, como en *Conde Niño*. En *La doncella guerrera* lo mismo que en *Gerineldo*, hay varias resoluciones posibles, en las más populares de las cuales se anula la oposición. En una, la doncella vuelve a casa para reanudar la vida como mujer casera; en otra, se casa con el pretendiente, sea el rey o el hijo del rey, lo que sería el patrón canónico (véase la nota 4). Incluso es posible que el trastruqueo de protagonistas que da una combinación menos frecuente haya llevado a la vacilación en el desenlace. Al mismo tiempo, en ciertas versiones de *La doncella guerrera* el padre no es funcional, lo que puede indicar que el romance se formara a base del patrón de los romances de \underline{MH} sin opositor.

En suma, cuando se trata de dos protagonistas, se puede describir su disposición por medio de una de dos fórmulas (\underline{MH} o $\overset{\circ}{MH}$), según si hay opositor o no. Puesto que el sexo de estos protagonistas es intercambiable, se hallan las variantes siguientes: \underline{MH} , \underline{HH} , \underline{MM} (sin opositor), o $\overset{\circ}{MH}$, $\overset{\circ}{MH}$, $\overset{\circ}{HH}$, $\overset{\circ}{MM}$ (con opositor). Con tres protagonistas hay también dos fórmulas básicas con dos elementos sujetos a variación, el sexo de los protagonistas y el opositor. La fórmula más frecuente se compone de una pareja compatible más opositor, \underline{MH} (\underline{HH} , \underline{MM}): $\overset{\circ}{M}(\overset{\circ}{H})$. La segunda fórmula se hace de una pareja con opositor más otro protagonista, $\overset{\circ}{MH}$ ($\overset{\circ}{MH}$, $\overset{\circ}{HH}$, $\overset{\circ}{MM}$): $M(H)$. No se encuentran en estos veintitrés romances todas las variantes posibles ni mucho menos.

Esta discusión de la índole de los protagonistas del Romancero moderno y de cómo su disposición afecta la estructura de la fábula sería incompleta sin tener en cuenta el desenlace, el cual puede ser trágico o feliz. La distinción hecha aquí, por arbitraria que parezca, resulta ser provechosa en este contexto. El desenlace trágico significa la muerte, merecida o no, de uno o más personajes, mientras que el desenlace feliz consiste por lo común en

el casamiento de los amantes o en la reunión de los esposos o de las familias.

Resulta que hay más desenlaces trágicos que felices en estos romances, 13 a 10, si se da por sentado que *La partida del esposo* termina bien. Los romances con dos protagonistas con opositor, $\overset{\circ}{MH}$, $M\overset{\circ}{H}$ o $H\overset{\circ}{H}$, acaban en tragedia: *Delgadina*, *Moriana*, *Landarico*, *Santa Iria*, *Rico Franco*. La única excepción es *La serrana de la Vera*, en donde el pastor rompe el patrón cuando se escapa con su vida. La mayor parte de los romances con parejas armoniosas tienen desenlace feliz. Los tres casos de tragedia entre ellos, *La muerte del príncipe don Juan*, *La aparición* y *La muerte de don Beltrán*, presentan a protagonistas cuya muerte antecede a la historia narrada en el romance.

También es posible reducir a fórmulas las combinaciones alternativas de protagonistas con los desenlaces correspondientes. En los romances con dos protagonistas compatibles, la fórmula es $\overset{\circ}{MH}$ ($H\overset{\circ}{H}$, $M\overset{\circ}{M}$) = F (felicidad). Si algún protagonista muere, como en *La aparición*, el resultado es $\overset{\circ}{MH}$ ($M\overset{\circ}{H}$) = T (tragedia); cuando los dos mueren, como en *La muerte del príncipe don Juan*, es $M\overset{\circ}{H}$ = T. Si el opositor causa la muerte de la mujer, como el raptor de *Santa Iria*, la fórmula es $M\overset{\circ}{H}$ = T; o si la víctima es hombre, como en *El veneno de Moriana*, $\overset{\circ}{MH}$ = T. También es posible que el opositor muera, como la mujer en *Landarico*, lo que da $\overset{\circ}{MH}$ = T; o un hombre, como en *Rico Franco*, $M\overset{\circ}{H}$ = T. Hay otra variante poco frecuente que ocurre cuando el opositor se da por vencido, lo que produce un desenlace feliz, como en *La serrana de la Vera*, $\overset{\circ}{MH}$ = F, o en *Marinero al agua*, $H\overset{\circ}{H}$ = F.

Con tres (o cuatro) protagonistas se distinguen las mismas dos fórmulas básicas, según quien sea el opositor. Con pareja compatible más opositor, tenemos las variantes posibles: $\overset{\circ}{MH}:\overset{\circ}{M}$ = T (*Mala suegra*), $\overset{\circ}{MH}:\overset{\circ}{M}$ = T (*Conde Niño*), $\overset{\circ}{MH}:\overset{\circ}{MH}$ = T (*Conde Alarcos*) o $M\overset{\circ}{M}:\overset{\circ}{H}$ = T (*Blancaflor y Filomena*). Con el opositor como parte de la pareja más otro protagonista se da $\overset{\circ}{MH}:H$ = T (*Albaniña*).

Véase el esquema de la página siguiente.

Los corchetes encierran fórmulas que son iguales en lo que tiene que ver con la estructura de la fábula. Es en el nivel de la intriga donde las variantes valen.

Para terminar, conviene hacer un esfuerzo por evaluar esta serie de cifras y fórmulas. El examen de los personajes principales según número y sexo, de las combinaciones que se producen, de la índole de los papeles que desempeñan y de los desenlaces que resultan revela antes que nada una unanimidad sorprenden-

Dos protagonistas

<i>Con opositor</i>		<i>Sin opositor</i>	
Sin muertos:			
$\left[\begin{array}{l} \overset{\circ}{\text{MH}} = \text{F} \\ \text{H}\overset{\circ}{\text{H}} = \text{F} \end{array} \right.$	<i>Serrana</i> <i>Marinero</i>	$\left[\text{MH} = \text{F} \right.$	<i>Hermana cautiva</i> <i>Señas del esposo</i> <i>Conde Claros</i> <i>Infantina</i> <i>Melisenda</i> <i>Partida del esposo</i>
Con muertos:			
$\left[\begin{array}{l} \overset{\circ}{\text{MH}} = \text{T} \\ \overset{\circ}{\text{MH}} = \text{T} \\ \overset{\circ}{\text{MH}} = \text{T} \\ \text{MH}\overset{\circ}{\text{H}} = \text{T} \end{array} \right.$	<i>Delgadina</i> <i>Santa Iria</i> <i>Moriana</i> <i>Landarico</i> <i>Rico Franco</i>	$\left[\begin{array}{l} \overset{\circ}{\text{MH}} = \text{T} \\ \text{MH}\overset{\circ}{\text{H}} = \text{T} \\ \text{H}\overset{\circ}{\text{H}} = \text{T} \end{array} \right.$	<i>Aparición</i> <i>Muerte de don Juan</i> <i>Muerte de don</i> <i>Beltrán</i>

Tres protagonistas

<i>Con opositor en pareja</i>		<i>Sin opositor en pareja</i>	
Sin muertos:			
		$\left[\text{MH}:\overset{\circ}{\text{H}} = \text{F} \right.$	<i>Gerineldo</i> <i>Doncella guerrera</i>
Con muertos:			
$\overset{\circ}{\text{MH}}:\text{H} = \text{T}$	<i>Albaniña</i>	$\left[\begin{array}{l} \overset{\circ}{\text{MH}}:\overset{\circ}{\text{M}} = \text{T} \\ \text{MH}\overset{\circ}{\text{M}} = \text{T} \\ \overset{\circ}{\text{MH}}:\overset{\circ}{\text{MH}} = \text{T} \\ \text{MM}:\overset{\circ}{\text{H}} = \text{T} \end{array} \right.$	<i>Mala suegra</i> <i>Conde Niño</i> <i>Conde Alarcos</i> <i>Blancaflor y</i> <i>Filomena</i>

te entre las cuatro regiones, unanimidad apenas afectada por la leve preferencia por protagonistas masculinos en el Romancero portugués.

En todos los romances estudiados, el número de protagonistas distintos es limitado y todavía más los papeles que hacen, los cuales son estereotipados y, en muchos casos, intercambiables. Los protagonistas suelen actuar en parejas, cuyos miembros pueden ser compatibles u opositores (por culpa de uno de ellos). En los romances con tres protagonistas, el nuevo personaje suele ser el opositor (salvo en los romances sobre el adulterio), en compañía de una pareja armoniosa.

En las fórmulas narrativas que acabamos de presentar hay cuatro elementos variables, uno de los cuales, el sexo del protagonista, no es funcional. Los otros tres, capaces de cambiar la fábula, son: el número de protagonistas (por lo común dos o tres), la presencia de un opositor y la presencia de un muerto. Un opositor sirve para producir una tragedia, a menos que se disuelva la oposición. Un muerto, con o sin opositor, siempre significa tragedia.

Se ve, después del análisis de estos veintitrés romances, que el sistema narrativo es sencillísimo. La estructura del relato se compone de unas pocas fórmulas hechas de combinaciones de protagonistas. La manipulación de sólo dos elementos particularizados permite la creación de una variedad enorme de intrigas. Por ejemplo, la fórmula MH (HH, MM) sin opositor da una serie de relatos sobre la unión o reunión de esposos, amantes o hermanos. Con opositor, proporciona el andamiaje para historias de rapto, incesto y asesinato. Al añadir un protagonista más, se multiplican las posibilidades.

Desde hace mucho tiempo nos dimos cuenta del carácter esencialmente formulario del lenguaje de los romances. Ahora vemos que también es posible clasificar a los protagonistas en un número reducido de categorías convencionales y, al mismo tiempo, reducir a unas pocas fórmulas elementales su disposición en la estructura de la fábula.

RUTH HOUSE WEBBER

MEMORIA, INNOVACIÓN Y CENSURA COLECTIVA EN LA TRADICIÓN ORAL: ÉPICA YUGOSLAVA *VERSUS* ROMANCERO HISPÁNICO

Todavía hoy gozan de un inmenso crédito las tesis *oralistas* de Milman Parry y de su discípulo Albert Lord, derivadas de sus estudios acerca de la poesía homérica y de la épica yugoslava. Parry demostró que la *Iliada* y la *Odisea* no habían sido compuestas *verbatim*, como los poemas de la literatura escrita que conocemos, sino mediante fórmulas, expresiones lexicalizadas que cumplen determinadas funciones gramaticales y semánticas en contextos diversos¹. Por su parte, Lord, quien igual que Parry tuvo la oportunidad de asistir a numerosos *performances* de “cantos de historias” yugoslavos, confirmó las teorías de Parry en sus conclusiones del estudio *in situ* de la composición épica, recogidas en la última parte de su obra más famosa². Según las tesis de Parry y Lord, los cantores constituyen un grupo profesional o semiprofesionalizado, cada uno de cuyos miembros posee un repertorio más o menos variado de temas o argumentos y domina un lenguaje especial: un léxico formulístico, cuyas unidades se reparten en varias categorías gramaticales, y un sistema de construcciones que rige las combinaciones de aquéllas. La actualización de los temas (el paso del estado fluido o latente de la “síntesis memorial”³ al artefacto poético) se lleva a cabo a través de la selección y combinación de fórmulas en un texto caracterizado por la unicidad. Cada

¹ MILMAN PARRY, *L'Épithète traditionnelle dans Homère*, Société Éditrice Les Belles Lettres, Paris, 1928. *Vid* trad. al inglés —recogida en forma más asequible— en ADAM PARRY (Ed.), *The making of Homeric verse: The collected papers of Milman Parry*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1987, pp. 1-190.

² ALBERT LORD, *The singer of tales*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1960.

³ CÉSARE SEGRE, *Las estructuras y el tiempo*, Planeta, Barcelona, 1976, pp. 25-26.

versión de un tema épico es un poema único y diferente de otras realizaciones eventuales del mismo. Cabe inferir de los planteamientos de Lord, un tanto antiguos ya, que temas y fórmulas se conservan en registros mnemónicos independientes entre sí, como las palabras y los argumentos de la literatura culta preexisten, en la memoria (o en la *competence*) del literato propiamente dicho, a la realización concreta de cada poema.

El hecho de que Parry y Lord fuesen investigadores formados en los estudios clásicos condicionó en gran medida la elaboración de sus hipótesis y la observación de los hechos. Desde la antigüedad, la retórica distingue entre la operación de búsqueda y selección de temas (*inventio*) dentro de un repertorio limitado de tópicos y los de selección y combinación verbales (*elocutio, dispositio*). Tal distinción es puramente teórica: pertenece al modelo retórico y no al acto poético, en que ambas operaciones son simultáneas y ciertas palabras se asocian casi espontáneamente a algunos grupos semánticos o *ideas*. También en la poesía oral, como han puesto de relieve investigaciones recientes de seguidores de la escuela “oralista”, existe una relación isotópica muy estrecha entre determinados núcleos temáticos y determinadas fórmulas o “racimos de fórmulas”⁴.

Otro precedente a tener en cuenta, respecto a las tesis oralistas, es la teoría desarrollada por el historiador de la literatura Alexander Vezelavski, precursor del formalismo ruso, en su *Poética de los argumentos*. Según este autor, todos los relatos posibles se limitan a un número, ciertamente grande pero no ilimitado, de argumentos que, a su vez, se expresa mediante combinaciones distintas de *motivos* o *microrrelatos*⁵. Los investigadores del cuento tradicional establecieron asimismo unos modelos de análisis basados en la misma dialéctica de variante/invariante, ya se plantease ésta como la relación entre *motivos* y *tipos* (Aarne-Thompson⁶) o entre combinación de funciones y orden de la secuencia (Propp⁷).

⁴ DAVID BYNUM, *The daemon in the wood. A study of oral narrative patterns*, Harvard University Press, Cambridge, 1978.

⁵ Vid. VICTOR ERLICH, *El formalismo ruso*, Seix Barral, Barcelona, 1974, pp. 40-44.

⁶ ANTTI AARNE-STITH THOMPSON, “The types of the folk-tale”, *Folk-lore Fellow Communications* (Helsinki), 74 (1928). Ed. revisada, *F. F. Communications*, 184 (1961); y Stith Thompson, *Motif-index of folk literature*, 3ª ed. revisada, Indiana University Press, Bloomington-London, 1975.

⁷ VLADIMIR PROPP, *Morfología del cuento* (seguida de *Las transformaciones de los cuentos maravillosos* y, de E. MÉLÉTINSKI, *El estudio estructural y tipológico del*

Hay coincidencias en las fechas de aparición de los principales estudios de las diversas escuelas (por ejemplo, la de la *Morfología del cuento maravilloso*, de Propp, y el estudio de Parry sobre el epíteto homérico, ambos de 1928) que inducen a sospechar la existencia de una epistemología común a todas ellas. Éste es quizá uno de los factores que explican el éxito de las tesis oralistas y su extrapolación abusiva al estudio de géneros orales, cuyos mecanismos de transmisión son muy distintos de los que rigen la épica yugoslava.

Así ha sucedido, con bastante frecuencia, entre los oralistas anglosajones que se han ocupado de la balada de tradición oral. Por ejemplo, Bertrand H. Bronson afirma que lo que el transmisor de baladas posee “no es un *texto*, sino una *balada*: una entidad fluida soluble en la mente, que puede ser recreada a discreción con métrica y palabras”⁸. Encontramos observaciones semejantes en otros autores, como Cecil Sharp y Alan Bold. Este último escribe:

El número de variantes demuestra que las baladas no eran tan sólo *transmitidas* oralmente, sino oralmente *transmutadas*. Si bien la forma de la historia permanece estable, los mejores cantores podían admitir variaciones. Podían retocar la microestructura estilística, respetando la macroestructura narrativa. Este proceso es algo misterioso para la mente moderna porque vivimos en una sociedad alfabetizada. Quizá, no obstante, pueda ilustrarse esa situación recurriendo a la única forma oral que permanece viva en nuestra cultura: el chiste. Cómo se originen los chistes particulares es algo que nadie sino su propio creador conoce (y generalmente no lo dice). Si los chistes son suficientemente buenos, pasan a la circulación oral y corren de boca en boca. Sin embargo, el narrador experto nunca reproduce un chiste con exactitud: retiene el relato cómico esencial, pero cambia los detalles a su manera, y según su entorno y su auditorio. Las baladas se transmitían de modo muy semejante⁹.

Nos hallamos ante un típico caso de confusión de géneros, causada por la extrapolación de las características de un género (el chiste) a otro muy diferente (la balada). En realidad, el chiste y el cuento tradicional tienen mucho más que ver —en lo que a su

cuento), trad. M^a Lourdes Ortiz, Ed. Fundamentos, Madrid, 1971, pp.11-152 (basada en la 2^a ed. rusa, Leningrado, 1968, revisada y ampliada por el autor).

⁸ BERTRAND HARRIS BRONSON, *The ballad as song*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1969, p. 71.

⁹ ALAN BOLD, *The ballad*, Melthuen, London, 1979, p. 17.

transmisión se refiere— con la épica oral yugoslava que con la balada tradicional, lo que no ha impedido que algunos estudiosos de la cultura medieval española adoptasen, sin la debida cautela, las tesis de Lord y las aplicasen indiscriminadamente¹⁰.

En 1961, un congreso de romanistas debatió en Viena las tesis expuestas por Lord en *The singer of tales*. La difusión que alcanzaron dichas tesis entre los romanistas europeos en los años siguientes impulsó a Ramón Menéndez Pidal a precisar su posición, como el más conspicuo representante de la corriente tradicionalista, frente a las tesis de la escuela de Lord. Menéndez Pidal se sentía preocupado ante la eventualidad de un resurgimiento del individualismo (antaño defendido por Doncieux, Foulché-Delbosc, John Meier, etc.), al amparo de los planteamientos lordianos. Recuerda Menéndez Pidal en su artículo de 1964 (publicado dos años después¹¹) que en el decenio de 1930 los estudiosos europeos habían aceptado en su mayor parte los postulados del tradicionalismo y que el propio John Meier cantó su palinodia en 1939. Por otra parte, en 1964, la tesis tradicionalista se había visto reforzada con la presentación de una memoria del antiguo formalista Victor M. Zhirmunsky en el VII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas, celebrado en Moscú¹². El objetivo del artículo de Menéndez Pidal era, en primer lugar, mostrar la afinidad profunda de las teorías de Lord con el tradicionalismo y, en segundo, marcar con claridad las diferencias entre el canto épico yugoslavo y la tradición oral epico-lírica del ámbito hispánico (y, por extensión, con la del occidente europeo).

En lo que se refiere a las coincidencias entre la épica yugoslava y la balada occidental, Menéndez Pidal señala que en una y otra el texto poético es *fluido*, pero, añade, la fluidez reside en la *variante*. Rechaza así la tesis de Lord que niega que pueda hablar-

¹⁰ Vid. ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO, "Presencia de la voz en la poesía oral", en *El Romancero, tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de Junio de 1987), eds. PEDRO M. PIÑERO, VIRTUDES ATERO, ENRIQUE J. RODRÍGUEZ BALTANÁS y M^a JESÚS RUIZ, Fund. Machado-Univ. de Cádiz, 1989, pp. 9-24 (en especial pp. 13-15 y nn. 9-19).

¹¹ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, "Los cantos épicos yugoslavos y los occidentales. El «Mío Cid» y dos refundidores primitivos", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 31 (1965-1966), 195-225.

¹² VICTOR M. ZHIRMUNSKY, *The epic folk-singers in Central Asia (Tradition and artistic improvisation)*. Vid también NORA K. CHADWICK y VICTOR ZHIRMUNSKY, *Oral epics of Central Asia*, University Press, Cambridge, 1969, pp. 320-321.

se de “variantes”, puesto que no existe un texto original estable al cual referir la variabilidad del poema. Más aún, demuestra que Lord se contradice cuando sostiene que, si bien “podríamos pensar que el cantor *sólo necesitase una historia*, la cual él después daría en lenguaje versificado”, gracias a precisiones como las del cantor Sulejmán Makić, quien decía que podía repetir un canto oído una sola vez, con tal de que lo oyese acompañado de la melodía correspondiente, “ahora sabemos que *la historia debe tener la forma particular de estar ya en verso*”¹³. No cabe hablar por tanto de pura *improvisación* o *repentización*, ni en este ni en otros géneros de la poesía épica oral. Distingue así Menéndez Pidal el yugoslavismo auténtico (el de Lord), que admite implícitamente la existencia de prototipos colectivos, del yugoslavismo espúreo de los romanistas de tendencia individualista:

Los romanistas que se valen del yugoslavismo en defensa de su individualismo, introducen confusión, llamando también improvisaciones a las variantes espontáneas de la canción épico-lírica, debidas a las deficiencias de la memoria o la espontánea sensibilidad del momento; verdad es que, en sentido forzado, la mayor parte de los actos de nuestra vida son improvisación, pero, tratando cuestiones literarias, es sembrar confusionismo el llamar improvisaciones a las menudas variantes de reelaboración espontánea de los romances [...] ¹⁴.

Menéndez Pidal reconoce que en la épica oral yugoslava desempeña un importante papel la improvisación, pero que este hecho no permite afirmar que aquella *viva en improvisaciones*. El reproche fundamental que lanza Menéndez Pidal a Lord y sus seguidores es el de no tener en cuenta el elemento conservador, “al cual se quiere calificar de factor negativo”¹⁵. (Lord sostiene que, en la épica yugoslava, la repetición de prototipos supone un estado moribundo del arte tradicional.) A este desdén hacia el ingrediente propiamente tradicional, opone Menéndez Pidal las tesis de Zhirmunsky, quien “recalca que la improvisación se mueve dentro de los límites de la tradición”¹⁶.

El resto de las semejanzas señaladas por Menéndez Pidal se debe a la condición común de géneros marginales que comparten

¹³ ALBERT LORD, *op. cit.*, pp. 99-100.

¹⁴ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, p. 206.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 211.

la épica oral yugoslava y la balada occidental respecto a la cultura alfabética. Ambos géneros se desarrollan en sociedades de *oralidad secundaria*¹⁷ en las que se da una presencia importante (aunque no predominante) de la escritura, investida de un prestigio muy superior al de la voz. Tanto en la poesía oral yugoslava como en la occidental, es absurdo perseguir el texto original. Si llegásemos a conocer al primer cantor, nos resultaría decepcionante, no sólo porque su poema no ha sido enriquecido ni perfeccionado por otros cantores, sino también porque, con seguridad, su texto no sería un texto tradicional, sino una obra individual: “Un romance de autor único sólo pierde su estilo individual cuando es asimilado por el pueblo”¹⁸. En cualquier caso, es imposible restaurar el texto original a partir de las versiones conocidas del poema. Lo único que se obtendría, advierte Menéndez Pidal, es una versión facticia.

Ante la imposibilidad de recobrar el texto original, ¿qué constituye el prototipo a partir del cual el receptor tradicional reconoce una realización concreta como variable de un poema? El prototipo de una balada no es único, sino múltiple. Toda variante aceptada por la comunidad tradicional se convierte, de hecho, en prototipo:

La multiplicidad de prototipos se debe a que toda canción que alcanza gran longevidad tradicional tiene en el transcurso del tiempo muchas refundiciones, de las cuales unas se extinguen con la voz del cantor que introdujo cada una, alguna otra perdura, cuando es acogida por otros cantores que, repitiéndola, la hacen poco a poco tradicional, es decir la convierten, de invención individual, en un nuevo prototipo colectivo, y éste, a su vez, envejece y muere si no halla en otro refundidor la fuente de su juventud. Así, cada refundición que tiene vida tradicional es un prototipo¹⁹.

La existencia y, sobre todo, la perspicuidad de tales prototipos dota a la poesía tradicional de una “fijeza fluida”²⁰, que no es en modo alguno la fijeza del texto escrito, pero que, sin duda, limita decisivamente la dispersión de las variantes o, en el caso yugoslavo, de las improvisaciones. En cierto sentido, el prototipo

¹⁷ WALTER ONG, *Orality and literacy*, Melthuen, London, 1982. Trad. española de ANGÉLICA SCHERP, *Oralidad y escritura*, FCE, México, 1987.

¹⁸ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, p. 198.

¹⁹ *Ibid*, p. 209.

²⁰ *Ibid*, p. 207.

es patrimonio de la comunidad tradicional, que valora positiva o negativamente las variantes nuevas contrastándolas con los modelos romancísticos o baladísticos depositados en la memoria colectiva. Si la sanción que la colectividad ejerce sobre la nueva variante es favorable, ésta desplazará al antiguo prototipo, erigiéndose en el nuevo prototipo dominante. En caso contrario, la desviación no prosperará y será prontamente olvidada. En el occidente europeo, la balada de tradición oral forma parte del patrimonio cultural colectivo: cualquier miembro de la comunidad tradicional es virtualmente un transmisor o, por lo menos, puede poseer un dominio pasivo del género que le permitirá participar en la censura colectiva de las innovaciones. No es, por tanto, el caso de la épica oral yugoslava, monopolio de un grupo especializado.

También en la épica yugoslava, como sucede en la balada occidental, puede apreciarse una invariante, un “esqueleto estable”²¹. El cantor intenta siempre respetar esa invariante narrativa para no falsificar la historia. Si aceptamos con Van Dijk que “los textos deben concebirse como poseedores de una estructura superficial de oraciones y una estructura profunda global que puede ser concebida como un *abstract* semántico que subyace al texto”²², tanto en el caso de la épica yugoslava como en el de la balada, dicho *abstract* semántico (lo que Menéndez Pidal llama “esqueleto estable”) consiste en una estructura narrativa investida de una forma fija fluida, que es además una estructura “performativa”, capaz de determinar hasta cierto punto la dirección de la variación (siendo esta última, en rigor, una solución de compromiso entre la presión de la tradición —de orden colectivo— y la innovación individual, no sentida como tal por el propio cantor).

Finalmente, uno y otro género coinciden en que los desenlaces de las canciones y baladas son más susceptibles de variación que el resto del poema. En opinión de Menéndez Pidal y de Lord es preferible en ambos casos el canto al recitado porque este último deforma en mayor medida el texto que se transmite²³.

Pero, más allá de todas estas coincidencias, permanece el hecho de que las tesis oralistas de Parry y Lord no son aplicables

²¹ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, p. 199.

²² T. A. VAN DIJK, *Some aspects of text grammars. A study in theoretical linguistics and poetics*, Mouton, The Hague, Paris, 1972, pp. 133, 140. (La traducción es mía.)

²³ La experiencia demuestra que esta observación no puede elevarse a ley general. Muchos transmisores de romances no recuerdan siquiera haberlos aprendido con melodía alguna.

al Romancero hispánico ni a otros subgéneros de la balada occidental. Los romanistas que se han valido de ellas poseían, en general, un conocimiento muy deficiente del Romancero. Según Antonio Sánchez Romeralo, “el oralismo a lo Parry y Lord nunca sirvió para explicar la forma en que vive el romance en la tradición oral moderna, donde la *performance* supone siempre la existencia de un texto memorizado”²⁴. Coincide este juicio con la tesis pidaliana de la transmisión romancística, formulada en términos más actualizados por Diego Catalán:

El estudio comparativo, en el plano verbal, de las varias o múltiples manifestaciones de un romance nos evidencia, en primer lugar, que los cantores no memorizan sólo la intriga y los elementos verbales más significativos, sino el poema entero, frase a frase o, lo que es prácticamente lo mismo, verso a verso. Para demostrarlo, basta comparar cualquier versión del corpus con el resto; el vocabulario, los sintagmas, las construcciones sintácticas más complejas reaparecen, casi en su totalidad, en otras versiones hermanas, esto es, pertenecen a la específica tradición del romance en cuestión y no surgen de la improvisación verbal de un sujeto cantor que conoce la historia relatada y que echa mano, para recomponerla, del acervo común lingüístico y formulaico a disposición de los romanceristas²⁵.

La memoria cumple así en la tradición romancística un papel tan importante como el de la improvisación en la épica oral yugoslava. Sin perder de vista la incidencia de las variaciones y refundiciones en la transmisión del Romancero, debe reconocerse la prioridad de la conservación frente a la renovación, que, a diferencia de la que se produce en la transmisión de la épica yugoslava, es, en la diacronía romancística, una re-creación conservadora.

ANA VALENCIANO

Dep. de Filología Española IV e

I. U. “Seminario Menéndez Pidal”

(Universidad Complutense de Madrid)

²⁴ ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO, *op. cit.*, p. 14.

²⁵ DIEGO CATALÁN, “Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de «apertura»”, en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, CIS, Madrid, 1978, p. 251. Véase además Diego Catalán, “El proceso de transmisión oral y el estudio de modelos literarios abiertos”, *Ethnica* (Barcelona), 18 (1978), 53-66 (en especial, pp. 55-56).

LOS TEXTOS DEL ROMANCE DEL REY MORO QUE PERDIÓ ALHAMA EN LAS FUENTES DEL SIGLO XVI

El romance que empieza "Paseábase el rey moro por la ciudad de Granada" fue una de las estrellas más brillantes en el firmamento del *Romancero* impreso, recitado, cantado y parodiado en los siglos xv, xvi y xvii¹.

Lo publicaron, en el siglo xvi, tres *pliegos sueltos*²:

MN Madrid, Biblioteca Nacional: *Glosas delos romāces de O / be-lerma. Y las d̄ passeauase el / rey moro. Y otra de riberas / de Duero arriba. Todas he / chas en disparates.*

¹ Una bibliografía mínima: M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander, 1944-1945, vol. 7, pp. 124-126, el estudio; vol. 8, pp. 218-220, y vol. 9, p. 133, los textos: CR[47], H1, H2 y variantes de P según un *pliego suelto* del duque de T'Serclaes, hoy perdido. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, Madrid, 1953, *passim*. Sobre el éxito lusitano cfr. C. MICHÄELIS DE VASCONCELOS, *Romances velhos em Portugal*, Porto, 1980², pp. 97-99. A. DÍAZ QUIÑONES, *Literatura y casta triunfante: el Romancero fronterizo*, "Sin Nombre", 3, 1973, pp. 8-25. G. MANCINI, Proposta di lettura di un "Romance fronterizo", *Linguistica e Letteratura*, 1 (1976), pp. 57-73. J. F. G. GORNALL, "El rey moro que perdió Alhama: The origin of the famous version", *Romance notes*, 22 (1982), 324-328. Para la supervivencia, escasa, en la tradición oral moderna, cfr. D. CATALÁN y colaboradores, *Catálogo General del Romancero*, vol. 2, pp. 277-279.

² Son los conservados. De otros tres se tiene noticia: dos pertenecieron a don Fernando Colón (A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Los pliegos poéticos de la Biblioteca Colombina (Siglo XVI). Estudio bibliográfico*, Berkeley-Los Angeles-London, 1976, núms. 116 y 228) y uno al duque de T'Serclaes. De éste ha encontrado fotografías D. CATALÁN, *Los pliegos sueltos 'perdidos' del Duque de T'Serclaes*, en *Homenaje a A. Galmés de Fuentes*, vol. 3, Madrid, 1987, pp. 361-376 [367]; pero lo había visto y descrito M. MENÉNDEZ PELAYO, cit. en la nota anterior: es un *pliego* distinto de P, pero el texto del Romance contenido en la glosa de Palma no parece tener variaciones respecto al de P, por lo que apunta Menéndez Pelayo. También los dos *pliegos* de Colón contenían la glosa de Palma, que así se puede fechar *ante* 1539, año de la muerte de don Fernando.

- Ed. facs.: *Pliegos poéticos góticos*, Madrid, 1958, vol. 3, pl. CXVI, pp. 204-206.
- P Praga, Bibl. Universitaria: *Romāce nueuamēte glosado por / Pedro de palma natural decija: enel qual se trata la triste e la= / mētable nueua q̄ le dieron al rey moro passeando se por Grana / da de como los christianos le auian ganado alhama: y de todo / lo q̄ los moros hizierō por cobralla delos christianos: en lo qual / perdieron mucha gente y quedaron vencidos: e assi se boluierō / el rey e los que quedaron a Granada.*
De hacia 1547. Ed. facsímil: *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, Madrid, 1960, vol. 2, pl. LXXII, pp. 249-253.
- C Cracovia, Bibl. Universitaria: *Aquí comiençan vnos disparates, cō / puestos por Gabriel de Sarauia muy graciosos y apa / zibles. Los primeros van glosando el romāce de / Passeauase el Rey moro por la ciudad de / Granada, nombrando muchos gran- / des de Castilla. Delante van / otros glosando muchos / romances viejos.*
Granada, Hugo de Mena, 1570. Ed. facsímil: *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, Madrid, 1975, pl. XXIII, pp. 177-179.

Lo imprimieron y reimprimieron varios *Romanceros*³:

- CR[47] *Cancionero de romances*. Anvers [hacia 1547]. Ed. facsímil, Madrid, 1945, f. 183v.
- CR50A *idem*. Anvers, 1550. Ed. moderna, Madrid, 1967, p. 247. Utilizo el original de la Bayerische Staatsbibliothek de München, f. 193v.
- 1S50Z *Primera parte de la Silua de varios romances*. Zaragoza, 1550. Ed. mod., *Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551)*, Zaragoza, 1970, p. 178. Utilizo el original de la British Library de Londres, f. CVIv.
- 1S50B *idem*. Barcelona, 1550. Utilizo el original de la British Library de Londres, f. XCVIr.
- 2CG *Segunda parte del Cancionero general*, recopilado por Hernan-

³ De las reimpresiones utilizo sólo las 'activas': cfr. G. DI STEFANO, *La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI*, en *Homenaje a V. García de Diego*, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 33(1977), 373-411 [375-376]. Descripciones más detalladas de los *pliegos sueltos* y de los *Romanceros* en A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Diccionario bibliográfico de Pliegos Suelos Poéticos (Siglo XVI)*, Madrid, 1970, núms. 419, 420, 538, 891 y 899; *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglo XVI)*, Madrid, 1973, *passim*. Cfr. también G. PIACENTINI, *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo*, vol. 1, Pisa, 1981, núm. 123 y vol. 2, Pisa, 1986, núm. 175.

- do del Castillo. Zaragoza, 1552. Utilizo el original de la Oesterreichische Nationalbibliothek de Viena, f. LVIr.
- S61 *Silva de varios romances*. Barcelona, 1561. Ed. mod., Valencia, 1953, p. 143. Utilizo el original (f. 143r) de la Biblioteca particular de doña María Brey vda. de Rodríguez Moñino, sabia y generosa amiga.
- S63A *Recopilación de romances viejos*, por Lorenzo de Sepúlveda. Alcalá, 1563. Utilizo el original de la Herzog-August Bibliothek de Wolfenbüttel, f. 71v.
- RE73 *Rosa española*. Segunda parte de Romances de Joan Timoneda, Valencia, 1573. Ed. mod., *Rosas de romances*, por Juan Timoneda, Valencia, 1963, p. 58. Utilizo el original de la Oesterreichische Nationalbibliothek de Viena, f. LVIIIr.
- S84 *Cancionero de romances*, por Lorenzo de Sepúlveda, Sevilla, 1584. Ed. mod., Madrid, 1967, p. 317. Utilizo el original de la Public Library de Boston, f. 213v.

Es también una de las alhajas poéticas de la *Historia de los bandos de los Cegries y Abencerrages* de Ginés Pérez de Hita, que lo presenta en dos versiones; empieza la primera “Passeavase el rey moro” y la segunda “Por la ciudad de Granada”⁴. Ambas se vuelven a encontrar en el manuscrito *Memorial de el Monasterio de [. . .] S. Isidro del Campo*, copia de 1662 de un original quizás perdido, que en una breve nota repite algunas pseudoinformaciones de Pérez de Hita: “se conpuso en Arauigo y causaua mucha tristeza quando se cantaua, y ansi se hizo otro en castellano”, dicho de la primera versión presentando la segunda⁵.

Lo citan, en fin, cuatro tratados de música:

Luys de Narváez, *Los seys libros del Délphin de musica de cifra para tañer vihuela*. Valladolid, 1538. Ed. mod., Barcelona, 1945, p. 60, núm. 36.

Diego Pisador, *Libro de musica de vihuela*. Salamanca, 1552, f. 6r.
Miguel de Fuenllana, *Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica Lyra*. Sevilla, 1554, f. CLXIIIv.

Luys Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa*

⁴ He usado la 2ª ed., “corregida y enmendada”, Valencia, 1597, ff. 212-213. A la amistosa colaboración de María Cruz García de Enterría debo un cuidadoso control de este texto.

⁵ Cfr. A. RODRÍGUEZ MOÑINO y M. BREY MARIÑO, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (Siglos xv, xvi y xvii)*, New York, 1965, vol. 2, pp. 7-8.

y vihuela. Alcalá de Henares, 1557. Ed. mod., Barcelona, 1944, p. 153⁶.

Como se ve, sobre este *Romance* convergen varios instrumentos de difusión, orales y escritos, que sostienen su éxito y delatan, o quizás ellos mismos multiplican, los perfiles de su texto. Si los *Romanceros* están apegados a un correcto fluir de la narración, los músicos exaltan el lirismo del canto, y con ellos concuerda el sentimental Pérez de Hita; si un glosador enfático como Pedro de Palma extrae del relato amplificaciones patrióticas y las adoba con humores de cruzada, bien resaltados en la “deshecha contra los infieles” que remata el texto, con su asociación tópica de “moros y luteranos”, un par de bufones de la pluma como Gabriel de Saravia y un anónimo colega suyo usan despreocupadamente los versos del *Romance* tan solo y cuanto basta para sostener los fuegos artificiales de sus *disparates*. Los resultados de tales tensiones alrededor del *Romance* podemos intuirlos pero difícilmente probarlos; quizás contribuyeron a perfilar las caras del *Romance* en nuestras fuentes. Sobre la formación de algún rasgo de los textos y sus posibles itinerarios apunto ahora unas sugerencias.

El texto del *Romance* glosado en los dos *disparates* es el mismo. Aunque las glosas desarrollan contenidos burlescos totalmente distintos, entre las dos hubo contacto, como atestigua el v. 9 de la estr. 11, “respondieron los testigos”, que es común a ambas. El v. concuerda más que con el contexto de la glosa de MN, con el de la glosa de Saravia, que por consiguiente me inclinaría a considerar más antigua y muy probable estímulo al imitador anónimo. El *pliego* C es una reimpresión del texto de 2CG pero a través de una fuente común, que en los vv. 8 y 17 no tenía las lecciones que presenta 2CG y que parecen suyas propias.

El texto del *Romance* contenido en las glosas burlescas —o mejor dicho, en la glosa de Saravia— parece haber sufrido solamente un corte al final. Por lo demás es una buena versión, que no presenta grandes divergencias respecto a toda la tradición, aparte ese corte final y ciertas variantes reunidas en los vv.

⁶ Transcribo los vv. citados. Narváez: “Paseavase el rey / Paseabase el rey moro / por la ciudad de Granada / cartas le fueron venidas / como Alhama era tomada / Ay mi Alhama”. Pisador: “Passeauase el rey moro / por la ciudad de Granada / quando le vinieron nuevas / que alhama era ganada / ay mi alhama”. Fuenllana: “Passeauase el rey moro / por la ciudad de granada / cartas le fueron venidas / como alhama era ganada / Ay mi alhama / como alhama era ganada / ay mi alhama”. Venegas da la música sin la letra.

19-24 que encuentran disconforme solamente a P. Veámoslas más de cerca.

En P la figura etimológica de los vv. 19-20 y el parejo juego de variación en los vv. 23-24 (la numeración es siempre la del texto de *CR[47]*, transcrito más adelante), que se volvieron casi proverbiales, sufren un trastorno que bien pudo ser de mano del glosador o reflejar un estadio distinto del texto en este punto; el v. 20 de P, por ejemplo, se atestigua en H1, que solamente en este v. del segmento entero coincide con P. De los vv. 23-24 de P, el primero no parecería invención del glosador: tiene el aspecto de ser rastro de una situación textual un tanto diferente, que una huella ha dejado también en *2CG*, donde la alusión a Alatar se encuentra anticipada en el v. 18. Cabría una hipótesis: es primitivo el v. 23 según P, quien —por economía de glosa— dejó caer un par de vv. sucesivos, el segundo de los cuales era el que figura como 23 en las demás fuentes. Iguales razones de condensación del texto-base para la glosa pudieron llevar a Saravia a unificar en un solo personaje al moro viejo y a Alatar, dándole al primero el nombre del segundo. Es verdad que tales operaciones tampoco serían impropias de la tradición oral; pero creo que ésta difícilmente habría alterado el juego de iteraciones en las dos parejas de vv. ya aludidos, como ocurre en P.

En efecto, atribuir a los glosadores algunos rasgos de los textos es una tentación tan fuerte como peligrosa. Por ejemplo, *amigos* del v. 21 concuerda con el contenido de la glosa burlesca mejor que *mis moros* de P, recuperado por H2. En los vv. 23-24 *señor* es también lección más adecuada a la glosa de Saravia respecto a *buen rey* de P, que también en este caso vuelve a aparecer en H2. Señalo un caso más de oscilación en los dos textos de H: en el v. 13, H1 coincide con *2CG*, mientras que H2 concuerda con P y todos los demás. Evidentemente Pérez de Hita utiliza para H1 un texto conectado con *2CG* y con la línea de los *Romanceros* y para H2 uno relacionado más con P. La cuestión, tanto respecto de H, si lo desvinculamos de los *Romanceros*, como de éstos o mejor de *CR[47]* que es su punto de partida, es detectar si sus coincidencias ahora con P ahora con *2CG* se deben a fuentes comunes con ellos o a relación directa. La relación indirecta a través de fuentes comunes quitaría a las glosas la responsabilidad de lecciones como las que acabo de apuntar en los vv. 21, 23 y 24. Menéndez Pidal, en una nota sobre la posible fuente de *CR[47]*, excluye —sin explicar sus motivaciones— la utilización del texto del *Romance* de la glosa burlesca por parte de Nucio para corregir

su fuente principal, que no identifica⁷. En realidad no contamos con elementos para tal exclusión. Es verdad que tampoco los hay para afirmar el cotejo con seguridad, pero para considerar legítima la sospecha sí. En primer lugar, está la congruencia de las ya citadas lecciones de *2CG* en los vv. 21, 23 y 24 con el contexto de su glosa, aunque disparatado, más que de las lecciones de P, que podrían pertenecer al texto originario del *Romance*. En segundo lugar, es de notar que la eventual interferencia de *2CG* en *CR[47]* se ciñe a un segmento bien definido, el de los vv. 19-24, que contiene buena parte del discurso del moro viejo al rey, aquella parte que —como se ha visto— en P se presenta en condiciones insatisfactorias de lengua y de estructura. En tercer lugar, es curioso que no se registren ni antes del v. 19 ni después del v. 24 (por lo poco que quedaba ya del *Romance* en *2CG*) coincidencias de *CR[47]* con lecciones propias de *2CG*, si excluimos el *por* del v. 25, atribuible a poligénesis. En fin, sabemos muy bien, porque lo declara en su Aviso al lector, que Martín Nucio se dedicó a veces a cotejar más de una fuente de un *romance* para alcanzar un texto que desde su punto de vista fuera satisfactorio. En conclusión, no creo improbable una voluntad de contaminación por parte de *CR[47]*, que acaba dando un suplemento de fuerza a la circulación del *Romance* de *2CG*⁸, enderezándola ya hacia los *Romanceros* y hasta Pérez de Hita.

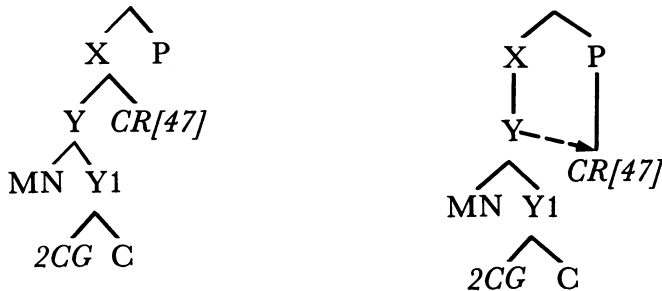
Pero, ¿cuál es la fuente que *CR[47]* contamina con *2CG*? Es inevitable contestar que se trata de P, entendiéndolo con tal denominación, obviamente, no tanto un ejemplar del concreto *pliego* de Praga sino más bien un texto del *Romance* glosado por Palma como lo atestigua P. No hay reales obstáculos a esta hipótesis, siempre que se acepte la sugerencia de la contaminación. En efecto, aparte el segmento contaminado, donde *CR[47]* sustituye en bloque en los vv. 19-24 la lección, quizás manipulada por Palma, con la de *2CG* y sus eventuales retoques, la coincidencia entre el *Cancionero* y P es casi completa, como notaba ya Menéndez Pidal en el apunte citado. Hay sólo dos excepciones de peso: una está en los vv. 37-38, que faltan en P pero que pudieron haber nacido en el taller de Nucio, como en otros casos, para evitar la ambi-

⁷ *Cancionero de romances* de Anvers, ed. facs. citada, pp. XXIX-XXX.

⁸ El que llamo *Romance* de *2CG*, por ser ésta la fuente más antigua que contiene la glosa de Saravia que estimo anterior a la anónima, pudo muy bien llegar a *CR[47]* a través de un *pliego* como MN, o sea a través de la glosa anónima.

güedad de *en ella* del v. 39, que en P parecería referido a *Granada* del v. 36, allí inmediatamente precedente; la segunda excepción es *otro* del v. 45, donde P presenta un *aqueste* necesario dentro de la estrofa del glosador pero del todo impropio en el texto del *Romance*. En ambos lugares no es difícil suponer una intervención de *CR[47]*. Pero tampoco es difícil suponer que *CR[47]* tuvo a la vista un texto del *Romance* sin la glosa y a ella anterior, y que coincidía con el que utilizó Palma, a cuyo cargo estarían con probabilidad la supresión de los vv. 37-38 y con seguridad el *aqueste* del v. 45. Sin embargo, la mayor dificultad de esta hipótesis se manifiesta al tener en cuenta lo observado sobre la primera parte del *Romance* y que va más bien en apoyo de la idea de un uso ‘crítico’ de P por parte de Martín Nucio. Recuérdese, en cualquier caso, lo precipitado que puede ser despachar como iniciativas de sendos testimonios variantes textuales de los *romances*, sobre todo las que no tienden a formar sistema. Un ejemplo: la variante en el v. 3 de *RE73*, un testimonio en general muy creativo, la hallamos veinte años antes en Pisador, o sea ya divulgada por la música; cosa que confirma también los vínculos de Timoneda con la tradición. Lo mismo ocurre con la estructura estrófica y el estribillo de H1.

Resumo gráficamente en dos esquemas lo dicho hasta aquí:



Con X indico el texto del *Romance* que pudo tener a la vista, o en la memoria, Saravia y que, a juzgar por la sola parte conservada, se distinguía del de P sobre todo en los vv. 19-24. Con Y indico el *Romance* contenido en la glosa de Saravia, con su corte, la modificación del v. 18 y las lecciones que tienen en común sólo MN, 2CG y C, y eventualmente las lecciones *amigos* y *señor*; Y1 sigue siendo la glosa de Saravia en la fuente común de sus dos testimonios conocidos. El segundo esquema presenta la hipótesis, que creo preferible, de una relación directa entre P y *CR[47]*,

que aprovecha también a *2CG* en los vv. 19-24, relación ésta que en el primer esquema se daba a través de la fuente común X.

Cabe preguntarse ya cuáles pudieron ser el perfil originario y la extensión primitiva del *Romance*. Nuestros testimonios nos dan cinco formas: un texto de 26 vv. en los *disparates*, uno de 44 vv. más el estribillo (H1) y uno de 46 vv. en Pérez de Hita, otro de 46 vv. en *RE73* y el de 52 vv. de P y *CR[47]*. Descartaría el texto según los *disparates* porque el corte parece de su cosecha, siendo los dos versos que como mínimo le faltan de contenido histórico y atestiguados por los demás. Visos de menor casualidad tiene la conclusión de *RE73*, con la presentación encomiástica de los dos caudillos que defenderán Alhama. Pero a propósito de estos dos personajes hay que notar y subrayar una incongruencia que se les escapa a todas nuestras fuentes: los vv. 39 y 41 aluden a un solo *cavallero*, mientras que el v. 45 agrega a un segundo. Es la prueba de que por lo menos ese verso y el siguiente fueron un incremento posterior, inspirado por algún admirador o amigo o familiar de Martín Galindo, cosa muy corriente en los *romances fronterizos*. Ninguna prueba, sin embargo, sustenta la sospecha, generalizada, de que sea un agregado todo lo que le sigue al v. 28 o al v. 32, con su lenguaje más bien artificioso a trechos, donde se exaltan las armas cristianas y en particular al marqués de Cádiz. Si así fuera, el texto más verosímil del *Romance* originario se acercaría mucho al de H1, siendo H2 un casi seguro remedo de Pérez de Hita. Pero aquí sí resultan sospechosos la perfecta estructura formal, el oportuno coincidir de la ausencia de la segunda parte épica con el tono elegíaco resaltado en el texto del *Romance* y acorde con el contexto novelesco, y los detalles topográficos tan propios del 'color local' de la novela de Pérez de Hita, aunque no extraños del todo al *romancero fronterizo* más antiguo. Intentar ahondar más aún no me parece productivo.

En conclusión, según una modalidad muy frecuente en *romances* históricos y más en los *fronterizos*, bien conocida en tradiciones afines de otros países y culturas, es muy probable que este canto épico-lírico haya ido creciendo en varios momentos. Quizás se dieron primero los vv. 1-30 más o menos, reflejados en H1, después todo lo demás (sin los vv. 45-56) de una vez o hasta el v. 46 (o mejor 44), y por fin los vv. 45-46, donde Martín Galindo salta y coge asiento en este afortunado vehículo de fama popular. El resultado final estaría fraguado incluso al poco tiempo de componerse el *Romance* primitivo, o sea dentro todavía del siglo xv, aunque podría sorprender —pero no tanto— la vitalidad del eventual texto

breve por lo menos hasta finales del s. XVI. Así ‘completo’ llega a Pedro de Palma, que en su glosa refuerza apologías y encomios y amplía su alcance tanto que puede despertar la sospecha de alguna responsabilidad suya en ese aumento del *Romance*. Sería un caso raro de glosador que en vez de reducir el texto-base lo alarga; pero sería también uno de los casos ejemplares de versificador que lleva a cabo, con empeño profesional y con éxito, el encargo de entregar a la lectura y al canto la memoria poética del valor de dos caballeros cristianos y españoles. Sin embargo, el pegadizo Martín Galindo, con su anómala colocación que acarrearía a Pedro de Palma injustamente la responsabilidad de un descuido de gramática elemental, nos convence de dejar tales derroteros y dar fin aquí a estas consideraciones.

GIUSEPPE DI STEFANO
Università di Pisa

CR[47]

- | | |
|--|---|
| <p>Passeávase el rey moro
por la ciudad de Granada.
Cartas le fueron venidas
como Alhama era ganada;
5 las cartas echó en el fuego
y al mensajero matara.
Echó mano a sus cabellos
y las sus barvas mesava;
apeóse de una mula
10 y en un cavallo cavalga.
Mandó tocar sus trompetas,
sus añafles de plata,
porque lo oyessen los moros
que andavan por ell arada.
15 Cuatro a cuatro, cinco a cinco,
juntado se ha gran batalla.
Allí habló un moro viejo,
que era alguazil de Granada:
—¿A qué nos llamaste, rey?
20 ¿A qué fue nuestra llamada?—
—Para que sepáis, amigos,
la gran pérdida de Alhama.—
—Bien se te emplea, señor,
señor, bien se te empleava,
25 por matar los Bencerrajes,</p> | <p>que eran la flor de Granada;
acogiste a los judíos
de Córdoba la nombrada;
degollaste un cavallero,
30 persona muy estimada.
Muchos se te despidieron
por tu condición trocada.—
—¡Ay, si os pluguiesse, mis
[moros,
que fuésemos a cobralla!—
35 —Mas si, rey, a Alhama as de ir,
dexa buen cobro a Granada.
Y para Alhama cobrar
menester es grande armada,
que cavallero está en ella
40 que sabrá muy bien guardalla.—
—¿Quién es este cavallero
que tanta honrra ganara?—
—Don Rodrigo es, de León,
marqués de Cáliz se llama.
45 Otro es Martín Galindo,
que primero echó el escala.—
Luego se van para Alhama,
que d’ellos no se da nada.
Combátenla prestamente,</p> |
|--|---|

50 ella está bien defendada. triste se bolvió a Granada.
De que el rey no pudo más,

3. quando le vinieron cartas *RE73*. 8. y sus barbas se mesaua *2CG*; las] de *RE73*. 9. Apease *C*. 13. p. lo oyan los moricos *2CG*, *C*. 14. andan *2CG*, *C*; que a. por] que estauan en *MN*; que a.] que estauan *RE73*. 15. cinco a cinco] y tres a tres *2CG*, *MN*, *C*; c. y c. *1S50Z*, *S61*. 16. juntando *C*. 17. hablara *2CG*. 18. \bar{q} el alatar se llamau *2CG*, *MN*, *C*; Aguazil *RE73*; de] en *P*. 19. para que nos quieres rey *P*. 20. o para ques tu llamada *P*; vuestra *S63A*. 21. a.] mis moros *P*. 22. la gran] nra *P*. 23. hablo el alatar de loxa *P*. 24. s.] buen rey *P*. 25. por] en *MN*, *P*. 26. era *MN*, *1S50B*; la] *om. 2CG*, *C*. 27-52. *om. 2CG*, *MN*, *C*. 27. a] *om. S63A*, *RE73*, *S84*. 29. a vn *RE73*. 35. Si a *A*. as dir buē r. *RE73*; a] *om. P*. 36. a] en *S63A*, *RE73*. 37-38. *om. P*; 37. al *A*. *1S50B*. 38. gr.] gruessa *RE73*. 41. este] esse *P*, *1S50A*, *1S50B*, *S61*, *S63A*, *RE73*, *S84*. 42. tanta] tan gran *P*; ganaua *RE73*. 44. cariz *S61*; Cadiz *RE73*. 45. O.] aqueste *P*. 47-52. *om. RE73*.

35. *CR[47]* tiene en lugar de *as* un *es* que he considerado una falta de imprenta, aunque podría no serlo del todo.

H1

<p>Passeávase el rey moro por la ciudad de Granada, desde las puertas de Elvira hasta las de Bivarrambla. ¡Ay de mi Alhama!</p> <p>5 Cartas le fueron venidas que Alhama era ganada; las cartas echó en el fuego y al mensagero matara. ¡Ay de mi Alhama!</p> <p>10 Descavalga de una mula, y en un cavallo cavalga; por el Zacatín arriba subido se avía al Alhambra. ¡Ay de mi Alhama!</p> <p>15 Como en el Alhambra estuvo, al mismo punto mandava que se toquen sus trompetas, los añafiles de plata, ¡Ay de mi Alhama!</p> <p>y que las caxas de guerra a priessa toquen alarma porque lo oigan sus moricos, 20 los de la vega y Granada. ¡Ay de mi Alhama!</p> <p>Los moros que el son oyeron que al sangriento Marte llama,</p>	<p>uno a uno y dos a dos juntado se ha gran batalla. ¡Ay de mi Alhama!</p> <p>25 Allí habló un moro viejo, d'esta manera hablava: —¿Para qué nos llamas, rey? ¿Para qué es este [<i>sic</i>] llamada?— ¡Ay de mi Alhama!</p> <p>—Avéis de saber, amigos, 30 una nueva disdichada [<i>sic</i>]: que christianos con braveza ya nos han ganado a Alhama.— ¡Ay de mi Alhama!</p> <p>Allí habló un alfaquí de barba crecida y cana: 35 —Bien se te emplea, buen rey, buen rey, bien se te empleava: mataste los Bencerrages, que era la flor de Granada, cogiste los tornadizos 40 de Córdoba la nombrada. ¡Ay de mi Alhama!</p> <p>Por esso mereces, rey, una pena bien doblada: que te pierdas tu y el reino y que se pierda Granada.—</p>
--	--

10. caualgo *en el original*.

H2

Por la ciudad de Granada el rey moro se passea;

- desde la puerta de Elvira
llegava a la plaça Nueva.
5 Cartas le fueron venidas
que le dan muy mala nueva:
que se avía ganado Alhama
con batalla y gran pelea.
El rey con aquestas cartas
10 grande enojo recibiera:
al moro que se las traxo
mandó cortar la cabeça;
las cartas pedaços hizo
con la saña que le ciega.
15 Descavalga de una mula
y cavalga en una yegua;
por la calle del Zacatín
al Alhambra se subiera.
Trompetas mandó tocar
20 y las caxas de pelea,
porque lo oyeran los moros
de Granada y de la vega.
Uno a uno y dos a dos
gran escuadrón se hiziera.
- 25 Cuando les tuviera juntos
un moro allí le dixera:
—¿Para qué nos llamas, rey,
con trompas y caxa de guerra?—
—Avréis de saber, mis moros,
30 que tengo una mala nueva:
que la mi ciudad de Alhama
ya del rey Fernando era;
los christianos la ganaron
con muy crecida pelea.—
35 Allí habló un alfaquí,
d'esta suerte le dixera:
—Bien se te emplea, buen rey,
buen rey, muy bien se te emplea:
mataste los Bencerrages,
40 que era la flor de esta tierra;
acogiste los tornadizos,
que de Cordova vinieran.
Y ansí mereces, buen rey,
que todo el reino se pierda
45 y que se pierda Granada
y que te pierdas en ella.—

HALLAZGO DE UNA POESÍA MARGINADA: EL ROMANCIERO DE TRADICIÓN ORAL*

1. EL CORAZÓN DE DURANDARTE, TEMA MOMIFICADO

Don Quijote, al acometer en solitario la aventura del descenso a la cueva de Montesinos¹, reproduce, a su manera, la hazaña suprema de los héroes: la transgresión, sin perder la vida, de las fronteras del tiempo y el espacio. Durante una hora escasa en la que lo mantienen dentro de la sima Sancho y el “primo” que les sirvió de guía, don Quijote, entre un sueño y otro, recorre, guiado por el mismísimo Montesinos, el más allá por espacio de tres días con sus noches. Pero, en esta hora gloriosa, la imaginación le juega una mala pasada: en lugar de volar libremente (aprovechando que los sentidos de Sancho no podían esta vez registrar una versión antitética de los sucesos), le ofrece una aventura, digna sí de su fantasía, pero preñada de contradicciones. En ella, el mundo heroico quijotesco aparece contrapunteado con notas naturalistas de realismo y miseria humana, implantadas en el subconsciente del hidalgo por la invención de una Aldonza anti-Dulcinea con que el villano había intentado socarronamente “quedarse con” su amo durante la comprometida visita al Toboso. El viaje al más allá comienza, es cierto, con don Quijote despertándose en un deleitoso prado frente a un castillo cristalino, del que sale Montesi-

* Publico en memoria de Mercedes Díaz Roig una versión anotada de la conferencia primera del ciclo “El Romancero hoy”, que con idéntico título al que aquí lleva fue leída por mí el martes 12 de mayo en la Fundación Juan March, como parte de los Cursos Universitarios, 1981, organizados ese año por la fundación.

¹ *Quixote*, 2ª parte, caps. XXII-XXIII. Cito por la ed. M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*. Facsímil de la primera impresión. Tomo 2, según la edición príncipe de Juan de la Cuesta, Madrid, 1615 (Alfaguara/The Hispanic Society of America/Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, 1968).

nos a darle la bienvenida y a hacer constar que tan grande hazaña sólo para el invencible corazón y ánimo estupendo de don Quijote de la Mancha estaba guardada; pero acaba con la visión de una Dulcinea transformada en grosera aldeana, que acude saltando y brincando como una cabra y trata de empeñar su falde-llín a don Quijote por media docena de reales para hacer frente a la extremada pobreza en que se halla. La mixtura, en el sueño del hidalgo, de “datos” facilitados por el mundo de la literatura y de “datos” procedentes de la experiencia cotidiana resulta especialmente caótica en la escena del encuentro con su admirado maestro en el arte de amar, con Durandarte, arquetipo romancístico de caballeros enamorados.

“Apenas me dixo que era Montesinos —cuenta don Quijote a sus expectantes auxiliares— quando le pregunté si fue verdad lo que en el mundo de acarriba se contava, que él avía sacado de la mitad del pecho con una pequeña daga el corazón de su grande amigo Durandarte y llevádole a su señora Belerma como él se lo mandó al punto de su muerte. Respondióme que en todo dezían verdad, sino en la daga; porque no fue daga, ni pequeña, sino un puñal buydo más agudo que una lezna”. “. . . Esto dicho, el mísero Durandarte, dando una gran voz, dixo:

O mi primo Montesinos, lo postrero que os rogava,
que quando yo fuere muerto y mi ánima arrancada,
que llevéis mi corazón adonde Belerma estava,
sacándomele del pecho, ya con puñal, ya con daga.

Oyendo lo qual el venerable Montesinos se puso de rodillas ante el lastimado Cavallero y con lágrimas en los ojos le dixo: Ya, señor Durandarte, caríssimo primo mío, ya hize lo que me mandastes en el azyago día de nuestra pérdida, ya os saqué el corazón, lo mejor que pude, sin que os dexasse una mínima parte en el pecho, yo le limpié con un pañizuelo de puntas, yo partí con él de carrera para Francia, aviéndoos primero puesto en el seno de la tierra con tantas lágrimas, que fueron bastantes a lavarme las manos y limpiarme con ellas la sangre que tenían de averos andado en las entrañas, y por más señas, primo de mi alma, en el primero lugar que topé, saliendo de Roncesvalles, eché un poco de sal en vuestro corazón porque no oliesse mal y fuesse, si no fresco, a lo menos amojamado a la presencia de la señora Belerma. . .”.

Más adelante, don Quijote encontrará a la propia Belerma, acompañada de sus doncellas, llevando “en las manos un lienço

delgado y entre él . . . un corazón de carne momia”, y Montesinos le explicará cómo las doncellas “quatro días en la semana hazían aquella procesión y cantavan, o por mejor dezir lloravan, en-dechas sobre . . . el lastimado corazón”.

Cervantes, al echar sal al sangriento despojo de Durandarte, amojamaba y convertía en “carne momia” no sólo el “corazón del más valiente que en Francia ceñía espada”, sino todo un tópico de la poesía trovadoresca y la prosa caballeresca y sentimental, el de que el enamorado (o enamorada), por el hecho de amar, enajena su corazón, que en adelante pertenece a su amada (o amado). Este tópico, muy recurrente en la literatura medieval pan-europea, es el que el Romancero del siglo xv había acertado a desarrollar en forma de relato, presentando una escena en que un caballero anónimo, malherido, exige a su primo Montesinos antes de morir que, como último acto de camaradería, lleve su corazón a su amada Belerma:

¡O Belerma, o Belerma, por mi mal fuyste engendada!
 ¡Siete años te serví, que de ti no alcancé nada,
 y agora que me querías muero yo en esta batalla!
 No me pesa de mi muerte, aunque temprano me llama,
 mas sólo por que de verte y de servirte dexava.
 Señor primo Montesinos, lo postrero que os rogava,
 que quando yo fuere muerto y mi ánima arrancada,
 vos llevéys mi corazón adonde Belerma estava,
 y servilda de mi parte, como de vos se esperava,
 y traeréys le a la memoria dos vezes cada semana
 y diréysle que se acuerde quán cara que me costara

El éxito de este romance fue extraordinario: antes de mediar el siglo xvi se le habían hecho nada menos que ocho glosas diferentes² y una contrahechura para acusar a la casa real hispano-

² a) Glosa de ALBERTO GÓMEZ [Tizón] (i.: Oyendo como salieron / los doze pares de Francia). Incluida en los pliegos sueltos: *DicARM* 222 [Londres, British Mus., C.63.g.17(1) = F. COLÓN, *Abecedarium*, núm. 12389] “Romance de O belerma agora / nueuamente glosado por Alberto gomez”; *DicARM* 223 [Madrid, Bibl. Nacional, R-9457], “Romance de Obelerma agora nue-/uamente glosado por Alberto gomez”. De este pliego tomó el romance (despojándolo de su glosa) MARTÍN NUCIO, *Cancionero de romances*, Anvers, s. a. [h. 1547-1548], f. 254v (y, a través de él, otros romanceros);- b) Glosa de FRANCISCO MARQUINA (i.: “en los tienpos que en la Francia / reynauan los doze pares”). Incluida en los pliegos sueltos: *DicARM* 340 [Madrid, Bibl. Nacional R-

borgoñona de ingratitud hacia sus servidores (“O Borgoña, o Borgoña, / por mi mal fuiste engendrada, // siete años te serví / que no pude alcançar nada. . .”)³, y había dado nacimiento a una continuación en que Montesinos, después de muerto el caballero enamorado (a quien se identifica en el nuevo romance como Durandarte, cosa que “O Belerma, o Belerma” no hacía), cumple el encargo de sacarle el corazón. Este segundo acto de la historia alcanzó también extraordinaria popularidad desde los primeros

3664 = F. Colón, *Abecedarium*, núm. 12363] “Aquí comiençan vnas glosas nue = /uamente hechas e glosadas por Francisco marquina. . .”; *DicARM* 339 [Praga, Universitäts-Bibl., núm. LXXIX] “Aquí comiençan vnas glosas nue- /uamente hechas e glosadas por Francisco de marquina”; - c) Glosa de BARTOLOMÉ DE SANTIAGO (i.: “Con mi mal no soy pagado / segun las faltas he hecho”. Incluida en el pliego suelto *DicARM* 534 [Madrid, Bibl. Nacional R-9463]: “Glosa al Romance de O belerma nue- /uamente glosado por Bartolome de santiago. . .”; - d) Glosa (de BERNARDIM RIBEIRO?) (i.: “Quando esta con la razon / ligado el entendimiento”). Incluida en el pliego suelto de 1536 *DicARM* 486bis [Lisboa, Bibl. Nacional] “Trouas de dous pastores. s. Sil-/uestre e Amador. Feytas por Bernal-/din ribeyro. Nouamente empremidas / Com outros dous romances com suas / grosas. . .”; - e) Glosa anónima (i.: “El conde Partinuples / y el obispo de Çamora”). Incluida en el pliego suelto *DicARM* 891 [Madrid, Bibl. Nacional R-9462] “Glosas de los romances de O / belerma. Y las de passeauase el / rey moro. Y otras de riberas / de Duero arriba. Todas he/chas en disparates”; y, con notables variantes, en el *Cancionero* [manuscrito] de Juan Fernández de Ixar, f. 138v (Estudio y edición crítica de JOSÉ MARÍA AZACETA, Madrid, 1956); - f) Glosa anónima (i.: “Quexoso boy del biuir / o quexa muy desigual”). Incluida en el pliego suelto *DicARM* 890 [Londres, British Mus. C.39.f.28(2)] “Glosa nueuamente compuesta / sobre las doze coplas Moniales. . .”; - g) Glosa (de JUAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA?) (i.: “Si tan poco sentimiento / me diesse verme sin ti”). Incluida en un manuscrito de *Poesías escritas en Valencia, siendo la ciudad corte de Germana de Foix y del duque de Calabria, 1526-1538* [Madrid, Bibl. Nacional, ms. 2621, ant. M-322, s. XVI, fol. 38] y en *Obras* de Juan Fernández de Heredia, Valencia, 1562; es la version que, sin glosa, se incluye en la *Tercera parte de la Silua de varios Romances*. STEUAN G. DE NAGERA, Çaragoça, 1551, f. CXVI r y v; - h) Glosa anónima (i.: “O batalla de dolor / sangrienta de cada parte”). Incluida en un pliego suelto perdido *DicARM* 747 [citado por F. Colón, *Abecedarium*, núm. 14553] “Bellerma romance con glosa con las coplas del vir”.

³ Con numerosas variantes figura en los manuscritos: Paris, Bibl. Nationale Mss. Esp. 373, ff. 115v-116v (núm. 602 de A. MOREL-FATIO, *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, Paris, 1892); Madrid, Bibl. de Palacio 2-D-10 *Poesías varias*, s. XVI, f. 72; Madrid, Bibl. de Palacio 2-F-4 *Poesías varias*, cartapacio salmantino de h. 1580, f. 114b; *Cancioneiro musical e poetico da Biblioteca Pública Horténsia* (aneja a la Bibl. Municipal), Elvas, ms. 11973, s. XVI (?), núm. 14, ff. 15-16 (ed. MANUEL JOAQUIM, Coimbra, 1940, pp. 163-164).

decenios del siglo XVI, según muestra el hecho de que nos sean conocidas seis versiones diversas del romance (la mayor parte de ellas también glosadas) de la primera mitad del siglo⁴. En el curso de las reelaboraciones sufridas por este segundo romance “Muerto yaze (queda) Durandarte” (y no en las de “O Belerma, o Belerma”), nacieron algunos de los detalles que Cervantes explota cómicamente en su relato: el paño, utilizado por Montesinos para limpiar el obsequio, y la “pequeña daga”, a partir de la cual construye Cervantes ese estupendo verso absurdo “sacándomele del pecho, ya con puñal, ya con daga” para burlarse, sin duda, de los eruditos correctores de romances que, en sus días, trataban de armonizar las versiones varias de un romance con la pretensión de acercarse, así, a la “verdadera historia” del mismo (pero

⁴ a) De gran antigüedad es la glosa atribuida a JUAN SÁNCHEZ BURGUILLOS (i.: “Por pago de sus dolores / al último fin llegado”). Se nos conserva en varios manuscritos (con variantes y deturpaciones varias): Paris, Bibl. Nationale *Mss. Esp.* 371, f. 44v (MOREL-FATIO, *Catalogue*, núm. 603) (= E); Madrid, Bibl. de Palacio Real 2-F-5 *Poesías varias*, s. XVI, f. 250 (= B); 2-C-10 *Poesías varias*, s. XVII (principios), al medio del volumen (= D), 2-B-1 *Poesías varias* (en cinco tomos), s. XVI, tomo 4, f. 68v (= C), 2-F-3 *Poesías varias*, h. 1590, f. 40d (= A). Con este texto glosado se hermanan las versiones (sin glosa) incluidas en la *Tercera parte de la Silua de varios Romances*, STEUAN G. DE NAGERA, Çaragoça, 1551, f. 117, y en el *Cancioneiro de Evora*, ms. de fines del s. XVI (ant. c.x. iv/1-17 de la Bibl. pública de Evora), núm. 72 (de la ed. de V. E. HARDUNG);- b) Otra glosa, en que el romance aparece muy abreviado, es la del famoso médico (de fines del s. XV y primera mitad del s. XVI) FRANCISCO LÓPEZ DE VILLALOBOS (i.: “Aunque nuevas de pesar / sea pesar descubillas”), acogida en el *Cancionero general de obras nuevas* . . . , ESTEVAN G. DE NAGERA, Zaragoza, 1544 (publ. por A. MOREL-FATIO, *L'Espagne au XVI siècle*, Heilbronn, 1878, p. 550);- c) Otra glosa anónima (i.: “Quando el gran Carlos queria / sin razon dar en España”) se conserva en el pliego suelto *DicARM* 659 [Praga, Universitäts-Bibl. (núm. XVII)] y *DicARM* 660 [Madrid, Bibl. Nacional R-9489] “Aquí comiençan dos romances con / sus glosas. El primero de Durandarte. . . .”. De esta glosa procede el texto del romance (sin glosa) incluido por JUAN DE TIMONEDA en su *Rosa de amores*, Valencia, 1573, f. 31v;- d) Otra versión sobrevive en un manuscrito del s. XVI [Madrid, Bibl. Nacional, ms. 1317, f. 443c];- e) MARTÍN NUCIO lo incorporó, como parte final de “O Belerma, o Belerma”, a su versión corregida del *Cancionero de romances*, Anvers, 1550, ff. 269v-270v;- f) También se incorporó (*DicARM* 29) a un “Chiste nuevo con / seys Romances / y siete Villancicos / viejos agora nueuamente compuestos por Francisco de Arguello. . . .” (i.: “Quitarme podeys la vida”); el fragmento ocupa el quinto lugar, después de otros dos romances y dos villancicos (alternados) [Londres, British Museum];- g) Tardíamente se hizo una refundición, atribuida a JUAN DE RIBERA (i.: “Muerto queda Durandarte / al pie de una gran montaña”); impresa en el pliego “Nueue romances: el primero de Lucrecia. . . compuestos por Juan de Ribera, año 1605”.

que hoy nos parece dirigido a reírse de nosotros, modernos estudiosos de las variantes de la poesía oral). En efecto, junto al relato:

hecha le tiene la huesa en una peñosa cava,
quitándole estava el yelmo, desciñéndole la espada,
desarmándole los pechos el corazón le sacava
para llevarlo a Belerma como él selo rogara,

conservado por dos de las versiones⁵ (y simplificado en una tercera⁶), otra versión, publicada en un pliego suelto y difundida también por Timoneda en su *Rosa de amores* (1537)⁷, dice:

La fuessa le está haziendo con una pequeña daga,
desenlázale el arnés, el pecho le desarmava,
por el siniestro costado el corazón le sacava,
bolviéndolo en un cendal de mirar lo no cesava
.....
Corazón del más valiente que en Francia ceñía espada,
agora seréis llevado a donde Belerma estava⁸.

Como si la sal cervantina no fuera bastante para momificar y enterrar el tópico de la entrega o manda testamentaria del corazón, años antes (en 1582) Góngora, en un malicioso romance⁹ que comienza:

Diez años vivió Belerma con el corazón difunto
que le dexó en testamento aquel francés boquirrubio,

⁵ Según la glosa de Burguillos (en los manuscritos más conservadores) y sus derivados, el texto de la *Tercera parte de la Silua* y el del *Cancioneiro de Evora*.

⁶ La glosada por FRANCISCO LÓPEZ DE VILLALOBOS.

⁷ Véase n. 4, C.

⁸ El ms. 1317 (citado en la n. 4, d) dice, por su parte, "Hecha le tiene la huesa / con la punta de la espada // . . . // Ya le quitava el almete, / ya le desciñe su espada, // ya le desarmava el cuerpo / y el corazón le sacava // para llevarlo a Belerma / commo él se lo mandara // . . . // Corazón del más valiente / que en Françia ciñera espada // agora iréis a poder / de aquella que tanto amava".

⁹ Figura en el ms. Chacón. Se incluye, sin variantes, en las *Obras en verso del Homero español que recogio Iuan Lopez de Vicuña* (Madrid: LUIS SÁNCHEZ, 1627), f. 107v. (ed. facsímil, CSIC, Madrid, 1963), edición cuya ortografía sigo. En cambio, el texto acogido (como anónimo) en las *Flores del Parnaso. Octava parte. Recopilado por Luys de Medina* (Toledo: PEDRO RODRÍGUEZ, 1596), f. 57v ("Las Fuentes del Romancero General", 10, ed. A. RODRÍGUEZ MOÑINO, Real Academia Española, Madrid, 1957) ofrece variantes: Diez años vivió con él, / aunque a mí me ha dicho alguno; Esta ciudad de París / estudiantes tiene muchos.

había supuesto que la mismísima doña Alda venía al encuentro de la llorosa Belerma para darle algunos sanos consejos:

Bolved luego a Montesinos esse corazón que os truxo
y embiadle a preguntar si por gavilán os tuvo.

.....
La iglesia de San Dionís canónigos tiene muchos,
delgados, cariaguileños carihartos y espaldudos,
escojamos, como en peras, dos déligos capotuncios,
de aquestos que andan en mulas y tienen algo de mulos.
De todos los doze pares y sus nones abrenuncio,
que calçan bragas de malla y de azero los pantuflos.
¿De qué nos sirven, amiga, petos fuertes, yelmos lucios?,
armados hombres queremos, armados, pero desnudos.

2. EL CORAZÓN DE DURANDARTE, TEMA AÚN VIVO EN LA MONTAÑA ASTURIANA

¿Quién habría podido imaginar que, transcurridos trescientos setenta y cinco años desde la parodia cervantina, pudiera seguir estando hoy vivo en un poema el tema del envío del corazón enamorado a Belerma? Y, sin embargo, he aquí que lo está.

El 29 de junio de 1980 siete equipos de encuestadores, dirigidos por otros tantos "monitores" del "Seminario Menéndez Pidal" (un centro de investigación de la Universidad Complutense de Madrid), emprendieron, como prácticas de campo de un cursillo sobre el Romancero, la exploración de la tradición romancística leonesa, utilizando como base de encuesta el lugar de Villablino, en Laciana. Los logros de anteriores encuestas, realizadas en 1977 y 1979 en las comarcas de Ancares, La Fornela y el alto Sil, aseguraban el éxito de la experiencia didáctica¹⁰. Pero el ha-

¹⁰ En 1977 el "Seminario Menéndez Pidal" puso en práctica un nuevo método de encuesta que pretendía combinar la exploración extensiva de la tradición oral, recorriendo en pocos días una multiplicidad de pueblos y aldeas, con la intensiva, gracias al empleo de manuales de encuesta que hicieran posible penetrar en las capas más profundas de la tradición de cada lugar. Los resultados fueron espléndidos (véase D. CATALÁN, "El romancero hoy", 1: *Nuevas fronteras*, ed. A. SÁNCHEZ ROMERALO *et al.*, SMP y Gredos, Madrid, 1979, pp. 217-256, en especial 242-256, y F. SALAZAR y A. VALENCIANO, "Arte nuevo de recolección de romances tradicionales", en *Voces nuevas del romancero castellano-leonés* [AIER 1 y 2], ed. S. H. PETERSEN, SMP y Gredos, Madrid, 1982, pp. lxi-lxxxii, y los textos que a continuación allí se publican). Desde

llazgo más llamativo se produjo, esta vez, no en León, sino al otro lado de la Cordillera, en Asturias, a donde yo me adelanté el primer día de las encuestas, con tres alumnos, a tantear el estado de la tradición.

El objetivo de mi jornada era recorrer la pequeña parroquia de los “conqueiros” o “tixileiros”, constituida por cuatro aldeas, Sisterna, El Bao, Tablado y Corralín, repartidas entre dos concejos de la montaña asturiana, el de Ibias y el de Degaña. Los habitantes de esa parroquia deben su nombre a que, en tiempos pasados, se especializaron en la elaboración artesanal de cuencos, “tixelas” y otros utensilios de madera, que los varones salían a vender fuera de la montaña, dejando en soledad durante largos meses a las mujeres, quienes lo mismo arreglaban los asuntos judiciales, que araban los campos, dimían las castañas o cuidaban los ganados sin ayuda de hombres. Los viajeros “conqueiros”, como otros artesanos ambulantes, desarrollaron una jerga secreta¹¹ con que entenderse entre sí cuando, echándose las “calichaldas” (alforjas) al hombro y con su “carrela” (carga que puede transportar una caballería), salían a ganarse sus “vechus, ñanudas y ñousus” (reales, pesetas y duros), “cancando” (vendiendo) por tierras de “panochus, peirones, convises, cazurros y undere-trancas” (asturianos, bercianos, gallegos, castellanos y aragoneses), jerga ésta que aún se precian de saber los “canusqueirus” que se dedican al comercio ambulante de tejidos, aunque hoy vayan motorizados en “galápagu” (automóvil).

Por otra parte, el aislamiento en que quedaban las mujeres “conqueiras”, respecto a sus circunvecinos, se manifiesta en la enorme personalidad del dialecto de la parroquia, en el cual se superponen rasgos fonéticos tan gallegos como la caída de *n* entre ciertas vocales a un sistema de palatales asturiano-leonés muy sin-

entonces el “Seminario Menéndez Pidal” organizó anualmente (hasta 1985) una o varias encuestas colectivas en que participaban numerosos investigadores (distribuidos en equipos de composición variable formados por tres o cuatro personas). En 1980, 1981, 1982 y 1985 las encuestas fueron precedidas de un “Cursillo Intensivo Teórico-práctico sobre la Investigación del Romance Oral” (esos cursillos fueron celebrados en Segovia, los tres primeros, y en León, el último). Estas encuestas han multiplicado varias veces el caudal de los romances recogidos con anterioridad en la tradición oral de cada una de las regiones nuevamente exploradas.

¹¹ Véase A. DEL LLANO ROZA DE AMPUDIA, “La tixileira. Dialecto jergal asturiano”, artículo publicado inicialmente en el *Boletín del Centro de Estudios Asturianos* (Oviedo), núm. 1 (1924), y reproducido en folleto aparte.

gular. Pronunciaciones como “ũ home ya o mudyer” ‘un hombre y una mujer’, ‘o escudieṭa tsia de ṭeiti” ‘una escudilla llena de leche’, ‘o gaṭia tsueca” ‘una gallina clueca’ resultan tan exóticas a sus vecinos de habla gallega del resto del concejo de Ibias como a sus vecinos de habla astur-leonesa de Cangas, Degaña, Laciaña y La Fornela¹².

Llegados en nuestra expedición a El Bao, subimos hacia el cementerio para desde lo alto contemplar, al otro lado del profundo valle del río Ibias, el corte hecho en la montaña por los mineros astures o galaicos al servicio de sus amos romanos —“a esos romanos no los alcancé yo (nos explicaría el socarrón tabernero de Sisterna), pero a los moros sí, que me quemaron la casa en el ’36”—; y también para rendirle homenaje, aunque fuera a distancia, a una de las cuatro aldeas que tanto habían ocupado mi pasión de dialectólogo en los años 50¹³: Corralín, abandonada recientemente por sus últimos vecinos y hoy cubierta ya de malezas, no lejos de la mina¹⁴.

Fue ese mismo tabernero socarrón de Sisterna, uno de los antiguos vecinos de Corralín, quien nos recomendó entrevistar en El Bao a Domingo García, otro sobreviviente de la aldea muerta, que tenía fama de cantar romances. Desgraciadamente, Domingo estaba ausente, vendiendo género en su camioneta por los pueblos gallegos del Ibias; pero, frente a la puerta de la casa, su pa-

¹² El habla de las cuatro aldeas atrajo ya la atención de R. MENÉNDEZ PIDAL en su encuesta dialectológica por el Occidente de Asturias de 1910. Visitó aquellos lugares y tomó notas sobre sus peculiaridades lingüísticas los días 28 y 29 de julio (las notas pidalinas se publicarán, algún día, en el libro *Isoglosas del asturiano* que el “Seminario Menéndez Pidal” tiene en preparación). Más tarde, reunieron nuevos datos L. RODRÍGUEZ CASTELLANO en 1932 (cfr. *Aspectos del bable occidental*, IDEA, Oviedo, 1954), M. MENÉNDEZ GARCÍA, “Cruce de dialectos en el habla de Sisterna (Asturias)”, *RDyTP*, 6 (1950), 355-402, y J. A. FERNÁNDEZ, *El habla de Sisterna*, Anejo LXXIV de la *RFE*, CSIC, Madrid, 1960.

¹³ D. CATALÁN, “El asturiano occidental”, *Romance Philology* 10 (1956-1957), 71-92, y 11 (1957-1958), 120-158. Reed. en D. Catalán, *Las lenguas circunvecinas del castellano*, Paraninfo, Madrid, 1989, pp. 29-98.

¹⁴ En 1980 no llegué a acercarme a la aldea abandonada; pero el tabernero de Sisterna, natural de Corralín, me habló de cómo salieron de ella las últimas familias. No eran sino 14 vecinos. En 1982 volví, acompañado de algunos de mis hijos, a Sisterna y, en esa ocasión, cruzamos el profundo valle y visitamos las ruinas de Corralín. Sólo quedaba en pie la ermita, con los santos abandonados y los restos de las últimas velas que, enhiestas en botellas vacías, dejaron ardiendo los emigrantes al partir. Las casas, quemadas por sus antiguos vecinos, estaban ya siendo engullidas por la naturaleza vegetal.

dre Anselmo, de 93 años, sentado en un poyo, leía, sin gafas, una novela del Oeste. Muy sordo, nada entendía de nuestros propósitos, hasta que su hija, Benigna, se prestó a actuar de intérprete. Acababan de llegar al pueblo desde Oviedo para pasar el verano en la aldea. Anselmo, aunque su sordera y una respiración trabajosa hacían, de entrada, su dicción prácticamente indescifrable para nosotros, resultó ser, gracias a la amorosa colaboración de su hija, un informante excepcional. Nada más comenzar la entrevista, nos dijo la primera versión recogida en Asturias de *El Cid y el moro que reta a Valencia*:

Cómo se pasea el moro, el moro por la calzada,
de cara mira a Sevilla, de cara mira a Granada,
de cara mira a Valencia que le dice más cercana:
—Oh Valencia, mi Valencia, oh Valencia valenciana,
que yo mañana a estas horas te ha de tener yo ganada;
y su hija que tiene ha de ser mi namorada
y su madre Filumena nos ha de hacer la cama
y a su padre don Diego lo he de arrastrar por la barba
... etc.¹⁵,

¹⁵ Sigue así: “—Detenme ese moro, mi hija, / deténmelo en palabra—. // —Yo de amores, mi padre, / yo de amores no sei nada—. // —Tú de amores, tú, mi hija, / tú de amores tás cercana—. // —¿Quién es ese caballero / que pasa y no me habla?— // —Siete años hay, señorita, / que po’ usted no corto barba—. // —Otros tantos, caballero, / que po’ usted no me peinaba—. // —¿Dígame qué es ese ruido / que por la cuadra andaba?— // —Son caballos de mi padre / que rinchan por la cebada. // ¿Y qué trae el caballero / pa regalar a la dama?— // —Yo traigo un anillo de oro / en la punta de mi lanza, // el hombre que lo tuviera / nunca moriría en campaña, // la mujer que lo tuviera / nunca moriría encentada—. // —Anda, moro, anda, moro, / non digas que te soy falsa, // que el traidor del rey mi padre / ya enseñara y acavara—. // —Poco me importa a mí / que enseñara y acavara, // que no hay caballo ni yegua / que alcance a mi yegua baya // no siendo un potrenzuelo / que he perdido en la montaña—. // —Ese potrenzuelo, moro, / mi padre le da cebada—. // Daba voces al barquero / que le prepare la barca. // El barquero, como es amigo, / muy pronto se la prepara. // Donde la yegua saca el pie, / el potro mete la pata. // —¡Malas hayan los hijos / que a sus padres les maltratan!— // —¡Malas hayan los padres / que por sus hijos no aguardan!— // —Yo no entiendo la muerte, / aunque la veo cercana, // yo siento a [la] mi yegua / que me queda en tierra extraña—. // —Si el potro come pan blanco, / la yegua come cebada—. // Y lo derriba en el suelo / de la primera estocada”. Es muy hermana de la que, al otro lado de los montes, dijo en julio de 1916 el mendigo de Guímara Santiago Cerecedo Ramón, de 73 años (recogida por E. Martínez Torner) y de la que habíamos oído en Trascastro J. A. Cid y yo en boca de David Ramón, de 69 años, en 1977.

para, enseguida, al preguntarle por el romance de *Belardo y Valdovinos*, arrancarse con un relato, en versos de indudable abolengo tradicional, enteramente desconocido. Mi nerviosismo era grande, pues, si en audición directa difícilmente captaba algunas palabras del texto musitado por Anselmo, ¿cómo íbamos a poder después descifrar la cinta? Recurrimos al expediente de reoírlo allí mismo para que Benigna nos aclarase amablemente lo que su padre iba diciendo, acto que, una vez avezados a escuchar al viejo en la cinta, resultó ser superfluo, pues hoy podemos entender perfectamente todas sus versiones.

El romance desconocido decía así:

Caminaba Montesinos por una verde montaña,
 con el fusilín al hombro como aquel que va de caza,
 y encontrara un hombre muerto en par de una verde faya.
 No conoce el caballero por mucho que lo repara,
 que le conturban la vista las cintas de la elada.
 Le levantó el sombrero y le descubrió la cara.
 —¡Oh mi amigo Montesinos, mal nos fue en esta batalla,
 que mataron a Guarín, capitán de nuestra escuadra!
 Me sacas el corazón por la más pequeña llaga,
 lo llevas al Paraíso, a donde Guillerma estaba.—
 Guillerma estaba en Paraiso de doncellas enrodeada.
 —¡Ay triste de mí, cautiva, ay triste de mí, cautada,
 ay triste de mí, aburrída, algún mal se me acercaba;
 ahí viene Montesinos embozado en una capa!—
 Lo primero que pregunta: —Tu primo ¿cómo quedaba?—
 —Mi primo quedaba bueno, mi primo bueno quedaba,
 mi primo quedaba muerto, en par de una verde faya.
 Aquí traigo el corazón, yo mismo yele sacara,
 y al mismo tiempo te traigo esta siguiente palabra:
 Que el que muerto te lo umbia, vivo no te lo negara.—
 Al oír esta palabra, Guillerma cae desmayada.
 Ni con vino ni con agua no fueron a recordarla.

El hallazgo de este magnífico romance viene a ilustrarnos una vez más el “estado latente” en que, a pesar de siglo y medio de fructuosas exploraciones por parte de los “letrados”, vive el Romancero oral. En estos últimos años se han recogido, de la forma más inesperada, varios romances cuya existencia en la tradición oral no había sido constatada (o era casi desconocida) hasta el presente: el primer *Marquillos* en lengua castellana desde el siglo XVI¹⁶, la primera versión de *El Cid pide parias al moro* recogida de

¹⁶ J. A. CID, “Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: *El*

la tradición oral moderna (contaminada con *El renegado y la Virgen*)¹⁷, las primeras versiones portuguesas del romance cíclico de *Las mocedades de Rodrigo*¹⁸, la segunda versión peninsular de *Lanzarote y el ciervo del pie blanco* y la primera versión castellana de *Alfonso V ante Nápoles*¹⁹. Y, junto a estos casos de novedad extrema, muchos otros en que las versiones recientemente recogidas enriquecen, de forma sustancial, los conocimientos sobre romances de escasa o media difusión. Tanto las piezas únicas como las de intrínseco valor nos exigen emprender, antes de que sea demasiado tarde, una campaña nacional para localizar, registrar y conservar las especies poéticas en peligro de extinción que han llegado hasta el presente a través de cadenas pluriseculares de cantores repartidas por todo el ámbito de las lenguas hispánicas²⁰.

La maravillosa conservación del romance de *Durandarte envía*

traidor Marquillos, cuatro siglos de vida latente”, en *El romancero hoy: Nuevas fronteras*, SMP y Gredos, Madrid, 1979, pp. 281-359.

¹⁷ Grabada el 19 de noviembre de 1984 en una cinta titulada “Los magos de Chipude. *Chácaras y tambores de La Gomera*”, producida por MARTHA ELLEN DAVIS, actuando como coordinador ISIDRO ORTIZ MENDOZA (distribuida por Sonolevante S. L.). La versión se halla cantada, con acompañamiento de tambor, dos veces por Ruperto Chineda de Chipude, en la isla de La Gomera (Canarias), la primera con el “responder” tradicional “Verde montaña florida / el verte me da alegría”, la segunda con un “responder” propagandístico. Debo el conocimiento de la cinta a su productora, la antropóloga norteamericana Martha Davis. En febrero de 1985, acompañado de Flor Salazar (y de un grupo de antiguos alumnos de la Universidad de La Laguna que celebraban el 25 aniversario de su fin de carrera), entrevistamos de nuevo a Ruperto Chineda, mientras araba en un cerro con su burro y un arado romano, después de localizarlo mediante el empleo del silbo gomero por parte de nuestro acompañante, el taxista Isidro Ortiz.

¹⁸ P. FERRÉ, com a colaboraçã de V. ANASTÁCIO, J. J. DIAS MARQUES y A. M. MARTINS, *Romances tradicionais*, Câmara Municipal, Funchal, 1982, romances núms. 3-7.

¹⁹ La de *Lanzarote*, recogida por Francisco Romero y Ramón Pons en 1974 de una informante de Beas de Segura (Jaen), entrevistada en Segorbe (Castellón), cfr. *El romancero hoy: Nuevas fronteras*, pp. 229-232; la de “Miraba de Campoviejo” recogida por LUIS SUÁREZ ÁVILA en 1987 de un gitano de El Puerto de Santa María, Luis Suárez La O, a. “Panete”, y publicada en la “Addenda” a su espléndida ponencia “El romancero de los gitanos bajoandaluces. Del romance a las tonás”, en *Dos siglos de flamenco. Actas de la Conferencia Internacional. Jerez, 21-25 junio 88*, Fundación Andaluza de Flamenco, Jerez, 1989, pp. 29-129: 104.

²⁰ Cfr. D. Catalán, “Introducción” a L. DÍAZ VIANA, *La tradición oral castellana (Recopilación y estudios)*, Centro Castellano de Estudios Folklóricos, Valladolid, 1981, pp. 5-7.

su corazón a Belerma en la memoria de Anselmo García representa, a la vez, una muestra muy llamativa de la situación crítica en que el Romancero parece hallarse y de hecho se halla. El poema, cuya existencia hemos venido a constatar por primera vez en 1980, vive “milagrosamente”. Los pormenores, ya destacados, de cómo fue hallado constituyen un cúmulo de pruebas de la extrema marginalidad de la poesía oral romancística: una comarca secularmente apartada, una aldea muerta; un portador de la tradición de 93 años, sordo y casi incapaz de comunicación oral, quizá imposibilitado de oír las novedades de la cultura ciudadana, pero ya integrado en ella a través de la lectura de la literatura, y desterrado de su aldea a la ciudad por seguir a su hija, de cuyos cuidados depende²¹. ¿Cabe idear un caso más extremo de último eslabón de una cadena de portadores de un acervo tradicional?

Y, sin embargo, la impresión de que estamos asistiendo al irremediable fin de una tradición cultural debe matizarse.

Por lo pronto, la cadena tradicional de la cual Anselmo es eslabón no se cierra en él. Su hijo, Domingo, joven aún, es también un buen cantor de romances, y no ha desechado de su repertorio el de *Belerma*. Se lo oímos, más tarde, cantar en la taberna de El Bao el 30 de junio ante un atento auditorio de hombres y muchachos “conqueiros”. Su versión (que volvió a cantarnos el 1º de julio) difería en algunos detalles de la de su padre:

Caminaba Montesinos por una verde montaña
 con el fusilín al hombro como aquel que va de caza
 y encontrara un hombre muerto al par de una verde faya.
 —No conozco el caballero por mucho que lo amiraba
 que le contorba la vista las cintas de la elada.—
 Y se apeó del caballo y le descubrió la cara.
 —¡Oh, mi amigo Montesinos, mal nos fue en esta batalla,
 que mataron a Guarín, capitán de nuestra escuadra!
 Me sacas el corazón por la más chiquita llaga,
 lo llevas al Paraíso a donde Guillerma estaba
 y de mi parte le dices estas siguientes palabras:
 “El que vivo se lo umbia, muerto no se lo negara”.—
 —Ahí viene Montesinos embozado en una capa.—
 Lo primero que preguntan: —Tu primo ¿cómo quedara?—
 —Mi primo quedara bueno, mi primo bueno quedara,
 mi primo quedara muerto al par de una verde faya.—

²¹ Hoy tendría que decir “dependía”, pues ya en el verano de 1982, cuando volví a El Bao, me enteré, con dolor, de la muerte del señor Anselmo.

Entre unas cosas y otras Guillerma cayó esmayada;
ni con vino ni con agua no fueron a recordarla.

Por su parte, Benigna, la hija de Anselmo, aunque preocupada por ceder a su padre el protagonismo de la encuesta, sabía también muchos romances y, según nos informó, sus hijos, que se habían quedado con el padre en Oviedo, gustaban oír —¿y aprender?— los romances que ella y el abuelo sabían...²² Corralín, cubiertas sus casas en ruinas por la maleza, aún se empeña por dejar oír su particular voz en el concierto polifónico de la tradición oral de los pueblos del mundo panhispánico.

La pequeña diáspora de los antiguos vecinos de esa aldea muerta, con que aquí hemos querido ejemplificar la suerte de muchos cientos de aldeas y pueblos peninsulares, revive, en el corazón de España, la experiencia, más trágica y por ello mejor sabida, de la doble diáspora de los judíos españoles, que a finales del siglo xv se llevaron en su memoria el Romancero a tierras del Imperio turco y en el siglo xx volvieron a transportarlo desde Salónica, Rodas o Tánger a otras patrias de adopción. Los cantores expatriados de Corralín, como esos judíos, perdido el solar en que nacieron, se esfuerzan por conservar su identidad como “nación”, como grupo humano distintivo, aferrándose al recuerdo de su cultura tradicional.

Esta actitud, que pudierámos calificar de “conservacionista” (más que de “conservadora”), de “ecologista” si se quiere, no supone una hieratización de la herencia tradicional, con su consecuencia inmediata de fijación ritual de los textos²³. Basta ver cómo, en el romance de *Belerma*, Domingo coloca en boca del caballero moribundo el mensaje “el que vivo (muerto) se (te) lo umbia, / muerto (vivo) no se (te) lo negara”, mientras que su padre lo reservaba para cuando Montesinos le presenta el corazón a

²² Cuando en el verano de 1982 volví a pasar por El Bao, en compañía de varios de mis hijos, Benigna estaba acompañada por una de sus hijas, una hermosa y atractiva muchacha. No conseguí que en esa circunstancia la hija quisiera también cantar; pero, en el curso del diálogo, dio muestras de conocer el repertorio tradicional local, distinguiéndolo de los romances ciudadanos que “cualquiera” podía saber en Oviedo.

²³ Como tiende a ocurrir con el Romancero sefardí transportado a América. Cfr. A. W. HAMOS, “La crisis de la tradición romancística sefardí en los Estados Unidos: Una documentación analítica”, en *De balada y lírica. Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero y otras formas poéticas tradicionales*, vol. 2 (en prensa).

“Guillerma”. La misma apertura, en grado aún más llamativo, se daba dentro de la familia en *La muerte del príncipe don Juan*: mientras que Benigna conservaba una versión estrictamente astur-galaica del tema²⁴, análoga a la recogida en El Bao por Aurelio del Llano en 1921²⁵, su hermano la había contaminado con motivos muy llamativos típicos de la forma que el romance tiene en la llanura leonesa y castellano-vieja²⁶, y el padre de ambos se mante-

²⁴ Como ocurre en la generalidad de las versiones del tipo astur-galaico, comienza con un episodio previo de origen extraño al tema de la *Muerte del príncipe don Juan*: “Allá arriba en aquel alto / una viuda habitaba // en compañía de una hija, / Teresina se llamaba // y el que la pretendiera / era Príncipe de España. // Pasan tiempos, vienen tiempos, / Teresina embarazada. // Don Diego, de que lo supo, / empezó a comendarla: // —¡El fuego te queme, niña, / y al fuego seas quemada!— // Y el Príncipe, que lo supo, / cayó muy malito en cama”; y el diálogo entre el Príncipe desahuciado y su padre consta de las siguientes palabras: “—¡Qué poco duras, mi hijo, / qué poco duras, mi alma, // qué poco duras, mi hijo, / siendo el Príncipe de España!— // —Bastante duro, mi padre, / hasta que Dios lo mandara. // Ahí queda Teresina, / Teresina embarazada, // ella si trae un varón, / será el Príncipe de España // y ella si trae una hembra, / será monja en Santa Clara.—”. Finalmente, la escena del diálogo entre el Príncipe y su amada se remata con la oferta: “—Aquí te traigo tres peras, / tres peras y una manzana; // si te atreves a comerlas, / te las doy de buena gana.— // —Yo comerlas, sí por cierto, / basta que me lo mandarás.— // Y terminando la pera / y empezando la manzana, // ’tando empezando la pera, / el alma se le arrancaba. // Don Pedro murió a la noche, / Teresina a la mañana. // Y aquí se acaba la historia / de dos amantes del alma // y aquí se acaba la historia / y aquí se acabó y se acaba”.

²⁵ Que comienza igualmente: “Por las calles de Madrid / una viuda habitaba, // esa tal tenía una hija / Teresina se llamaba, // y el que la pretendía / era Príncipe de España. // Su madre des(de) que lo supo, / empezó a encomendarla: // —¡Mal fuego te queme, niña, / y en el fuego seas quemada, // que por una mala noche / dejaste de ser casada!— // Bien lo había oído don Pedro / que en altos balcones estaba. // —Calle, la mi suegra, calle, / no se halle incomodada, // Teresina, Teresina / conmigo ha de ser casada.— // Estando en estas palabras, / don Pedro cayó en la cama. . .”; que incluye los mismos diálogos entre el Príncipe y su padre y entre el Príncipe y su amada y que remata el romance diciendo también: “y estando en estas palabras, / el alma se le arrancaba // Don Pedro murió a la noche, / Teresina a la mañana. // Aquí se acabó la historia, / aquí se acabó y se acaba, // aquí se acabó la historia / de los amantes del alma”. Versión dicha por Luisa Rodríguez, de 24 años.

²⁶ Aunque en su conjunto la versión de Domingo es muy similar a la de su hermana (y a la de Luisa Rodríguez, dicha 59 años antes), se aparta de ella en la incorporación al diálogo entre el Príncipe y su padre de un motivo nuevo: “—Padre, de lo que ’o le di, / padre, no le quite nada, // no siendo un anillo de oro / que ’o le di de enamorada. // —Se tú le diste un de oro, / yo le daré un de plata”, y en la presencia de un episodio adicional después de

nía, curiosamente, a mitad de camino, aceptando sólo a medias las novedades de la versión “mixta” del hijo²⁷.

Por otra parte, en días sucesivos, pudimos comprobar que el romance de *Belerma*, no recogido por las varias generaciones de colectores de romances que visitaron el occidente de Asturias y el NO de León desde 1860 (en que Amador de los Ríos reunió las primeras muestras de romances en el extremo occidental de Asturias²⁸), no era una exclusiva de la familia García, ni de los antiguos vecinos de Corralín, era también conocida por varios cantores de Tablado, donde obtuvimos versión y media²⁹, a pesar de que el hermano de la mejor cantora de ese romance (según informes de los que de ella lo habían aprendido y escuchado), Alicia del Rumbón, nos dio en dos ocasiones con la puerta en las narices cuando intentábamos recoger el saber romancístico de su hermana³⁰. Curiosamente, en la versión de Tablado los versos:

la muerte de los dos “amantes”: “y le abrieron el vientre / y un niño lindo le sacan. // Los echan los tres juntos / en un ataúd de plata”. Ambas novedades proceden de otro tipo del romance (el “Castellano-leonés”), difundido por Tierra de Campos, desde donde está penetrando en la montaña leonesa.

²⁷ Anselmo recordó, fuera de contexto, el verso: “y de lo que ’o le ha dado, / padre, no le quite nada”, y remató el romance contando, como su hijo: “y dentro ’e su cuerpo lindo / un niño le sacan, // y meten a los dos juntos / en un atazud de plata”.

²⁸ Guiado por prejuicios románticos, José Amador de los Ríos retocó malamente las versiones de su colección, y esos textos retocados son los que utilizó en sus publicaciones sobre el Romancero y los que transmitió a Juan Menéndez Pidal, quien incluyó varias de las versiones de Amador en su colección de romances asturianos. Afortunadamente, los originales con las lecciones auténticas se conservan en el “Archivo Menéndez Pidal”, gracias a que Rodrigo Amador de los Ríos los entregó a Ramón Menéndez Pidal en noviembre de 1906.

²⁹ “Caminaba Montesinos / por una verde montaña; // alcontrara un hombre muerto / al pie de una verde faya, // No le pudo conocer, / por mucho que lo repara. // [. . .] / [. . .] // Le sacara el corazón / por la más chiquita llaga, // se lo llevara al castillo / donde la Guelerma estaba”. Versión de Tablado, dicha por Elena Ramos, 48 años. Recogida por Diego Catalán, María Luz García Parra, Ana María Martins y Eduardo Silverino, el 30 de junio de 1980.

³⁰ Un nuevo intento, en el verano de 1982, de entrevistar a la señora Alicia tropezó con la misma actitud negativa de la familia. La hostilidad se nutría, en parte, del resentimiento de su hermano respecto a cierto periodista que le había interrogado tiempo atrás sobre la jerga de los conqueiros y que había utilizado la entrevista para publicar un reportaje que desagradó profundamente al informante. En un principio, el hermano se empeñaba en identifi-

Le sacara el corazón por la más chiquita llaga,
se lo llevara al castillo donde la Guelerma estaba

constituyen una secuencia independiente y no tan sólo una parte de las instrucciones del moribundo, como en las otras versiones, evidenciando, así, que la tradición de las aldeas “conqueiras”, dentro de la relativa uniformidad con que mantienen la historia del envío del corazón a Belerma, ha seguido estando abierta a la variabilidad creativa que caracteriza a la transmisión oral.

3. LA TRANSMISIÓN ESCRITA DEL TEMA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII Y EL ROMANCE TRADICIONAL “CONQUEIRO”

Antes de tratar de explicar la pervivencia en 1980 de un género poético (el Romancero “viejo”) marginado desde hace trescientos setenta y cinco años, que este ejemplo extremo del romance de *Durandarte envía su corazón a Belerma* nos ha ilustrado de forma tan llamativa, conviene que hagamos una incursión diacrónica en el pasado para explicar cómo llegó a crearse este romance tradicional que hoy se canta en las aldeas “conqueiras”.

Según ya hemos visto, el tema tiene su punto de partida en el romance viejo, indudablemente del siglo xv, “O Belerma, o Belerma” y en su continuación “Muerto yaze (queda) Durandarte”. Uno y otro se difundieron extraordinariamente en la primera mitad del siglo xvi y nos son conocidos en una pluralidad de versiones impresas y manuscritas, cuyas relaciones no ofrecen la simplicidad que caracteriza a los árboles genealógicos representativos de la transmisión escrita de textos. Las variantes que

carme con ese periodista. Pero la negativa se fundamentaba, además, en otras razones que nos hizo ver la propia hija de la señora Alicia: consideraba el saber tradicional de su madre como una herencia personal a la que las demás gentes no tenían por qué tener acceso a través de la escritura y nos aseguró que ese saber jamás se perdería, pues de ella lo recibirían sus hijas, como ella lo recibía de su madre y su madre lo había recibido de la suya. Tuve que respetar su concepto de la tradición como un bien patrimonial y no me atreví a desvalorar su herencia familiar recitando ante los hermanos “Rumbón” el “romance del Cid” (que, según ellos recordaban, iba yo buscando en 1980), esto es *El moro que reta a Valencia y al Cid*, tal como lo conocía yo de acuerdo con la versión recogida de boca de Anselmo García en El Bao (véase atrás, n. 15) y de otras análogas oídas en la comarca de La Fornela, en 1977, 1979 y 1980, que, sin duda, son muy hermanas, todas ellas, de la que sabía la señora Alicia.

estas distintas redacciones de los poemas ofrecen son indicativas de que ambos romances se difundieron oralmente entre sectores bastante amplios de la sociedad.

Entre las novedades surgidas en la vida tradicional de estos dos romances viejos, nos interesa destacar dos que han dejado su eco en el romance tradicional "conqueiro".

La "verde faya", al pie de la cual encuentra Montesinos a su agonizante primo en las versiones modernas de Corralín y Tablado, no podía, claro está, figurar en el discurso del caballero moribundo que constituye el romance de "O Belerma, o Belerma"; pero tampoco se encontraba, según creo, en la redacción primitiva del romance narrativo que describe el cumplimiento de la manda. De las seis versiones viejas conocidas de este otro romance³¹, cinco comienzan diciendo:

Muerto yaze (queda) Durandarte al pie de una alta (una gran)
[montaña,

localización que, en una versión, la glosada por Burguillos, se precisa con un segundo verso que dice:

tendido cabe una fuente debaxo una verde rama.

En los textos conservados por la *Tercera parte de la Silva* y el *Cancioneiro de Evora*, que derivan de la versión glosada por Burguillos, este segundo verso se substituye por otro, que dice ya:

Un canto por cabecera debaxo una verde haya;

pero sólo en la versión publicada en un pliego suelto (*DicARM* 659 y 660) y en *Rosa de amores* de Timoneda surge el nuevo *incipit*:

Muerto yaze Durandarte debaxo (al pie de) una verde aya.

Una vez nacido, el motivo de la "verde haya" se impuso en la imaginación de cuantos trataron el tema a fines del siglo XVI según una estética nueva. Versos como "Aportóle su ventura / al pie de una verde haya", "A la umbra de una haya / Durandarte está apeado", "Echado está Montesinos / al pie de una verde haya", "Y aviéndole sepultado, / de una antigua aya y grue-

³¹ Para la identificación y localización de estas versiones, véase atrás n. 4.

sa / cuelga las sangrientas armas, / no por tropheo ni ympresa...”, aparecen en cuatro romances “nuevos”³², de aquellos que gustaban copiar los formadores de cartapacios manuscritos entre 1580 y 1600.

También en el curso de las transformaciones de los dos romances hace su aparición una frase sentenciosa antecesora del verso:

que el que muerto te lo umbia, vivo no te lo negara,

explicativa de la “manda” del corazón. En una “Glosa nuevamente trobada sobre Belerma, la qual al mi parescer es mejor que quantas otras se han trobado”, publicada en un pliego suelto del siglo XVI, el anónimo glosador nos da una versión del romance “O Belerma, o Belerma” en que las palabras del caballero agonizante difieren mucho de las que figuraban en otras versiones del romance³³:

O buen primo Montesinos, mal me aquexa esta lançada,
que estoy herido por parte que ninguno nunca (se) escapa;
y esta merced te pido que en todo caso se haga:
Para quando fuere muerto e mi anima arrancada,
que saques mi corazón por esta siniestra llaga,

³² Se trata, respectivamente, de los romances: a) *Mal ferido Durandarte / se sale de la batalla* (cuya glosa comienza: “El mas desastrado dia / que jamas se vio en la tierra”), conocido a través de dos manuscritos: Bibl. de Palacio Real 2-B-10 *Poesías varias* (en 5 tomos), tomo 4, f. 157v, que continúa en f. 106r (cartapacio del s. XVI), y Bibl. de Palacio Real 2-F-3 *Poesías varias*, f. 41a (ms. de hacia 1590); b) *A la umbra de una haya / Durandarte esta apeado*, incluido en el primero de esos manuscritos: Bibl. de Palacio Real 2-B-10 *Poesías varias* (en 5 tomos), tomo 4, f. 162v; c) *Echado esta Montesinos / al pie de una verde haya*, incluido en el mismo manuscrito: Bibl. de Palacio Real 2-B-10 *Poesías varias* (en 5 tomos), tomo 4, f. 170a; y d) *De una fragosa montaña / en la parte mas espesa*, Bibl. de Palacio Real 2-H-4 *Romances manuscritos*, f. 67v (ms. de 1590 a 1600). El romance c) es, con variantes, el 3º del ciclo de LUCAS RODRÍGUEZ.

³³ El discurso del caballero agonizante decía tradicionalmente: “¹O mi hermano (señor primo) Montesinos, / lo postrero que os rogaua, // ²que quando yo fuere muerto / y mi ánima arrancada, // ³vos llevéys mi corazón / adonde Belerma estava // ⁴y servilda de mi parte / como de vos yo (se) esperaba // ⁵y traeréys le a la memoria / dos vezes cada semana // ⁶y diréys le (dezilde) que se (se le) acuerde / quán caro (cara) que me costava (costara)”. Cito por el texto autónomo y el texto glosado de ALBERTO GÓMEZ (esto es, por nuestra versión a). Las otras versiones ofrecen variantes no coincidentes con la reelaboración citada en texto.

que l[o] lleves de mi parte a donde Belerma estava,
que a quien bivo se lo dio, muerto no selo negara.

También este motivo fue acogido en un romance nuevo, asonantado en *ao*, que se conserva en un cartapacio manuscrito de 1580, el ya citado “A la umbra de una haya”, en que Durandarte pide a Montesinos:

sólo os suplico, señor, que toméis a vuestro cargo
y es que, después que yo muera, tengáis especial cuidado
de sacarme el corazón, el qual está mal llagado,
y llevádselo a Velerma y con él este recaudo:
que quien vivo se lo dio, muerto no puede negallo.

Aunque notables, los retoques realizados en los dos romances viejos por la tradición oral o escrita no son tan importantes para la transformación del tema como la acción que protagonizaron los poetas y editores de romances que, desde mediados del siglo XVI, se lanzaron a explotar el negocio de los romanceros de bolsillo, tratando de “morder” en el lucrativo mercado abierto por el éxito de los pliegos sueltos romancísticos; sobre todo, cuando, en el último cuarto del siglo XVI, el Romancero nuevo irrumpe en la literatura escrita, no sólo a través de los cartapacios manuscritos sino de la imprenta. Lucas Rodríguez con su *Romancero historiado* (Alcalá 1581³⁴, o quizá ya desde 1579³⁵) es uno de los primeros en beneficiarse de la moda cambiante. Entre otros ciclos de romances de nueva factura, sobre temas consagrados del Ro-

³⁴ La edición de Alcalá: HERNÁN RAMÍREZ, Impressor y mercader de libros, Año 1581, de 281 ff., descrita en *Catalogue of the famous Library of printed books... collected by Henry Huth, and sold by Messrs. Sotheby's (between 1911 and 1920)*, London, 1911-1920, p. 1261, se ha perdido de vista desde que estuvo en posesión de JAMES P. R. LYELL, *Early Book Illustration in Spain*, Grafton and Co., London, 1926, facs. en p. 280 y noticia en p. 281, según A. RODRÍGUEZ MOÑINO en su edición de LUCAS RODRÍGUEZ, *Romancero historiado* (Alcalá, 1582), Castalia, Madrid, 1967, p. 10.

³⁵ “Por llevar las restantes ediciones (Alcalá 1582 y 1585) un privilegio otorgado en El Pardo a 27 de enero de 1579 suponen algunos bi[bli]ógrafos que hubo una tirada de ese año, para nosotros muy dudosa”, dice A. Rodríguez Moñino en su edición de LUCAS RODRÍGUEZ, *Romancero historiado*, p. 23. Es de notar que en la licencia concedida por el mismo rey Felipe II, en Madrid a 5 de marzo de 1580, figura la referencia a que el libro “otras vezes con licencia nuestra auia sido impresso” (según hizo notar JUAN CATALINA GARCÍA en su *Ensayo de una tipografía complutense*, Madrid, 1889, núm. 547).

mancero viejo, incluye uno, constituido por cuatro romances, dedicado a Montesinos, Durandarte y Belerma³⁶. El romance central de ese ciclo, sin duda el más conseguido de los cuatro, posiblemente preexistía, pues en el propio *Romancero historiado* se incluye, más adelante, una glosa de sus ocho primeros octosílabos con alguna variante³⁷. Desde luego, alcanzó mayor difusión que los demás: conocemos otra glosa manuscrita de sus ocho octosílabos iniciales³⁸, y cuatro de ellos se incluyen también en una *Mogiganga*³⁹; por otra parte, los maestros Úbeda y Valdivielso hicieron de él cuatro contrafacturas a lo divino⁴⁰. Al igual que el

³⁶ Comienzan: “Por la parte donde vido / más sangrienta la batalla”, “Por el rastro de la sangre / que Durandarte dexaua”, “Echado está Montesinos / al pie de una verde haya”, “Sobre el corazón difunto / Belerma estaua llorando”. Ocupan los ff. 107-111 de la edición de Alcalá, 1582 (primera conservada). Pueden leerse en las pp. 140-142 de la citada impresión moderna de A. RODRÍGUEZ MOÑINO.

³⁷ La glosa comienza: “El cielo a voces rompiendo / e sospiros abrasando”, figura en el f. 147v de la citada edición (pp. 163-164 de la reedición moderna). *Variantes*: y a la hora que camina] y a la hora que partia; la seña] las señas (recuérdese que el romance glosado sólo tiene 4 versos).

³⁸ Comienza: “Con sed, cansa[n]çio y anvriento / roja sangre derramando” y glosa simultáneamente el cantarillo “Carrillo, ya no ay contento / ya el plazer se me acavó / y en su lugar me dejó / sospiros, ançia y tormento”. Cartapacio del siglo XVI, Bibl. de Palacio 2-B-10 *Poesías varias* (en 5 tomos), tomo 4, f. 106v.

³⁹ “Mogiganga de don Gayferos” de don VICENTE SUÁREZ DE DEZA, *Donayres de Tersicore*, Madrid, 1663, f. 127r y v. Los versos citados son “Caminaua Montesinos / por vna escura montaña” y “Las campanas de Paris / tocan al reir del alua”.

⁴⁰ “Por el rastro de la sangre / que Adám de herencia dexava”, “Por el rastro de la sangre / que Iesu Christo dexava” y “Por el rastro de la sangre / que de Inés virgen corría” figuran en el *Vergel de flores divinas*, Alcalá de Henares, 1582, del licenciado JUAN LÓPEZ DE ÚBEDA: los dos primeros los había incluido ya López de Úbeda en su *Cancionero general de la doctrina cristiana*. Véase la edición de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, *Cancionero general de la doctrina cristiana hecho por Juan López de Úbeda (1579, 1585, 1586)*, Madrid, 1962, y la introducción bibliográfica de A. Rodríguez Moñino que lo encabeza. La cuarta adaptación a lo divino es el romance “Por el rastro de la sangre / que el amante Iesus dexa”, por el M. JOSEPH DE VALDIVIELSO, *Meditaciones de la pasión* (Bibl. Nacional, *Varios*). En el *Cisne de Apolo*, por LUYO ALFONSO DE CARVALLO, Medina del Campo, 1602 (aprobación de diciembre, 1600), f. 189, se comenta: “Esso es lo que llaman contrahazer o boluer, como aquel romance viejo que dize *Por el rastro de la sangre que Durandarte dexaua* lo van contrahaziendo a lo diuino todo, immitando la materia, verso, y asonancia diziendo *Por el rastro de la sangre que Iesu Christo dexaua*, etc.”. Es de notar que las versiones a lo divino de *Por el rastro de la sangre* que hoy se cantan en España no derivan de estas contrafacturas de Úbeda y Valdivielso.

viejo de “O Belerma”, ese romance nuevo desarrolla la escena en que:

el herido habla al sano y el sano al herido abraça,

rematada con la famosa manda del caballero agonizante:

con las ansias de la muerte Durandarte le rogava
que le encomiende a Belerma, aquella que él tanto amava,
y le lleve el corazón sacado de sus entrañas,
que era la joya que en vida le diera la más preciada.

Pero el romancista, en radical oposición con el romance viejo, concibe una narración sin darle voz a Durandarte y enfocada sobre Montesinos, no sobre el caballero enamorado:

Por el rastro de la sangre que Durandarte dexava
caminava Montesinos por un áspera montaña
y a la hora que camina aún no era bien de mañana,
las campanas de Paris tocan la señal del alva.
Como viene de la guerra, trae las armas destroçadas;
sólo en la mano derecha lleva un pedaço de lança. . .

Curiosamente, nuestro romance “conqueiro” ofrece el mismo punto de vista, ya que comienza también siguiendo los pasos de Montesinos:

Caminaba Montesinos por una verde montaña,
con el fusilín al hombro como aquel que va de caza. . .

¿Pura coincidencia? Sigamos leyendo, algunos versos más adelante, la versión de “Por el rastro de la sangre” publicada por Lucas Rodríguez:

. . . y como vido la yerva de tanta sangre manchada,
saltos le da el corazón y sospechas le da el alma
si la ha derramado alguno de los amigos de Francia.
Confuso en esta sospecha, camina azia una haya.
Vido estar un cavallero, que parece que le llama;
no le conoce el francés, por mucho que lo mirava,
porque le dan en los ojos las cintas de la zelada.
Arrojóse de la yegua y desarmóle la cara. . .

No cabe la menor duda. El romance tradicional de Corralín, con los versos:

No conoce el caballero por mucho que lo repara,
que le conturban la vista las cintas de la elada.
Y se apeó del caballo y le descubrió la cara,

tiene como antecesor a este romance literario de los comienzos del Romancero nuevo.

Sin embargo, resulta extraño que el romance tradicional siga a continuación con el discurso directo del caballero herido, cuando “Por el rastro de la sangre” nunca utiliza el discurso directo. El octosílabo “Oh mi amigo Montesinos” tiene su correspondencia exacta en el viejo romance de “O Belerma, o Belerma”; mientras que el romance editado por Lucas Rodríguez, después de constatar cómo:

conoció el primo que quiso en la vida más que el alma,

se limita, según ya hemos dicho, a contarnos la manda de Durandarte a Montesinos en estilo indirecto. A su vez, el verso final, ya citado, de “Por el rastro de la sangre”,

que era la joya que en vida le diera la más preciada,

se halla, también, mucho más distante del mensaje conservado por las versiones “conqueiras” que la sentencia que encontrábamos en una de las versiones de “O Belerma, o Belerma”:

que a quien bivo se lo dio, muerto no selo negara.

Esta mezcla de motivos típicos del romance nuevo con motivos procedentes del romance viejo no pudo, claro está, realizarse en la tradición oral moderna⁴¹. Efectivamente, fue obra de un tar-

⁴¹ En 1972 observé ya de pasada (en la n. 9 ter de “El Archivo Menéndez Pidal y la exploración del Romancero castellano, catalán y gallego”, *El romancero en la tradición oral moderna*, ed. D. CATALÁN *et al.*, Universidad, Madrid, 1972, pp. 87-94) que “a su vez *Las campanas de París* resume los cuatro romances sobre Montesinos y Durandarte de Lucas Rodríguez, retocados con ciertos versos de Timoneda”, como comentario a la siguiente frase incluida en texto: “[...] sabía romances con antecedentes escritos más próximos [...] pero en versiones tan singulares que nos gustaría saber a través de qué vericuetos llegaron a su memoria analfabeta” (p. 89).

dío editor de romances, que acometió la tarea de agrupar toda la “información” dispersa en los romances viejos y nuevos de tema carolingio para componer una *Floresta de varios romances sacados de las historias de los hechos famosos de los doze Pares de Francia aora nuevamente corregidos*. Se llamaba Damián López de Tortajada (pueblo de la provincia de Teruel) y debía de residir en Valencia, donde en 1646 se imprimió la primera edición de la *Floresta* de que tenemos noticia (a través del colofón de la reimpresión del libro en 1652 por la misma imprenta), aunque es posible que hubiera alguna edición anterior de la obra⁴².

Tortajada rehizo el ciclo de Lucas Rodríguez para recuperar buena parte de los pormenores narrativos y expresivos de los romances viejos. Aceptó de su predecesor, sin apenas modificarlo, el romance “Por la parte donde vido / más sangrienta la batalla”, con que Rodríguez había prologado la acción de “Por el rastro de la sangre”⁴³; pero no se conformó con la versión estrictamente narrativa del encuentro de Montesinos con Durandarte propia de este último romance, sino que la remató con el parlamento del moribundo que le ofrecía el romance tradicional “O Belerma, o Belerma” y desechó por completo el tercer romance del *Romancero historiado*, el dedicado al cumplimiento por Montesinos de la última voluntad de Durandarte⁴⁴, substituyéndolo por dos romances, una versión del viejo “Muerto yaze Durandarte / debaxo una verde haya” y otro de nueva invención en que se cuenta cómo Belerma recibe de Montesinos el corazón de su amado (“En Francia estava Belerma / alegre y regozijada”); sólo

⁴² Véase la edición y estudio de A. RODRÍGUEZ MOÑINO: DAMIÁN LÓPEZ DE TORTAJADA, *Floresta de varios romances (Valencia 1562)*, Castalia, Madrid, 1970. En la p. 14 de esta edición Rodríguez Moñino comenta: “Es posible, es casi seguro, que no sea ésta [se refiere a la de 1646] la primera tirada, pero sólo la fortuna de un hallazgo tan imprevisto como el apuntado puede darnos la clave”. Posiblemente, “la primitiva *Floresta* de Tortajada debió de estar compuesta solamente por los romances a que alude el título, es decir, los veinte relativos a historias de los Doce Pares de Francia” (p. 34). Creo que mejor que los veinte haya que decir los veintiuno, ya que “Por la matança va el viejo” debió de ser también parte del núcleo primitivo.

⁴³ El romance está escrito teniendo presente “Por el rastro de la sangre” y tiene por objeto desarrollar los versos “sólo en la mano derecha / lleva un pedaço de lança // de hazia la parte del cuento, / que el hierro allá se dexava // en el cuerpo de Albençayde / un moro de mucha fama”. Carece de fábula y narrativamente sólo tiene una función introductoria.

⁴⁴ El que comenzaba “Echado está Montesinos / al pie de una verde haya”.

el último romance, quinto del nuevo ciclo, vuelve a estar tomado de Rodríguez sin apenas retoques (“Sobre el corazón difunto / Belerma estava llorando”). La amalgama de motivos del Romancero viejo y del nuevo que Tortajada realiza es notabilísima. El romance clave del ciclo comienza, como en Lucas Rodríguez:

Por el rastro de la sangre que Durandarte dexava
caminava Montesinos por una aspera montaña

y, sin grandes novedades, sigue hasta el descubrimiento del caballero agonizante:

Confuso en esta sospecha azia una haya caminava

.....
No le conoce el francés, por mucho que lo mirava,
porque le turban la vista las cintas de la celada.

Apeóse de la yegua y desarmóle la cara.

conoció al primo que quiso en la vida más que al alma...;

pero Durandarte exclama⁴⁵:

—¡O mi primo Montesinos, mal nos fue en esta batalla,
pues murió en ella Roldán el marido de doñ’Alda,
cautivaron a Guarinos, capitán de nuestra esquadra;
heridas tengo de muerte, que el corazón me traspasan!
Lo que os encomiendo, primo, lo postrero que os rogava,
que quando yo sea muerto y mi cuerpo esté sin alma,
me saquéis el corazón con esta pequeña daga
y lo llevéis a Belerma, la mi linda enamorada,
y le diréis, de mi parte, que muero en esta batalla,
que quien muerto se le embía, vivo no se lo negara.

⁴⁵ La transición es brusca, donde la versión original de “Por el rastro de la sangre” contaba: “. . . el herido habla al sano / y el sano al herido abraça, // por no hablalle llorando / detiene un poco la habla, // quanto más detiene el llanto / la congoxa le apretava, // con las ansias de la muerte / Durandarte le rogava // que le encomiende a Belerma, / aquella que él tanto amava, // y le lleve el corazón / sacado de sus entrañas, // que era la joya que en vida / le diera la más preciada”, TORTAJADA interrumpe la narración para introducir inesperadamente la voz del agonizante: “. . . el herido habla al sano / y el sano al herido abraça // y, por no hablarle llorando, / detiene un poco la habla. // Viéndole junto de sí, / desta manera le habla: // O mi primo Montesinos, / mal nos fue en esta batalla . . .”.

La filiación del romance “conqueiro” respecto a la amalgama de motivos y versos nuevos y viejos ideada por Tortajada es patente.

El romance tradicional moderno no sólo mantiene la combinación del punto de vista de “Por el rastro de la sangre”, con Montesinos de protagonista, y el discurso de “O Belerma” y alterna motivos nacidos en uno y otro romance, como las cintas de la celada y la sentencia explicativa del envío del corazón, sino alusiones a otros temas del Romancero del ciclo de Roncesvalles: *Doña Alda recibe la noticia de la muerte de Roldán*⁴⁶; *Cautiverio de Guarinos, el almirante de la mar*⁴⁷.

La dependencia del romance tradicional respecto al ciclo literario de Tortajada se confirma, finalmente, en el brusco cambio de punto de vista que se da en medio de la narración “conqueira”: tras la escena inicial de la manda testamentaria, en que, siguiendo los pasos de Montesinos, vemos al caballero francés encontrar a Durandarte tendido en el campo, la nueva escena referente al cumplimiento por Montesinos de la petición de Durandarte de que entregue su corazón a su amada se nos presenta desde la perspectiva de Belerma:

Guillerma estaba en Paraiso de doncellas enrodeada
 —¡Ay triste de mí, cautiva, ay triste de mí, cautada
 ay triste de mí, aburrída, algún mal se me acercaba:
 ahí viene Montesinos embozado en una capa!—
 Lo primero que pregunta: —Tu primo ¿cómo quedaba?
 —Mi primo quedaba bueno, mi primo bueno quedaba,
 mi primo quedaba muerto en par de una verde faya,

siguiendo al romance cuarto de Tortajada:

En Francia estaba Belerma alegre y regozijada,
 hablando con sus donzellas como otras vezes usava.

 Y, diziendo estas razones, cayó en tierra desmayada;
 mas, bolviendo en sí Belerma, desta manera hablava:
 —¿Qué es esto, amigas mías? algún mal se me açercava.

 Bolvió sus ojos Belerma, que mil perlas destilava,
 vio venir a Montesinos de la infelice batalla,

⁴⁶ En el verso “Pues murió en ella Roldán, / el marido de doñ'Alda”.

⁴⁷ En el verso “Cautivaron a Guarinos, / capitán de nuestra escuadra”.

con el rostro mustio y triste, la color desemejada.

.....
 —Nuevas te traigo, señora, que son de grande desgracia.—
 —Primero que me las digas (la dama le replicava)
 ¿qué es de tu querido primo?, ¿dónde está?, ¿cómo quedava?—
 —Muerto queda, mi señora, debaxo una verde haya. . .

En fin, pequeños detalles del romance tradicional “conqueiro” parecen indicar que se tuvieron también presentes los romances tercero (en que Montesinos saca el corazón a Durandarte)⁴⁸ y quinto (en que Belerma pierde el conocimiento, al recibir el corazón)⁴⁹ del ciclo de Tortajada.

4. LA “CREACIÓN” DEL ROMANCE TRADICIONAL. EL TESTIMONIO GITANO-ANDALUZ

La proliferación durante el siglo XVI y comienzos del siglo XVII de textos impresos y manuscritos romancísticos nos ha permitido seguir con gran detalle las transformaciones del tema de la manda testamentaria del corazón enamorado, desde la invención de “O, Belerma, o Belerma” hasta la publicación por Tortajada de su ciclo narrativo compuesto por cinco romances. El estudio diacrónico de los textos nos ha puesto en evidencia que el romance tradicional cantado en las aldeas “conqueiras” procede de la más tardía manifestación literaria del tema. Pero esta constatación no resuelve el misterio de lo ocurrido desde la publicación de los cinco romances en la *Floresta*, hasta que en 1980 unos forasteros se interesan en grabar el romance cantado por algunos vecinos de la parroquia de Sisterna. Al tener que abandonar el campo de estudio de la transmisión escrita (o semioral semiescrita) de la literatura, para entrar en el de la transmisión oral, la investigación tropieza con el silencio de las voces que se oyeron y que nadie registró, silencio mucho más impenetrable que el vacío dejado por

⁴⁸ El verso conqueiro “lo llevas al Paraiso / a donde Belerma estaba” mezcla el recuerdo de “y lo llevéis a Belerma / la mi linda enamorada” (de “Por el rastro de la sangre”) y de “ahora seréis llevado / adonde Belerma estaba” (de “Muerto yaze Durandarte”), más el nombre de París.

⁴⁹ Por más que se trate de una expresión tópica, el “Al oír esta palabra, / Guillerma cae desmayada” de Corralín recuerda el desenlace de “Sobre el corazón difunto”: “Assí ha quedado Belerma / vencida de un gran desmayo”.

la pérdida de documentos escritos.

Tres cuestiones básicas se nos plantean. La primera es explicar cómo, de los ciento veintiséis versos dieciseisílabos de que consta el ciclo publicado por Tortajada, ha podido producirse el romance tradicional cantado por Anselmo, que sintetiza en sólo veintidós versos la historia de Durandarte, Montesinos y Belerma. Al escuchar el romance “conqueiro”, sorprende la soltura con que se han aprovechado motivos y versos del relato cíclico para construir un poema perfectamente integrado en el lenguaje poético del Romancero tradicional, y tan trabado que incluso la singular ruptura del punto de vista del relato en el verso:

Guillerma estaba en Paraiso de doncellas enrodeada,

hija de la incorporación al romance anterior del que comienza:

En Francia estaba Belerma alegre y regozijada,

nos parece un recurso estilístico pensado para acrecentar el dramatismo de la escena final. La segunda y tercera cuestiones son cómo llegó a ese rincón de la montaña asturiana el ciclo narrativo de Tortajada y por qué los aldeanos y artesanos “conqueiros” han seguido interesándose hasta hoy por este relato, ideado a partir de un “concepto” de la poesía trovadoresca, 375 años después de que Cervantes diera por momificado el tópico.

Tanto para la primera como para la segunda pregunta resulta de especial interés un testimonio inesperado. Muy lejos de la montaña occidental de Asturias, en Andalucía, el ciclo de romances impreso en la *Floresta* de Tortajada ha dejado también huellas en la tradición oral. El extraordinario recolector de romances que fue Manuel Manrique de Lara descubrió en 1916 en Sevilla un portador de Romancero de repertorio singularísimo, Juan José Niño. Entre los numerosos romances, únicos o casi únicos dentro de la tradición andaluza, que recordaba este gran depositario de la tradición romancística típicamente gitana⁵⁰, se encuentra el que comienza:

⁵⁰ El excepcional repertorio de Juan José Niño (y de algunos otros informantes andaluces como Diego Jiménez, de Sevilla, Joaquín Jiménez y Rosario Vega, de Cádiz) me había llamado la atención desde que estudié el Romancero de BERNARDO DEL CARPIO (*Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, 1, SMP y Gredos, Madrid, 1957, pp. 161-162, 170-174, 245-246, 248-251). Lo comenté en las pp. 88-89 de “El archivo Menéndez Pidal y la exploración

Las campanas de París están tocando a alba.

Este verso, tan llamativo, es el cuarto del romance “Por el rastro de la sangre” (en sus versiones varias de los siglos XVI y XVII). Tras él siguen en el de Juan José Niño otros:

Entró el noble Montesinos, entró de noche en la batalla,
cortando piernas y brazos y a muchos que derribaba;
mucho le ayuda la yegua, porque la tiene enseñada,

que recuerdan el comienzo del primer romance del ciclo incluido por Lucas Rodríguez y Tortajada:

Por la parte donde vido más sangrienta la batalla
se metía Montesinos, lleno de angustia y saña,
quantos con la lança encuentra, a tierra los derribava;
la yegua también ayuda, que muchos atropellava⁵¹.

del Romancero castellano, catalán y gallego”, *El Romancero en la tradición oral moderna*, ed. D. CATALÁN *et al.*, SMP y Gredos, Madrid, 1972, pp. 85-94. Hoy se ha clarificado, en parte, la razón de ser de este especial repertorio: se trata del saber romancístico gitano-andaluz, que difiere profundamente del saber romancístico “payo”-andaluz. ANTONIO MAIRENA nos puso en la pista, al proporcionar las primeras noticias sobre esa tradición (en *Las confesiones de Antonio Mairena*, ed. A. García Ulecia, Universidad, Sevilla, 1976, pp. 46-47, 61, 169, y en su disco *Historia del cante gitano andaluz*, 2), según noté en las pp. 232-236 de *El romancero hoy: Nuevas fronteras*, ed. A. SÁNCHEZ ROMERALO *et al.*, SMP y Gredos, Madrid, 1979. Posteriormente, el arraigo en Andalucía la Baja, entre ciertas familias gitanas, del extraño repertorio de aquellos extraordinarios romancistas de principios de siglo descubiertos por Manrique de Lara vino a quedar manifiesto gracias a las versiones incluidas en el artículo de JOSÉ BLAS VEGA, “Los corridos o romances andaluces”, incorporado a la *Magna Antología del Cante Flamenco*, editada por “Discos Hispavox”, Madrid, 1982. Estos textos probaban que las “confesiones” de Mairena (aunque ocultaran el origen concreto de los textos romancísticos llegados a su conocimiento) se basaban en una realidad indiscutible: la existencia de un Romancero gitano claramente diferenciado del Romancero propiamente andaluz. Pero sólo después de conocer a Luis Suárez Ávila y sus investigaciones sobre el Romancero gitano-andaluz de la bahía de Cádiz me fue posible evaluar correctamente esa rama tan desconocida de la tradición romancística (para una noticia completa del estado actual de esas investigaciones, véase LUIS SUÁREZ ÁVILA, “El Romancero de los gitanos bajoandaluces. Del Romancero a las tonás”, en *Dos siglos de flamenco. Actas de la Conferencia Internacional, Jerez, 21-25 junio, 1988*, Fundación Andaluza de Flamenco, Jerez, 1989, pp. 29-129).

⁵¹ En LUCAS RODRÍGUEZ: lleno de una furia insana; al suelo los d.; le a.; q. a. m.

El romance tradicional sevillano cuenta después cómo Montesinos va en busca de los pares:

Entró al pesque de Roldán, ese señor de Loraña,
ese que suena entre ellos que de Montalbán le llaman,

y cómo, al combatir con un moro, cuyo alfanje se halla “teñido en sangre cristiana”, pierde sus armas:

Allí quedó Montesinos sin espá, escudo ni lanza,
conservando sólo, como resto de ellas, “una varita”,
para arrear a su yegua que la tiene muy cansada.

Esta información combina datos de los dos romances que Torrijada tomó de Lucas Rodríguez:

Vio un moro esforçado que mucho se aventajava,
un alfanje trae el moro teñido en sangre de Francia.
.....
y el golpe que dio en el suelo hizo pedazos la lança,
no le quedó a Montesinos sino un pedazo del asta
.....
No ve golpe de Oliveros, ni oye el señor de Brana⁵²
 (“Por la parte donde vido”).

Como viene de la guerra trae las armas destroçadas;
sólo en la mano derecha trae un pedaço de lança
.....
trae aquesta asta el francés porque le sirva de vara
para hazer andar la yegua, que la llevaba cansada⁵³
 (“Por el rastro de la sangre”).

A continuación, en la versión sevillana, el primer verso de este último romance, refundido por la tradición oral en:

Por el reguero de la sangre Montesinos se guiaba,

⁵² En LUCAS RODRÍGUEZ: vio andar un; se señalava; del golpe; quebró por medio la l.; le queda; mas de un pedaço; golpes; al s. de Braua.

⁵³ En LUCAS RODRÍGUEZ: lleva un p. de l.; lleva la a. el f.

sirve de enlace con la escena del encuentro entre los primos:

Él ha escuchado una voz, parece que le llamaba:
—Primo, primo Montesinos, mal nos fue en esta batalla
... etc.

La conexión de la versión sevillana con el texto de Tortajada resulta evidente a la vista de versos como:

Asín que me veas muerto, muerto que no tenga habla,
por este lado siniestro, con esta pequeña daga,
me sacas el corazón y se lo entregas a mi dama
y me das sepultura al pie de ese árbol de haya⁵⁴,

así como en uno de los versos que rematan la versión, basado ya, como el último citado (y algún detalle anterior), en el tercero de los romances del ciclo, “Muerto yaze Durandarte / al pie de una verde haya”:

corazón del más valiente que el rey tenía en España⁵⁵.

A diferencia del romance de Corralín, el de Sevilla carece de toda huella del siguiente romance de Tortajada⁵⁶, pero recuerda claramente un verso de “Sobre el corazón difunto / Belerma estaba llorando”:

afortunado en amores y desgraciado en batalla⁵⁷.

⁵⁴ Seguidamente describe el cumplimiento de la acción: “Asín que lo vio muerto, / muerto que no tenía habla, // por aquel lado ensiniestro / y con aquella pequeña daga // le sacó el corazón, / n’un pañuelo lo liaba”. En TORTAJADA: “que quando yo sea muerto / y mi cuerpo esté sin alma, // me saquéis el corazón / con esta pequeña daga // y lo llevéis a Belerma / la mi linda enamorada” (“Por el rastro de la sangre”); “Muerto yaze Duran[dar]te / debaxo una verde haya, // con él está Montesinos, / que a la su muerte se halla; / haziéndole está la fuessa / con una pequeña daga // ... // por el costado siniestro / el corazón le sacara, // enbolvióle en un cendal / y consigo lo llevaba, // entierra primero al primo / ...” (“Muerto yaze Durandarte”).

⁵⁵ En TORTAJADA: “Corazón del mas valiente / que en Francia ceñía espada”.

⁵⁶ Del que comienza: “En Francia estava Belerma, / alegre y regozijada”, que proporciona a las versiones conquieiras el escenario de su segunda parte.

⁵⁷ En TORTAJADA: “Corazón de mi señor / Durandarte muy preciado, // en los amores dichoso / y en batallas desdichado”.

A pesar de que, durante muchos años, el relato de Juan José Niño haya sido una versión única en el Romancero moderno andaluz, creo evidente que testimonia la existencia de una tradición gitano-andaluza en cierto modo análoga a la de las aldeas “conqueiras”. Las numerosas variantes en el plano de la expresión, que, respecto a los romances impresos por Tortajada, ofrece la versión recogida en Sevilla excluyen la posibilidad de que Juan José Niño haya memorizado mal un texto escrito. Para disipar toda duda respecto a la perduración oral del ciclo de Tortajada en la tradición andaluza, podemos aducir la incorporación de tres versos del romance, dos de ellos derivados de “Por el rastro de la sangre” y uno de “Muerto yaze Durandarte”, a un fragmento de romance que comienza con tres versos de *Moro alcaide*, recogido en Cádiz por el propio Manrique de Lara de boca de una mujer (sin duda también gitana) de 48 años, Rosario Vega⁵⁸:

—Sácame del corazón con esta pequeña daga
y se lo das a Belerma, a mi linda enamorada.—
—¡Oh corazón más valiente que en Francia lo derribara!,

pues, al igual que ocurría con la versión de Juan José Niño, los versos de este fragmento derivados de “Por el rastro de la sangre” ofrecen lecciones exclusivas de la versión retocada por Tortajada⁵⁹ y el último citado recuerda evidentemente al que figuraba en la *Floresta* bajo la forma “corazón del más valiente / que en Francia ceñía espada”.

Hoy puedo añadir a lo dicho en 1981 que el romance recitado en 1916 por Juan José Niño no ha desaparecido por completo del repertorio romancístico gitano. Gracias a las pacientes pesquisas de Luis Suárez sobre el Romancero gitano del Puerto de Santa María y de Cádiz, podemos juntar a las voces de Juan José Niño y de Rosario Vega, de principios de siglo, la de Juana Suárez la O, “la del Cepillo”, oída en 1968:

⁵⁸ El fragmento comienza: “Moro Atarfe, moro Atarfe / el de la barbita blanca”. Véase CGR 0055 (D. CATALÁN *et al.*, *El Romancero Pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*. CGR 2, SMP y Gredos, Madrid, 1982, pp. 281-285).

⁵⁹ “Lo que os encomiendo, primo, / lo postrero que os rogava, // que quando yo sea muerto / y mi cuerpo esté sin alma, // me saquéis el corazón / con esta pequeña daga // y lo llevéis a Belerma, / la mi linda enamorada”, dice Durandarte en la versión de TORTAJADA, mientras el viejo romance de “O Belerma, o Belerma” no aludía al acto de sacarle el corazón, diciendo únicamente: “Que quando yo fuere muerto / y mi ánima arrancada, // vos llevéys mi corazón / adonde Belerma estava”.

Estando yo paseando por los campitos de batalla
 yo he sentido unos quejidos entre medio de verdes matas.
 Yo m'había acercadito a él a ver si era Pare de Francia
 y era un primito mío, aquel que yo más estimaba.

Y me dijo: —Primo, párteme tres costillas
 y me sacas el corazón y se lo entrega' a Gironarda,
 ya que ella lo niegue en muerte, que en vida no me lo
 [negara.—
 —Corazoncito mío de mi alma,
 afortunadito en amores y desgraciadito en batalla,
 yo me casaré contigo, como si en el cuerpo estara.—

Juana es del Puerto de Santa María.

La presencia en Andalucía de un romance tradicional que ensambla motivos y versos de los tres primeros romances del ciclo publicado por Tortajada nos aclara que el proceso de tradicionalización del ciclo no ocurrió comarcalmente en las aldeas “conqueiras”, sino que participaron en él regiones muy varias de España⁶⁰. Por otra parte, el contraste tan llamativo entre las dos ramas de la tradición oral moderna, no sólo por la diferente selección de los romances y motivos del ciclo retenidos, sino en el grado de evolución del discurso poético empleado, nos permite ver sobre la marcha la progresiva integración de los romances literarios en el lenguaje del Romancero tradicional: en la tradición gitano-andaluza, aunque los versos heredados del modelo no-tradicional aparecen renovados mediante adaptaciones vulgarizadoras, no se ha alcanzado esa naturalidad expresiva, esa adecuación perfecta a la poética del Romancero oral que tanto nos atrae y nos admira en el romance “conqueiro”. Gracias a ese contraste, resulta manifiesto que la transformación del lenguaje “literario”, propio de los romances impresos en la *Floresta*, en lenguaje tradicional es fruto de una lenta labor perfeccionadora, realizada por la cadena de transmisores orales que une a Anselmo González (y demás cantores asturianos) con los lectores de la *Floresta* que, en época lejana, empezaron a cantar unitaria-

⁶⁰ Hoy puedo añadir, en confirmación de este supuesto, que hacia 1963 un vaquero de unos 60 años de Albacete gustaba de repetir la exclamación: “—¡Ay, amigo Montesinos, / mal nos fue en esta batalla, // que mataron a Galín, / capitán de nuestra escuadra!”, revelando el conocimiento de unos versos muy típicos del texto de “Por el rastro de la sangre” impreso por TORTAJADA (cfr. n. 47).

mente la historia en romances del envío del corazón de Durandarte a Belerma.

5. TRANSMISIÓN Y RECREACIÓN DE CONTENIDOS SIMBÓLICOS. EL EJEMPLO DE *EL PRISIONERO*

Para contestar a la última pregunta que arriba nos habíamos formulado, resulta necesario abandonar el ejemplo particular, constituido por nuestro romance de Belerma, y tratar de explicar la pervivencia de este poema, representativo de una poesía marginada, considerándolo un mero caso particular de un hecho general: la sobrevivencia, en la olvidada cultura de la España rural, de una de las más altas creaciones de esa cultura, el Romancero.

La mayoría de los estudiosos de la literatura (y aun muchos investigadores de la tradición oral) siguen considerando los “textos” recogidos en boca de cantores populares como restos, o todo lo más reliquias, de unas creaciones pretéritas, cuyo valor estriba en lo que aún conservan de una poética añeja, hoy fragmentada y deformada por la incomprensión de los depositarios del saber tradicional. El Romancero que nos ofrece el pueblo de hoy estaría —según esos críticos de la literatura— tan momificado como el corazón amojamado que el Montesinos cervantino presenta a Belerma.

Nada más lejos de la verdad. Los romances que hoy se cantan no son fósiles de un sistema de pensar y sentir ajeno e incompreensible para los portadores de ese caudal poético que tiene sus raíces en un pasado lejano, sino que forman parte de la cultura viva de los que los recuerdan y transmiten. Si, en nuestro caso particular, los aldeanos y artesanos “conqueiros” siguen cantando el envío del enamorado corazón del primo de Montesinos a Guellerma o Guillerma, acompañado de la explicación sentenciosa “que el que muerto te lo envía, / vivo no te lo negara”, es porque el motivo poético de la entrega del corazón, que el enamorado hace a su amada, sigue siendo comprendido y sentido por los cantores, y no se trata de una imposición anacrónica de un sistema ideológico heredado de las clases dominantes de la sociedad al que el anónimo autor de “O Belerma, o Belerma”, en el siglo xv, o Tortajada, en el siglo xvii, servían.

El interés de los aldeanos y artesanos “conqueiros” por la metáfora en que se sustenta el romance de la embajada de Montesinos no es un caso excepcional ni insólito. Los transmisores de ro-

mances han dado muestra, durante los siglos últimos, de su alto grado de comprensión del lenguaje poético utilizado por el Romancero tradicional al haber sabido conservar y renovar la compleja articulación sémica de los poemas, sin que, al actualizar su discurso, hayan dejado perder las posibles significaciones metafóricas que muy frecuentemente acompañan al significado literal de la narración.

Como prueba de ello voy a traer a colación un romance bastante menos raro en la tradición oral moderna que el de Belerma, pero cuyas posibilidades metafóricas exceden con mucho a las del relato del envío del corazón enamorado: el romance de *El prisionero*.

Este romance fue uno de los favoritos de los poetas trovadorescos y de los músicos de vihuela cuando, a finales del siglo xv y principios del siglo xvi, se puso de moda en medios cortesanos el Romancero viejo y la canción lírica tradicional. Conocemos nada menos que seis versiones independientes del romance anteriores a 1550: la del *Cancionero musical de Palacio* de tiempo de los Reyes Católicos⁶¹, la glosada por Nicolás Núñez (acogida ya en el *Cancionero General* de 1511)⁶², la glosada por Alonso Pérez (que se incluye en su *Guirlanda esmaltada de Galanes* hacia 1512-1514)⁶³, la glosada por Garci Sánchez de Badajoz (sólo incorporada al *Cancionero General* en su reedición de 1514, pero muy difundida por pliegos sueltos y cancioneros manuscritos)⁶⁴, la glosada en la

⁶¹ *Cancionero musical de Palacio* (siglos xv-xvi) ms. 1335 (ant. 2-I-5) de la Bibl. de Palacio Real, Madrid, ff. 56v-57 (como parte de la segunda sección dedicada a los "Romances").

⁶² La glosa comienza: "En mi desdicha se cobra / nuevo dolor que m' esmalta". *Cancionero general de muchos y diversos autores*. Copilado por FERNANDO DEL CASTILLO, Christofal Kofman aleman de Basilea, Valencia, 1511, ff. CXXXVIr y v. Se reprodujo en pliegos sueltos: *Romance que dize Por la matança va el viejo por la matança adelante. Con su glosa. E otras coplas. Y una glosa sobre otro romance* (pl. s. gót., Praga, Universität Bibl., DicARM 1051); *Romance de la mora morayma: glosado Otro romance que dize. Por mayo era por mayo: glosado...* (pl. s. gót., Praga, Universität Bibl., DicARM 1011). También fue incluida en el *Cancionero del British Museum* (Add. 10431, ff. 42v-43r).

⁶³ La glosa comienza: "Si libres mis pensamientos / de vuestra ausencia se viessen". *Cancionero llamado guirlanda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diversos autores*. Madrid, Bibl. Nacional, R-31621, ff. i-jr. Hay edición moderna: *Cancionero de Juan Fernández de Constantina*, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, Madrid, 1914, pp. 12-17.

⁶⁴ La glosa comienza: "Si de amor libre estuviera / no sintiera mi prisión". *Cancionero general de muchos y diversos autores. Otra vez ympreso emendado y corregido por el mismo autor...*, JORGE CASTILLA, Valencia, 1514, f. 118v. Don FERNANDO COLÓN poseyó un pliego suelto (que describe sumariamente en el

Comedia Thebayda (1521)⁶⁵ y, finalmente, la continuación que añadió Martín Nucio, en la edición de 1550 del *Cancionero de Romances* de Amberes, al texto entresacado de la glosa de Garci Sánchez que había publicado en la primera edición, sin año, de su *Cancionero*⁶⁶.

Todas consisten en el discurso de un “yo” anónimo que lamenta la llegada de los calores primaverales de mayo y con ellos del rebrotar de las pasiones amorosas, pues él, en contraste con los demás vivientes, no puede participar del goce, por hallarse encerrado en unas tenebrosas prisiones, y haber perdido el último vínculo que conservaba con el mundo exterior, una pajarita, que con su canto le informaba cada día de la llegada del amanecer, silenciada de un tiro de ballesta por un cazador.

Este núcleo esencial del romance, que podemos ejemplificar así⁶⁷:

Que por mayo era, por mayo, quando faze las calores,
quando los enamorados van servir a sus amores,
sino yo, triste cuitado, que yago en estas prisiones,
que non sé quando es de día, nin sé quando es de noche,

Abecedarium B en tres lugares [cols. 534., 691 y 694A]) comprado en Roma en 1530, que hoy conocemos en dos ediciones: *Las maldiciones dichas clara escura del mismo Garcisanchez de Badajoz. Comiençan en esta manera*, una identificada como de Sevilla: JACOBO CROMBERG, entre 1511 y 1515 (*DicARM* 47: pl. s. gót., Wien, Österreichische Nationalbibliothek), otra identificada como de Toledo: JUAN DE VILLAQUIRÁN, hacia 1512-1515, *Dic ARM* 45, Oporto, Bibl. Pública x-3-26(13), y *DicARM* 46, Paris, Bibl. Nationale, Inv. Réserve Yg (86-112) n^o 106], que incluyen también la glosa de GARCI SÁNCHEZ. También figura en el f. 9r del *Cancionero del British Museum* (citado en la n. 62 y en los ff. 17v-20r del *Cancioneiro musical poetico da Biblioteca Pública Hortênsia*, de Elvas (citado en la n. 4, a).

⁶⁵ La glosa comienza “Quando el bien de vos me vino, / quando la cuita que passo, / quando sentía el desatino. . .”. Hay también ed. de 1546. La moderna de la “Colección de libros raros”, 1894, pp. 257-259, no sólo moderniza la ortografía, sino que, en nuestro romance, sustituye malamente “cantava all alvor” por “cantaba al amor”.

⁶⁶ *Cancionero de Romances. . . nuevamente corregido, emendado y añadido en muchas partes*, MARTÍN NUCIO, Anvers, 1550, ff. 265r-266r. Hay edición moderna de A. RODRÍGUEZ MOÑINO, *Cancionero de Romances (Anvers, 1550)*, Castalia, Madrid, 1967, pp. 300-301.

⁶⁷ Los versos que siguen son una versión facticia, construida a base de las varias versiones viejas. He pretendido acercarme a la forma más arcaica de cada hemistiquio. Naturalmente, podrían preferirse otras “reconstrucciones” críticas de ese núcleo no muy diferentes.

sino por una avezilla que me cantava all alvor,
matómela un balletero, de Dios aya el galardón,

se halla adornado, en la más refinada de las versiones viejas, la de Garci Sánchez, con un verso evocador de la naturaleza en primavera:

quando canta la calandria y responde el ruyseñor,

verso que inicia la aproximación del romance a la canción de mayo⁶⁸; también glosan la escueta alusión al despertar primaveral los versos exclusivos, bastante torpes, de la versión del *Cancionero musical*:

quando dueñas y donzellas todas andan con amores,
quando los que estan penados van servir a sus amores,
cavalleros y escuderos van servir a sus señores.

Pero, en esta última versión y en las de Alonso Pérez y Martín Nucio, el romance se mantiene novelescamente complejizado con la presencia de un motivo que desvía la atención hacia la situación material del preso, apartándola del tema de su soledad e incomunicación: la alusión a la larga duración de su cautiverio denotada por la longitud adquirida por sus cabellos (que le sirven a la vez de colchón y manta), por sus barbas (que o bien le ciñen la cintura o bien le sirven de mantel) y por sus uñas (que utiliza de “cuchillo tajador”); en dos de estas versiones con un mayor contenido novelesco el prisionero sueña con recobrar la libertad obteniendo de su hermana o de su esposa el envío de una empanada en que se oculten las herramientas precisas para limar los hierros y cavar un túnel en la torre⁶⁹.

⁶⁸ Aproximación que se irá haciendo más y más notable conforme pasan siglos de tradicionalidad. Hoy es patente en la mayor parte de las versiones que conserva la tradición oral. En algunos casos el romance incluso ha dejado de serlo, absorbido por la tradición folklórica de “los mayos” y “las marzas”.

⁶⁹ En la versión glosada por ALONSO PÉREZ el prisionero dice: “escreuir quiero vna carta / a mi hermana la mayor // que me embíe vn empanada / no de truchas ni salmón, // mas de vna lima sorda / y de vn pico cauador, // la lima es para los hierros, / el pico para la torre”. A su vez, la versión interpolada del *Cancionero de romances* editada por NUCIO en 1550 reclama un ave “que me lleue vna embaxada / [a] mi esposa Leonor, // que me embíe vna empanada, / no de trucha [n]i salmón, // sino de vna lima sorda / y de vn pico tajador, // la lima para los hierros / y el pico para la torre”.

El éxito en ambientes literarios y musicales de tiempo de los Reyes Católicos alcanzado por este romance se debió, sin duda, a la posibilidad de interpretar simbólicamente la prisión. Los glosadores están concordes en identificarse con el “yo” que lamenta la llegada de la primavera, presentándose en sus glosas como cautivos, sin libertad, por obra del amor⁷⁰. La transformación de la cárcel de cal y canto en cárcel de amor es tan natural para la generación literaria contemporánea de Diego de San Pedro que incluso Alonso Pérez, a pesar de glosar una de las versiones extensas del romance, con crecimiento de cabellos y empanada rellena de “lima sorda” y “pico cavador”, desarrolla a todo lo largo de su glosa el tema de la falta de libertad al hallarse encadenado por la pasión en “cárceles de amores”⁷¹. En las versiones de Nicolás Núñez, de Garci Sánchez y de la *Thebaida*, eliminados los motivos ajenos al contraste entre la natural participación de los hombres en el cíclico despertar primaveral y la privación que sufre el “yo” prisionero de toda comunicación sensorial con el mundo exterior, la interpretación simbólica del romance resultaba inevitable siendo como eran sus autores una generación de poetas acostumbrados al conceptismo de la poesía amorosa trovadoresca. Así, en la glosa de Garci Sánchez, el mejor poeta de los glosadores del romance, la avecilla que cantaba al albor no es otra cosa que la “breve esperança” de que la amada pueda venir a iluminar súbitamente las tinieblas de la prisión en que sufre el alma del poeta:

“Esta es la breve esperança
que en vos, señora, he tenido,
que ya por mi mal andança,
la ha tirado vuestro olvido,
y, muerto en vuestra menbrança,
ya no espero redención,
qu'en su muerte desespero,

⁷⁰ “Que ni sé si só captivo / ni si muero, ni si vivo / ni si tengo libertad”, NICOLÁS NÚÑEZ; “Si libres mis pensamientos / de vuestra ausencia se viesssen, / bien lo creo que sufriessen / las prisiones mas contentos, / mientras mas oscuras fuessen; / mas si mis fuerças ensayo, / lo que me da mas desmayo / en las carceles de amores / ser perpetuos los dolores”, ALONSO PÉREZ; “Todos andan sin pasión, / todos viven sin cuydado, / sino yo triste, cuytado, / que yago en esta prisión”, GARCI SÁNCHEZ (es de notar que en la glosa de Garci Sánchez una prisión no excluye la otra: “quién podrá preso tener / el cuerpo en esta torre / y ell alma en vuestro poder”).

⁷¹ Véase n. 70.

matómela un balletero,
déle Dios mal galardón”.

La identificación de los cantores enamorados con el “yo” del discurso romancístico hacía incluso posible, en los ambientes cortesanos, feminizar al prisionero. En el *Amadís de Grecia* se nos cuenta cómo Niquea:

“cantava aquel romanze que dize: *Por el mes era de mayo*; y quando llegó a dezir: *sino yo, triste cuytada, que yago en estas prisiones, que no sé quando es de día ni quando las noches son*, dando un gran suspiro, soltó la harpa e dixo. . .”⁷².

Pasados los siglos, el romance de *El Prisionero* sigue siendo cantado tanto en las comunidades urbanas sefardíes del Mediterráneo oriental como en las aldeas y pueblos de muy diversas regiones de Portugal y de España. En una versión sefardí de Jerusalén aún se conserva memoria de la carta con que el preso trata de obtener su libertad (con verso que recuerda a la versión glosada por Alonso Pérez)⁷³ y en otra de Rodas, para ponderar la duración de la prisión, se alude a la barba encanecida⁷⁴; también una versión catalana mantiene el motivo de la longitud de cabellos, barba y uñas (en forma muy similar a la versión de Martín Nucio, aunque con algún detalle que recuerda a la versión del *Cancionero musical de Palacio*)⁷⁵. Pero, por lo general, la tradición oral de los siglos XIX y XX ha preferido, como los mejores glosadores

⁷² *Nono Libro de Amadis d' Gaula: que es la coronica del muy valiente y esforçado príncipe y cavallero de la ardiente espada Amadis de Grecia. . .* (1530), Parte 2^a, cap. 89, f. 217b, 11-17 (Bibl. de Stuttgart). Cito por J. DE PEROT, “Reminiscencias de romances en libros de caballerías”, *RFE*, 2 (1915), 289-292.

⁷³ “Escribir quiero una carta / de mi mano la mayor, // mandársela al rey mi padre, / que sepa de mi dolor”.

⁷⁴ “De que entré en esta cárcel / mostachicos non tenía, // agora, por mis pecados, / la barba me se emblanquezía”. Versión cantada por Miriam Rabeno Israel, recogida en 1910 por Manuel Manrique de Lara.

⁷⁵ “Los cabellos de mi cabeza / m'en redondean els talones, // los pelos de mia barba / m'en redondean els genollos, // las uñas de mias manos / parecen uns tajadores”. Versión editada por M. MILÀ I FONTANALS, *Romancero catalán*, 2^a ed., Barcelona, 1896, núm. 239, p. 211. Cfr. en el *Cancionero de Amberes* de 1550: “cabellos de mi cabeça / llegan me al coruejon, // los cabellos de mi barba / por manteles tengo yo, // las vñas de las mis manos / por cuchillo tajador”, y en el *Cancionero musical*: “Las barbas de la mi cara / çño-las en rrededor, // . . . // cabellos de mi cabeça / me allegan al corbejón, // de noche los é por cama, / de día por cobertor”.

de fines del siglo xv, reducir el romance a su núcleo más lírico, y ha tendido a elaborar dos motivos, la descripción de la estación primaveral y sus efectos en la naturaleza y en la sociedad:

Mes de mayo, mes de mayo, cuando los grandes calores,
cuando los toritos bravos, los caballos corredores
(o “cuando los bués andan gordos, / los caballos corredores”),
cuando las cebadas granan, los trigos toman colores
(o “cuando las cebadas granan, / los linos están en flores”, o “cuando los centenos ciernen / y los campos crían flores”),
cuando los enamorados le dan gusto a sus amores:
unos regalan con rosas, otros con rosas y flores,
otros con dulces naranjas, otros con agrios limones,
otros con buenas palabras que roban los corazones,

y la comunicación del preso con el mundo exterior gracias al canto de las aves, generalmente diversificadas en tres pájaros representativos de otras tantas especies.

Más inesperado para el lector letrado de literatura tradicional, ha destacado Sandra Robertson en un conciso y penetrante ensayo publicado en 1979⁷⁶, es que la posibilidad de reinterpretar metafóricamente la prisión sea aún *sentida* por buena parte de los cantores modernos del romance, tanto en las comunidades urbanas sefardíes del Mediterráneo oriental⁷⁷ como en las aldeas de muy diversas regiones de Portugal y de España. El caso más claro nos lo ofrece una versión de la montaña de León:

Mes de mayo, mes de mayo, mes de los fuertes calores,
cuando los toritos bravos, los caballos corredores,
cuando los enamorados gozaban de sus amores,
cuando un corazón se encuentra metido en estas prisiones
sin saber cuándo es de día, sin saber cuándo es de noche,
sino po'l cantar de los pájaros que andaban por estos montes⁷⁸.

⁷⁶ S. ROBERTSON, “The limits of narrative structure: One aspect in the study of *El Prisionero*”, en *El romancero hoy: Poética*, ed. D. CATALÁN et al., Madrid, 1979, pp. 313-318.

⁷⁷ S. ROBERTSON cita como ejemplo una versión recogida en Salónica por Manuel Manrique de Lara en 1911.

⁷⁸ Versión de Vega de los Viejos (Babia, León), dicha por Consuelo Vega Fernández, de 20 años. Recogida en 1908 por M. Manrique de Lara. Editada en *Romancero general de León, I: Antología 1899-1989*, por D. CATALÁN y M. DE LA CAMPA, SMP y Diputac. de León, Madrid, 1991, p. 261.

El solitario confinamiento del cantor en la cárcel de una pasión no compadecida resulta también evidente, aunque no sea explícito, en versiones como esta zamorana que en seguida voy a citar, en que la utilización metafórica del romance para expresar un estado de ánimo con el que las cantoras pueden identificarse resulta doblemente señalizada mediante la feminización del prisionero y mediante la conversión del tercer pajarito (gracias a la incorporación de un motivo del romance de *Fontefrida*⁷⁹) en un doble de la encarcelada cantora:

Mes de mayo, mes de mayo, mes de muy fuertes calores,
 las damas andan en gala, los galanes en jubones,
 yo, la trística de mí, metida en estas prisiones,
 yo no sé cuándo amanece, ni cuándo arrayan los soles,
 sólo los tres pajarcitos que me cantan los sermones:
 unas son las golondrinas, otros son los ruiñeños
 y otra es la cocuyada, que anda sola, sin amores,
 no se posa n'el romero, ni en ramos que tienen flores,
 que se posa 'n las aradas a la sombra 'e los terrones⁸⁰.

La noche oscura del alma enamorada no necesita ya siquiera de los muros de una prisión para que el cantor, al rayar el alba de la mañana de San Juan, el día eufórico del solsticio de verano, se sienta angustiosamente privado de libertad para acudir a la llamada del pájaro que canta en la sierra:

⁷⁹ Según señaló E. ASENSIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1957, 2ª ed., 1970, p. 260, a la vista de una versión de procedencia zamorana, oída a Eulalia Galvarriato (la mujer de Dámaso Alonso). Sobre la evolución en la memoria de Eulalia Galvarriato (una transmisora inusual de tradición) de esta versión, véanse mis observaciones en las pp. 139-143, de D. CATALÁN, "Al margen de un concierto de música de los siglos XV y XVI", en *¡Alça la voz, pregonero! Homenaje a don Ramón Menéndez Pidal*, Institución Libre de Enseñanza y SMP, Madrid, 1979, pp. 135-150 y 157-169.

⁸⁰ Sigo, fundamentalmente, el texto de la versión de Florentina Vara (23 años) de Otero de Bodas (Zamora), recogida en agosto de 1912 por Américo Castro. Enmiendo "jibones" en "jubones", "romería" en "romero" y singularizo "las cocuyadas que andan solas" en "la cocuyada, que anda sola", apoyándome en las lecciones de Valentina Canas (22 años) de Ferreras de Arriba (Zamora): "y otra es la cruzcayata, / que anda sola sin amores, // no se posa en el romero / ni árboles que tengan flores, // que se posa en las aradas / a la sombra 'e los terrones" (versión recogida también por A. Castro, julio de 1912).

Manhaninha do São João, pela manhã do alvor,
todos os criados vão visitar o seu senhor,
só de mim, triste, coitado, não sei quando arraiá o sol,
se não fossem três passarinhos que me anunciam o alvor.
Primeira é a cotovia, segundo o rouxinol,
terceira é a calhandrina a que se repenica melhor.
O rouxinol canta na silveira a cotovia no giestal,
a calhandrina na serra à sombra do queirogal⁸¹.

DIEGO CATALÁN
Seminario Menéndez Pidal
Universidad Autónoma de Madrid

⁸¹ Versión seleccionada por S. ROBERTSON, procedente de J. LEITE DE VASCONCELLOS, *Romanceiro Português, I*, Universidade, Coimbra, 1958, p. 276. Fue recogida, por el propio Leite de Vasconcellos, en Rebordãos (Trás-os-Montes).

UNA CALA EN EL ROMANCERO ORAL DE LA EMIGRACIÓN HISPÁNICA EN PARÍS

Como humilde ofrenda póstuma a la inolvidable Mercedes Díaz, que tanto supo de estas cuestiones, resumiré a continuación mi experiencia reciente de recolección indirecta de romances orales entre los hispanos residentes en la capital francesa.

Desde septiembre de 1982 hasta junio de 1988, enseñé Lengua y Literatura Española en el Liceo Español de París, ubicado en la zona residencial de Neuilly sur Seine. Los alumnos, de bachillerato y COU —unos 300 en total—, eran en su mayoría hijos de emigrantes españoles, y un tercio de ellos procedía de Galicia. El nivel socioeconómico y cultural era bastante bajo e insuficiente el rendimiento académico. Escasamente motivados —a pesar de la recompensa ofrecida: una mejor nota final en la asignatura—, fueron pocos los que participaron en las campañas de recolección de materiales folklóricos, y no se esforzaron mucho en conseguir buenos resultados.

Un pequeño número de estudiantes pertenecía a un estrato socioeconómico superior: hijos de ejecutivos de IBM, de diplomáticos o miembros de la Agregaduría Militar, profesores. . . No faltaban señoritas —jerezanas, vascas o madrileñas— enviadas por sus acaudalados padres —de apellidos Primo de Rivera, Osborne, Spottorno. . . — a estudiar el bachillerato en Estados Unidos y el COU en París, por mor del trilingüismo.

También contábamos con algunos alumnos hispanoamericanos —sobre todo chilenos, argentinos, mexicanos y colombianos—, de variada extracción social: hijos de diplomáticos o ejecutivos junto a retoños de emigrantes por razones económicas o exiliados por motivos políticos; por ejemplo, hubo chilenos pro Allende y chilenos pinochetistas junto a un sandinista y un ex guerrillero salvadoreño adolescente.

Para completar el panorama, en el curso 1982-1983 tuvimos

15 becarios —14 chicas y un muchacho— alumnos de COU procedentes de la Península y con un nivel académico muy superior al de los demás. Varias de estas chicas —y de los alumnos *normales*— recogieron también literatura folklórica durante sus vacaciones, pero en España, por lo que apenas nos ocuparemos de ello aquí; esa otra colección nos servirá solamente de referencia, y daremos catálogo de la misma —con transcripción de un par de muestras— en el apéndice.

Tampoco estudiaremos ahora los cuentos orales recogidos. Solamente diré que fueron 24 versiones de cuentos de animales —de ellos, 17 en gallego, uno en catalán y otro procedente de Colombia—, 48 de los llamados “ordinary folk-tales”¹ —seis en gallego, cuatro en catalán y otros tantos colombianos— y 24 de chanzas y anécdotas, la mitad en gallego, uno en catalán y otro recitado por una colombiana. Como se ve, casi un centenar (aunque la tradicionalidad de algunos es bastante dudosa), y más de un tercio en gallego, sobre todo la curiosa serie de cuentos de animales; ojalá sea posible que vean la luz alguna vez.

Antes que yo, otros profesores han practicado la recolección indirecta, a través de los alumnos de bachillerato: Ménendez Pidal² cita el caso de J. Vicuña Cifuentes, y Sánchez Romeralo³ el de la profesora cubana Ana Ma. Arisso (1938-1940); puedo añadir que en el AMP —caja “Romances de América / Por clasificar”— se guardan versiones recogidas por alumnas del Liceo de Rocha (Uruguay) y enviadas a Menéndez Pidal por Marina López Blanquet en 1948. Ese mismo año —el de mi nacimiento— comenzó la recolección andaluza de M. Alvar, de la que ha dado cuenta él mismo⁴.

¹ Seguimos la terminología usual, consagrada en la útil obra *The types of the folktale. A classification and bibliography*. Antti Aarne's, *Verzeichnis der Märchentypen*, trad. y aum. Stith Thompson, Helsinki, 1981.

² Vid. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, “Los romances tradicionales en América”, *Cultura Española*, 1 (1906), 72-111; reed. en *Los romances de América y otros estudios*, 6ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1958, pp. 13-46, p. 21 y n.

³ Vid. “El romancero oral ayer y hoy: breve historia de la recolección moderna (1782-1970)”, en el vol. colectivo *El romancero hoy: nuevas fronteras. 2º Coloquio Internacional*, University of California, Davis, eds. D. CATALÁN y S. G. ARMISTEAD, CSMP-Univ. of Carolina-Gredos, Madrid, 1979, pp. 15-51 (p. 42).

⁴ Vid. “Una recogida de romances en Andalucía (1948-1968)”, en *El romancero en la tradición oral moderna. 1er. Coloquio Internacional*, eds. D. CATALÁN y S. G. ARMISTEAD, con la colaboración de A. SÁNCHEZ ROMERALO, CSMP-Rectorado de la Universidad, Madrid, 1972, pp. 95-116.

Sin embargo, como ya he señalado en otras ocasiones, creo haber sido el primero en sistematizar —y aplicar generalizadamente— la metodología de la recolección indirecta de romances⁵ y cuentos orales⁶. Que yo sepa, he sido también el primero en tratar de comprobar la vigencia del saber folklórico —literatura oral— que, a manera de equipaje invisible, llevaron consigo los emigrantes hispanos —no interesan aquí los sefardíes—, en este caso a París. Resumo aquí esa experiencia que, como las de Costa Fontes en Estados Unidos y Canadá, puede servir de estímulo a otros.

Cuando llegué a París en septiembre de 1982, poseía una amplia experiencia en la recolección —directa e indirecta— de romances y cuentos orales, pero tuve que enfrentarme por vez primera a un arduo problema: ¿cómo elaborar un cuestionario útil y manejable, y —más difícil todavía— de romances y cuentos? Porque en mis encuestas de Albacete y en las del SMP habíamos preparado cuestionarios para una sola provincia o comarca, y en la nueva situación los encuestadores e informantes potenciales procedían, como ya he dicho, de toda España, y algunos incluso venían de Hispanoamérica.

Ya que se trataba de algo muy parecido a buscar una aguja en un pajar, decidí ser arbitrario, para ver si sonaba la flauta por casualidad (y sonó, pero poco). Empecé por la inevitable *Mañanita mañanita*, *mañanita de San Juan*, seguido de *Delgadina*, y luego fui entreverando romances conocidos y raros —¡sin olvidar *Gayferos!*— con preferencia por los *incipits* del NO de España, que, como se sabe, es la zona de romancero más rico y arcaizante. Además, gran parte de los familiares de alumnos procedían de Galicia, León y Asturias, pero, curiosamente —no sé si por casualidad o por razones que se me escapan—, todos los romances gallegos —menos uno, de transmisión no tradicional— fueron recogidos en España.

⁵ Vid. mis artículos “La recogida de romances tradicionales por los alumnos. Metodología y cuestionario”, *Revista de Bachillerato*, 19 (1981), 54-58, y “La recolección del Romancero oral desde provincias. Una experiencia (1972-79)”, en *El romancero hoy... op. cit.*, pp. 423-447 (pp. 428-432); también la parte recién publicada de mi tesis doctoral: *Introducción al Romancero oral en la provincia de Albacete*, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete, 1989, pp. 107-114.

⁶ Vid. mi artículo “Metodología y cuestionario para la recogida de cuentos folklóricos por los alumnos”, en *Trabajos de campo 4*, *Publicaciones de la Nueva Revista de Enseñanzas Medias*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1984, pp. 9-17.

Las instrucciones fueron casi las mismas que figuran en otras publicaciones mías⁷, con ligeras modificaciones que las hicieran aptas para recoger cuentos y romances. Seguía el cuestionario de cuentos, con 37 resúmenes basados en la colección de Espinosa⁸ y luego el de romances, con 60 *incipits* que no creo de interés reproducir aquí.

El resultado, como vamos a ver, fue bastante pobre —una docena de romances al año, por término medio—, en parte por la escasa motivación de los alumnos, pero también debe comprenderse que los emigrantes españoles no son ni de lejos tan conservadores de sus tradiciones como los judíos, de modo que el saber folklórico que tenían al salir de España es cada vez más exiguo y precario. Costa Fontes señala algo semejante: “Os casos de descendentes de portugueses que aprendem a língua dos antepassados suficientemente bem para transmitir a tradição romancística às gerações posteriores é praticamente inexistente. O que não for recolhido entre os membros da primeira geração está condenado a desaparecer”⁹.

No se me ocultan los problemas de la recolección indirecta, unos debidos a la inexperiencia y otros —los menos— a la malicia de los alumnos. De esto último sólo puedo contar dos casos (algún otro, de poca monta, se me puede haber escapado). Al comienzo de mis actividades en este campo, siendo profesor en Tarifa (Cádiz), un alumno me presentó una versión pretendidamente oral cuyo carácter apócrifo tardé en descubrir, por ser novato. En cambio, identifiqué de inmediato la fuente de dos versiones aportadas por una alumna de París, muy bien falsificadas, pues fueron cantadas y se grabaron al final de una cinta que contenía diversas versiones auténticas; la alumna tuvo que confesar que la brillante idea habíale sobrevenido a su padre, Francisco Morales; ingeniero él, deseoso de dar gato por liebre al profesor de su hija, al fin y al cabo hombre de letras y por lo tanto engañadizo.

No creo necesario explicar ahora mi clasificación de los romances orales: quien esté interesado puede acudir a mi comunicación “Una colección inédita de romances andaluces”¹⁰ o, mejor, a mi

⁷ Vid. las citadas arriba, n. 5.

⁸ *Cuentos populares españoles* recogidos de la tradición oral de España por Aurelio M. Espinosa [padre], 3 vols., CSIC, Madrid, 1946-1947.

⁹ MANUEL DA COSTA FONTES, *Romanceiro português dos Estados Unidos*. I: *Nova Inglaterra*, CSMP-Universidade de Coimbra, Madrid, 1980, p. XLV.

¹⁰ Publicada en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo xx*. Ac-

ya citada *Introducción al romancero oral en la provincia de Albacete*. Baste decir que mi clasificación se fundamenta en los diferentes grados de tradicionalidad que presentan los etnotextos denominados *romances*, en los que distinguimos cuatro clases, más una quinta de *pararromancero*, formada por composiciones de algún modo conexas, aunque no sean verdaderos romances, sobre todo por su débil narratividad. Dentro de cada categoría, los poemas se agrupan por afinidades temáticas.

En los dos cuadros que siguen cuantificamos las versiones recogidas, tanto en París como en España:

Versiones recogidas en París

	<i>Versiones</i>		<i>Temas y combinaciones</i>		<i>Temas diferentes</i>	
	<i>Núm.</i>	<i>%</i>	<i>Núm.</i>	<i>%</i>	<i>Núm.</i>	<i>%</i>
I Romances tradicionales	42	52.50	27	45.76	28	45.90
II Romances vulgares	7	8.75	6	10.17	7	11.48
III Canciones tradicionalizadas	16	20.00	12	20.34	12	19.67
IV Romances de cordel	12	15.00	12	20.34	12	19.67
V Composiciones no romancísticas	3	3.75	2	3.39	2	3.28
<i>Totales</i>	<i>80</i>	<i>100.00</i>	<i>59</i>	<i>100.00</i>	<i>61</i>	<i>100.00</i>

Versiones recogidas en España

	<i>Versiones</i>		<i>Temas y combinaciones</i>		<i>Temas diferentes</i>	
	<i>Núm.</i>	<i>%</i>	<i>Núm.</i>	<i>%</i>	<i>Núm.</i>	<i>%</i>
I Romances tradicionales	45	59.21	33	55.00	37	57.81
II Romances vulgares	7	9.21	6	10.00	6	9.38
III Canciones tradicionalizadas	9	11.84	7	11.67	7	10.94
IV Romances de cordel	11	14.47	10	16.67	10	15.62
V Composiciones no romancísticas	4	5.27	4	6.66	4	6.25
<i>Totales</i>	<i>76</i>	<i>100.00</i>	<i>60</i>	<i>100.00</i>	<i>64</i>	<i>100.00</i>

tas del IV Coloquio Internacional del Romancero, ed. de Pedro M. Piñero *et al.* (Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989), pp. 481-499.

Como vemos, se obtuvo casi el mismo número de versiones en España y en París, lo cual obedece a la casualidad. Es ilustrativo comparar los porcentajes de versiones tradicionales, superior en la colección española, como es lógico —y ello supone, en principio, una mayor *calidad*—, pero los tantos por ciento de París son parecidos a los de nuestra colección andaluza ya citada, e incluso los de la primera columna no se alejan mucho de los de nuestro Romancero albacetense¹¹. Como en Andalucía, el número de temas diferentes es en algunos apartados superior al de combinaciones, lo que obedece a que ciertos romances sólo se dan en contaminaciones o empalmes¹².

Veamos ahora, en dos cuadros, la procedencia geográfica de nuestras versiones:

Procedencia de las versiones dichas por residentes en París

Provincia	Ayuntamiento	Núm. de versiones, por tipos					Total
		I	II	III	IV	V	
Alicante	Alcoy	1					1
Cádiz	Jerez de la Frontera	4	1	3	3	1	12
La Coruña	La Coruña	1					1
Granada	Granada	5	1	1			7
	La Zubia				1		1
León	León	1		2	2		5
	Miñambres	3	1				4
	Paradaseca	12		2	3		17
	Pombriego	3					3
Madrid	Madrid			1			1
Murcia	Espinardo	5	3	3	3	1	15
La Rioja	Arnedo	5		2		1	8
	Calahorra			1			1
?				1			1
ARGENTINA	Buenos Aires (o Granada, ESPAÑA)	1					1
CHILE	Santiago de Chile	1	1				2
<i>Totales</i>		42	7	16	12	3	80

¹¹ *Op. cit.*, p. 116.

¹² Defino estos conceptos en *íd.*, p. 160.

*Procedencia de las versiones recogidas en España
por alumnos del Liceo Español de París*

<i>Provincia</i>	<i>Ayuntamiento</i>	<i>Núm. de versiones, por tipos</i>					<i>Total</i>
		<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>	
Ávila	Múñez (ay. Muñana)	2					2
	Navalmoral de la Sierra	4	1				5
Badajoz	Los Guadalperales	7	1	2	4		14
La Coruña	Rianxo	3					3
	Asados (ay. Rianxo)	8					8
Huesca	Gistaín = Xistén	1					1
León	Castrillo de Valderad.		1				1
	Paradaseca			1	1	1	3
	Robledo de Sobrescobio	6	2	2			10
	Valdevimbre				1		1
	Un pueblo de El Bierzo	1			2	1	4
Orense	Camba (ay. Laza)	2	1			1	4
	Senderiz (ay. Lobera)	2					2
	San Mamed			1	1		2
	Villarino de S. Ginés	1					1
Palencia	Boadilla de Rioseco			1	1		2
La Rioja	Munilla	3		2	1		6
Valladolid	Montemayor de Pililla	4				1	5
	¿Quintanilla?		1				1
	?	1					1
<i>Totales</i>		45	7	9	11	4	76

Son ocho las provincias españolas representadas en la colección parisina, con un lote significativo de versiones procedentes de Cádiz, León, Murcia y La Rioja; la aportación hispanoamericana¹³, por desgracia, es harto exigua, pero al menos existe, y ya nos hemos referido a los cuentos colombianos. Dentro de la colección recogida en España destacan Galicia, León y Badajoz (las versiones extremeñas fueron recogidas por una becaria).

Nuestros informantes en París fueron sólo 16, y pienso que no carece de interés recoger aquí sus datos, sin descuidar —cuando la conocemos— la fecha de su llegada a la capital francesa, lo que da fe de los años de pervivencia de su saber folklórico en un medio cultural y lingüísticamente ajeno y socialmente hostil.

Aunque desconocemos la fecha de llegada a París —o a

¹³ Precisamente, Mercedes Díaz, en su aportación al mentado IV Coloquio de Romancero, pasaba revista a lo hasta entonces conocido del Romancero tradicional en las Américas.

Francia— en la mayoría de los casos, se observa que Delia Prada había emigrado unos 20 años antes de ser entrevistada, y Josefa Barrero estaba en París desde hacía 13 años. También llevaban como residentes en esa ciudad —o en su *banlieue*— un considerable número de años las informantes Irene Abella, Antonio Carpe, Josefa Hernández, Ma. Carmen Falagán y, quizá, Belarmina Fraile (también puede ser madre de emigrante que se ha ido recientemente a vivir con su hija o hijo).

Isabel Clara [de] Ángeles es un caso especial, pues pertenece a lo que podríamos llamar emigración *artística*: es hija del pintor granadino Manuel [de] Ángeles Ortiz y ahijada de Federico García Lorca, que dedicó varios poemas al padre y dos a la hija: “Primera página” y “Canción china en Europa”¹⁴. La nieta de Isabel Clara, Natalia Rachmanis, que aprendió romances de su abuela granadina y de su madre, bonaerense, inaugura el grupo de alumnas informantes-colectoras, integrado además por P. Irarrázaval, M. Priolo, M. Domínguez y Ma. C. Osuna. Aunque la documentación que yo poseía sobre ellas se perdió en el curso de unas obras que sufrió el Liceo, se puede afirmar que varias de estas chicas nacieron en Francia, o al menos han residido allí la mayor parte de sus cortas vidas.

Son atípicos Ma. Carmen Guerrero y su marido Francisco Morales, ingeniero —aficionado al apócrifo, como ya se ha dicho— destinado circunstancialmente en París; y un caso semejante es el de Carmen Cañizares, esposa de diplomático.

Y pasemos ya, sin más preámbulos, a dar cuenta de nuestras versiones romancísticas recogidas en París.

1. ROMANCES TRADICIONALES

Como era de esperar, los temas épicos y los carolingios faltan por completo en nuestra colección, tanto entre los informantes de París como entre los que viven en España. También faltan, pero simplemente por los azares de la recolección, romances tan conocidos como *El conde Niño*, *Escogiendo novia*, *La infanticida*, *La mala suegra*, *La muerte ocultada* y algunos religiosos.

¹⁴ En la ed. de *Obras completas*, 19^a ed., preparada por ARTURO DEL HOYO, 2 vols., Aguilar, Madrid, 1974, t. 1, pp. 263 y 297, respectivamente.

Nombre y apellidos	Procedencia	Edad	Año de		Núm. de versiones que dijo					
			llegada	recog.	I	II	III	IV	V	Total
Irene Abella Alonso	Paradaseca (León)	39		1987	12		2	3		17
Antonio Carpe Caballero	Espinardo (Murcia)	58		1983	5	3	3	3	1	15
Josefa Barrero Grilo	Jerez Frontera (Cádiz)	42	1970	1983	4	1	3	3	1	12
Josefa Hernández León	Arnedo (La Rioja)	50		1987	5		2		1	8
Belarmina Fraile	León (León)	70		1985	1		2	2		5
Natalia Rachmanis Davidoff	Buenos Aires (Argentina)	17		1985	3	1				5
Isabel C. [de] Ángeles Alarcón	Granada (Granada)	65	1927	1985	1					
Ma. Carmen Falagán	Miñambres (León)	43		1987	3	1				4
Ma. Carmen Guerrero Villar	La Zubia (Gr) y Granada	48	1985	1987	2		1	1		4
Delia Prada Blanco	Pombriego (León)	48	c. 1962	1982	3					3
Patricia Irarrázaval Barrios	Santiago de Chile (Chile)	16	1980	1983	1	1				2
Margarita Priolo Trincado	La Coruña (La Coruña)	16		1987	1					1
Marisol Domínguez Díaz	Calahorra (La Rioja)	24		1984			1			1
Francisco Morales Delgado	Alcoy (Alicante)	50	1985	1987	1					1
Carmen Cañizares	Madrid (Madrid)	48	1981	1983			1			1
Ma. Carmen Osuna Ruiz		17		1985			1			1

A) *Sobre la mujer en la estructura familiar*

De *La doncella guerrera* tenemos una versión de Miñambres (León) y otra de Arnedo (La Rioja), ambas vulgatas, o sea, breves y sin el largo pasaje de las pruebas a que es sometida la muchacha vestida de varón. La versión riojana consta en dos recitaciones, una de 18.5.1987 y otra de 25.5.1988, con escasas variantes.

Veamos la versión, jerezana, de *Casada de lejas tierras*, cantada por Josefa Barrero Grilo, de 42 años, que vive en París. La recogió Ricardo Zapata Barrero para mi colección en febrero de 1983.

- Maridito mío, si bien me quisieras,
 2 a la tuya madre a llamarla fueras.—
 —Levántate, madre, deja de dormir,
 4 que la bella Rosa se ha echado a parir.
 —Si tenga que tenga, que tenga un varón,
 6 del dolor la arranque hasta el corazón.—
 “Yo que lo sabía de que no venía,
 8 qué trabaho le cuesta de darme la vida”’.
 —Maridito mío, si bien me quisieras,
 10 a la tuya hermana a llamarla fueras.—
 —Levántate, hermana, deja de dormir,
 12 que la bella Rosa ha pasado a parir.
 —Si tenga que tenga, que tenga una hembra,
 14 del dolor la arranque la asadura negra.—
 “Yo que lo sabía de que no venía,
 16 qué trabaho le cuesta de darme la vida”’.
 —Maridito mío, si bien me quisieras,
 18 a la mía madre a llamarla fueras.—
 —Levántate, suegra, deja de dormir,
 20 que su bella hija se ha echado a parir.
 —Espérate, yerno, que me vi a vestir:
 22 ¿levanto la cama o la dejo así?
 Espérate, yerno, sigue esperando:
 24 el coche en la puerta veslo preparando,
 que me voy a poner los zapatos negros.—
 26 Ahora llega al pueblo, repican campanas,
 la mujer preguntaba: —¿Qué pasa en el pueblo?—
 28 —Una doncellita de lejanas tierras
 ha muerto de parto por su mala suegra.
 30 —Yo no tengo hijas, que si las tuviera
 de lejanas tierras no las casaría.—

Nota: 8a aquí y en otras versiones de la misma informante transcribimos por [h] la aspiración que da lugar a una sinéresis o sinalefa.

Variantes de la casete: 4b morir; 12b se ha echado a p.; 25 falta.

La vuelta del marido es, como se sabe, romance muy extendido y que presenta diversas asonancias. Tenemos versiones en *é* precedentes de La Coruña (transmisión no tradicional), Espinardo (Murcia), Santiago de Chile y Buenos Aires; estas dos últimas son casi idénticas en algunos versos —entre ellos los anómalos decasílabos finales¹⁵—, por lo que quizá haya interferido en la transmisión algún libro escolar de aquellas latitudes. Veamos la bonaerense, manuscrita y cantada por Natalia Rachmanis Davidof, de 15 años, que la aprendió de su madre en 1973. Vive en París, donde me la entregó el 22 de mayo de 1985.

Estaba la Catalina sentada bajo un laurel
 2 mirando las frescuras de las aguas al caer.
 De pronto pasó un soldado y la hizo detener:
 4 —Deténgase usted, soldado, que una pregunta le quiero hacer:
 ¿Usted ha visto a mi marido en la guerra alguna vez?
 6 —Yo no he visto a su marido ni tampoco sé quién es.
 —Mi marido es alto y rubio y buen mozo como usted,
 8 y en la punta del sombrero lleva escrito “San Andrés”.
 —Por los datos que me ha dado, su marido muerto es,
 10 y me ha dejado dicho que me case con usted.
 —Eso sí que no lo hago, eso sí que no lo haré;
 12 he esperado siete años y otros siete esperaré;
 si a los catorce no vuelve a un convento yo me iré,
 14 y a mis dos hijos varones a la patria entregaré,
 y a mis dos hijas mujeres conmigo las llevaré.
 16 —Calla, calla, Catalina, calla, calla de una vez,
 que estás hablando con tu marido y que no supiste reconocer.—
 18 Ésta fue la triste historia de una pobre infeliz mujer
 que estaba hablando con su marido y que no lo supo reconocer.

Variantes: 9b está; 12a esperados s. a.; 15b llevará; 17b falta que; 19b falta que.

Tenemos otra versión, de Paradaseca (León), con principio en *é.a*, y otra con la mayor parte asonantada en *í.o* (la variedad más rara).

¹⁵ Comp. con la de *Los romances de América . . .* de MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, pp. 22-23, y las de J. VICUÑA CIFUENTES, *Romances populares y vulgares*, Santiago de Chile, 1912, pp. 45-58.

Versión de Miñambres (León), cantada por Ma. Carmen Falagán, de 43 años, que vive en París. Recogida por Miguel Ángel San Martín y Martín Argüello para mi colección en mayo de 1987.

- Estaba la Catalina sentadita en su laurel
 2 con los pies a la frescura viendo las aguas correr.
 Vio venir un soldadito, soldado que sirve al rey:
 4 —Buenos días, Catalina. —Felices los tenga usted.
 ¿No habrá visto a mi marido por la guerra alguna vez?
 6 —Si le he visto no me acuerdo, déme algunas señas de él.
 —Mi marido es un gran mozo alto, rubio, aragonés:
 8 por las señas que le doy se parece mucho a usted.
 —¿Cuánto daría la blanca por saber de su marido?
 10 —Le daría mis cien yegüitas y en ellas un potro lindo.
 —Algo más daría la blanca, que más vale su marido.
 12 —Le daría mis tres molinos, que ahí abajo están 'n el río.
 —Algo más daría la blanca, que más vale su marido.
 14 —Le daría mis tres mis hijas para que vayan contigo:
 una para que te lave, la otra que te haga el cocido
 16 y la más pequeña de ellas para que duerma contigo.
 —Eso es poco, Catalina, que más vale tu marido.
 18 —Pues no tengo más pa darte, todo te lo he ofrecido.
 —Si no tienes más pa darme y todo lo has ofrecido,
 20 lo que quiero, Catalina, es yo casarme contigo.
 —Siete años yo le he esperado y otros siete esperaré:
 22 si a los catorce no llega monjita me meteré.
 —Yo no quiero tus tres hijas ni lo que me has ofrecido:
 24 yo te quiero, Catalina, porque yo soy tu marido.—

De *El quintado* poseemos dos versiones, una de Jerez de la Frontera (Cádiz) y otra de Arnedo (La Rioja), ésta, en dos recitaciones con un intervalo de un año; no hay rastro de *La aparición*.

Las tres versiones que tenemos de *Albaniña* son leonesas: de Miñambres, Paradaseca —ambas terminan con la devolución de la hija: ya se sabe que el romance admite diversos finales¹⁶— y Pombriego. Veamos esta última, tradicional pero dicha por una

¹⁶ Vid. F. MARTÍNEZ-YANES, "Los desenlaces en el romance de la Blancaña: tradición y originalidad", en *El Romancero hoy: Poética, 2º Coloquio Internacional, University of California, Davis*, eds. D. CATALÁN, S. G. ARMISTEAD y A. SÁNCHEZ ROMERALO, CSMP-Univ. of California-Gredos, Madrid, 1979, pp. 132-154. Vid. también D. Catalán, "La conflictiva descodificación de las fábulas romancísticas", en el vol. colectivo *Culturas populares*, Universidad Complutense, Madrid, 1986, pp. 93-113.

informante que aprendió otros romances —según me contó personalmente— del único libro que había en la escuela —seguramente *Flor nueva* de Menéndez Pidal o un derivado suyo— y que memorizaban todos los niños; no mentía, pues J. A. Cid ha comprobado que las versiones de dicho pueblo que guarda el AMP son de fuente libresca.

Versión de Pombriego (León), dicha por Delia Prada Blanco, de 48 años, que vive en París desde 1962, aproximadamente. Recogida por Ma. Eva, Ma. del Mar y Nathalie Alonso Prada para mi colección en diciembre de 1982.

- Estando la Catalina sentadita en su balcón
 2 viera venir un caballero en un caballo trotón.
 —Buenos días, Catalina, ¿qué tienes en tu mirar?
 4 Qué feliz sería el galán que contigo se ha de acostar.
 —Suba, suba, el caballero, nunca mejor ocasión:
 6 mi marido fue de caza a los montes de Aragón.
 —Si tu marido regresa, nos mataría a los dos.
 8 —Para que no vuelva pronto le echaré la maldición:
 cuervos le saquen los ojos, águilas el corazón,
 10 los perros de su cuadrilla lo traigan en procesión.—
 Estando en estas palabras, él a la puerta llamó:
 12 —Ábreme la puerta, luna; ábreme la puerta, sol,
 que te traigo ricas cazas de los montes de Aragón.
 14 —Si ése es tu marido, ¿dónde me meteré yo?
 —Yo te abriré la puerta del segundo mirador.—
 16 —¿Qué te pasa, Catalina, que se te mudó el color?
 O has tenido calentura o has dormido con varón.
 18 —No he tenido calentura ni he dormido con varón,
 es que he perdido las llaves del segundo mirador.
 20 —Si las perdiste de plata, de oro las pondré yo.—
 Al subir por la escalera, un caballo relinchó.
 22 —¿De quién es ese caballo que en mi cuadra relinchó?
 —Es de mi padre, señor, que le envía para vos.
 24 —Muchas gracias a tu padre, buen caballo tengo yo:
 cuando yo no lo tenía, no me lo daba él, no.
 26 ¿De quién es aquella capa que en mi percha se colgó?
 —Tuya es, marido mío mi padre te la compró.
 28 —Muchas gracias a tu padre, buena capa tengo yo:
 cuando no la tenía, no me la compraba, no.
 30 ¿De quién es aquel sombrero que en mi percha se colgó?
 —Mátame, marido mío, te he jugado una traición.
 32 —Que te mate Dios del cielo, yo no te mataré, no.—
 La cogiera por la mano y a su padre la llevó:

- 34 —Tome, mi suegro, a su hija, me ha jugado una traición.
 —Llévatela tú, mi yerno, que el cielo te la entregó:
 36 si te ha jugado un traición, la culpa no tengo yo.—
 La tomara por la mano y a su casa la volvió,
 38 y un puñal que tenía en el corazón se lo clavó.

Nota: 36a un *sic*.

En la versión de *Blancaflor y Filomena* procedente de Paradaseca, el traidor, tras violar a su cuñada y cortarle la lengua,

*la tiró a un muradal donde cantan las culebras*¹⁷.

Veamos la otra versión, de Jerez de la Frontera (Cádiz), cantada por Josefa Barrero Grilo, de 42 años, que vive en París desde 1970. La recogió Ricardo Zapata Barrero para mi colección en febrero de 1983.

- Don Fermín se paseaba que por la mar que por la arena
 2 con sus dos hijas del brazo que Blancaflor y Filumena.
 Cierta día llega un quinto, se enamoró de una de ellas:
 4 se enamoró de Blancaflor sin olvidar a Filumena.
 Ya se casan, ya se velan, ya se la lleva a su casa
 6 con zapatitos de hilo y medias de seda negra.
 A los tres meses de esto dice él que va a la guerra
 8 y es mentira, que no va, que va 'n casa de la suegra.
 —Buenas tardes, bella suegra. —Venga mi yerno querido.
 10 ¿Cómo has dejado a mi hija, cómo has dejado mi prenda?
 —Su hija queda muy bien, vengo por la Filumena.
 12 —Filumena no se va, porque es mocita y doncella.—
 —Filumena sí se viene, que su cuñado la lleva.
 14 ¿Dónde te vas a subir, (y) en el potro o en la yegua?
 —Yo me subiré en el potro y tú te subeh en la yegua.—
 16 A la subida de un cerro y a la bajá de una cuesta
 (y) allí hizo lo que quiso, lo que le dio la gana de ella.
 18 —Viva te saco los ojos, viva te saco la lengua:
 tus ojos sirvan de tinta, tu lengua de pluma sea.
 20 —Si llegara un pajarito, guiado de Dios viniera,
 le llevaría esta carta a Blancaflor que la lea.—
 22 Ha llegado el pajarito y en el pico se la lleva:
 Blancafloh estaba cosiendo y en la falda se la echa.

¹⁷ Vid. el artículo de D. DEVOTO "Un no aprehendido canto. *Sobre el estudio del romancero tradicional y el llamado «método geográfico»*", *Ábaco*, 1 (1969), 11-44 (pp. 22-44).

- 24 La repasa con la vista y al suelo se cayó muerta.
y el mal parto que ella tuvo lo guisó en la cazuela.
- 26 Y estando en estas palabras Tarquino llamó a la puerta.
—Tarquino, vamoh a comer, que ya está la mesa puesta.—
- 28 Y al coger la primer sopa: —¿Qué carne tan dulce es esta?
—Más dulce era la honra de mi hermana Filumena.
- 30 —¿Quién te ha dado la noticia que ha llegado tan ligera?
—Me la ha dado un pajarito, guiado de Dios viniera.—

Notas: van entre paréntesis las conjunciones y redundantes, mero apoyo en el canto. Al cantar se repiten las primeras tres (a veces cuatro) sílabas de cada hemistiquio, con la variante vengo ver en 11b.

De Tamar sólo tenemos una versión, de Arnedo (La Rioja), breve y mal recordada. Poseemos dos del conocidísimo *Delgadina* que vienen de Paradesca (León) y Espinardo (Murcia), pero vamos a copiar una contaminada al principio por *Silvana* —como se sabe, de tema parecido, pero menos frecuente— y donde la protagonista se llama Argarina¹⁸:

Versión de Jerez de la Frontera (Cádiz), recitada por Josefa Barrero Grilo, de 43 años, que vive en París desde 1970. Recogida por Ricardo Zapata Barrero para mi colección en diciembre de 1983.

- Silvana se paseaba por un mirador cautivo,
2 su padre que la miraba por un mirador que había.
—Padre, ¿qué me mira usted? —Hija, no te miro nada,
4 no quiero que seas mi hija y seas mi enamorada.
—Eso no lo hago yo así me hagan tajadas.—
- 6 A la mañana siguiente Argarina está encerrada;
se ha asomado a la ventana
8 y vio a su madre venir con una carguita 'agua.
—Madre, por ser mi madre dame una taza de agua,
10 que tengo más sed que hambre y a Dios le entrego mi alma.
—¿Y tú por qué no hiciste lo que padre te mandaba?
12 Si tú lo hubieras hecho, no te hubiera pasado nada.—
Algarina sigue encerrada.
- 14 A la mañana siguiente se ha asomado a la ventana
y vio a su hermana venir con una carguita de agua.
16 —Hermana, por ser mi hermana dame una taza de agua,

¹⁸ Como en una recogida por RODRÍGUEZ MARÍN y publicada en el suplemento a la *Primavera* . . . , vol. 10 de la *Antología de poetas líricos castellanos* de M. MENÉNDEZ PELAYO, Hernando, Madrid, 1900, pp. 168-170.

- que tengo más sed que hambre y a Dios le entrego mi alma.
 18 —¿Y tú por qué no hiciste lo que padre te mandaba?
 Si tú lo hubieras hecho, no te hubiera pasado nada.—
 20 Algarina sigue encerrada.
 Al día siguiente se ha asomado a la ventana
 22 y vio a su hermano venir con una carguita 'agua.
 —Hermano, por ser mi hermano dame una taza de agua,
 24 que tengo más sed que hambre y a Dios le entrego mi alma.
 —¿Y tú por qué no hiciste lo que padre te mandaba?
 26 Si tú lo hubieras hecho, no te hubiera pasado nada.—
 Algarina sigue encerrada.
 28 A la mañana siguiente Algarina estaba muerta,
 y en su cabecera tenía una fuente de agua clara.

Notas: 1b sic; 4a no sic; 27-29 faltan en la grabación.

B) *La conquista amorosa*

En la tradición oral el romance de *El prisionero* es bastante raro en estado puro. Normalmente aparece contaminando a otros, por ejemplo *Gerineldo*, o contaminado por algún etnotexto relacionado temáticamente con el mes de mayo, como sucede en la versión de Paradaseca (León) recitada por Irene Abella Alonso, de 39 años, que vive en París. La recogió Álvaro Barredo Abella para mi colección en julio de 1987.

- Buenas noches tengan todos de San Felipe y Santiago,
 2 vengo a traer la noticia que ha llegado el mes de mayo.
 Mes de mayo, mes de abril, cuando las recias calores,
 4 cuando las cebadas granan y los trigos echan flores,
 cuando los enamorados regalan a sus amores:
 6 unos regalan naranjas, otros regalan limones,
 y yo te regalo a ti este ramito de flores.

Nuestra versión de *El enamorado y la Muerte* no es tradicional, por desgracia; se memorizó del aludido libro de la escuela de Pombriego (León). Sí son auténticas las dos de *La hermana cautiva*, procedentes de Arnedo (La Rioja) y Paradaseca; veamos ésta, con final de la vulgata moderna que suele empezar *El día de los torneos*.

Versión de Paradaseca (León), recitada por Irene Abella Alonso, de 39 años, que vive en París. Recogida por Álvaro Barredo Abella para mi colección en julio de 1987.

- Paseando por los tendales por aquellas morerías
 2 oí cantar una mora al pie de una fuente fría.
 —Aparta de ahí, mora bella, aparta de ahí, mora linda,
 4 deja beber mi caballo en ese agua tan cristalina.
 —No me llames mora bella ni tampoco mora linda,
 6 no me llames mora bella, que soy cristiana cautiva:
 me cautivaron los moros en los campos de Melilla.
 8 —¿Si quieres venir conmigo a mi patria tan querida?
 Si quieres venir te llevo con toda mi caballería.
 10 —¿Y los pañuelos que lavo, dónde yo los dejaría?
 —Los de hilo y los de seda contigo los llevarías,
 12 y los que menos valdrían por las corrientes irían.
 —¿Y mi honra, caballero, dónde yo la dejaría?
 14 —En la punta de mi espada tu corazón te cautiva.—
 En el medio del camino la morita suspiraba.
 16 —¿Por quién suspiras, morita, por quién suspiras, mi alma?
 —Suspiro porque me encuentro en mi patria tan querida:
 18 a estos montes malagueños mi padre a cazar venía.
 —¿Cómo se llama tu padre y todita tu familia?
 20 —Mi padre se llama Antonio, mi madre Ana María,
 y un hermanito que tenía, Jesusito de mi vida.
 22 —Válgame la Virgen santa, válgame Santa María:
 creí que traía una novia, traigo a una hermana mía.
 24 Ábrame las puertas, padre, ventanas y celosías,
 que aquí te traigo el tesoro que buscabas noche y día.
 26 —Si fuera verdad, mi hijo, la corona te pondría:
 además bien honradita, mucho más yo te daría.
 28 —Honradita vengo, padre, como el día que nací:
 nada más he dado un beso a este hermano que traigo aquí.
 30 Vamos a escribirles, padre, a los moros una carta,
 yo las señas las sé bien: Cortijo de Casablanca,
 32 número sesenta y seis.—
 La carta ya se escribió y vino contestación
 34 que si nos vamos con ellos nos regalan un millón,
 un cortijo con seis huertas, con seis yuntas de labor,
 36 si se casa la cautiva con el hijo del patrón.

Notas: 14b sic; 21b sic.

Del mismo pueblo viene una versión de *Ricofranco*, pero es mejor la procedente de la capital, cantada por Belarmina Fraile, de 70 años, que vive en París. Recogida por Juan Andrés Haro y César Serrano para mi colección en enero de 1985.

- En Oviedo hay una chica que le llaman la Isabel
 2 y sus padre no la daban a ninguno de interés,
 ni por dinero que cuenten seis contadores al mes.
 4 Y un día por la tarde, en el juego de iropés,
 la jugaron tres hermanos, la ganó el aragonés.
 6 Para sacarla de casa mató a sus hermanos tres,
 y a su padre y a su madre prisioneros los dejó.
 8 La montara en el caballo, (y) el caballo a cuatro pies,
 y en el medio del camino suspiraba la Isabel.
 10 —¿Por quién suspiras, mi vida, por quién suspiras, mi bien?
 Si suspiras por tu tierra, tarde la vuelves a ver.
 12 —No suspiro por mi tierra ni por ningún interés:
 dame tu puñal dorado, que pronto te lo he volver.
 14 —Dime para qué lo quieres, para cómo y para qué.
 —Para partir una pera, que yo me muero de sed.—
 16 Él se lo dio de a derechas y ella lo cogió al revés:
 entre idas y venidas, la cabeza pa los pies.
 18 —Da la vuelta, mi caballo, (y) el caballo a cuatro pies,
 voy a soltar a mis padres, que en prisiones los dejó.
 20 —No lo digas por tu tierra ni en Zaragoza también
 que has matado al mejor mozo, mejor mozo aragonés.—

Notas: 4b iropés sic; 7b dejó sic. Al cantar se repiten los vv. 5 y 17.

De tema parecido es *Una fatal ocasión*, rematada por un pareado que no sabemos si será indicio de transmisión en pliego o, más bien, fórmula final de romance de ciego trasladada a uno tradicional.

Versión de Paradaseca (León), cantada por Irene Abella Alonso, de 39 años, que vive en París. Recogida por Álvaro Barredo Abella para mi colección en julio de 1987.

- Por aquella pradería bajaba una leonesa,
 2 con el vuelo de la ropa todas las flores cogía.
 Se dio una vuelta por ver si alguien la veía:
 4 la miraba un caballero que pretenderla quería.
 —¿Dónde va la leonesa, dónde va la prenda mía?
 6 —Voy a la boda de un primo que casarse pretendía.
 —Si tú me quieres, mi bien, contigo me casaría.
 8 —Prefiero meterme monja religiosa y carmelera.—
 Anduvieron, anduvieron hasta el bosque más oscuro,
 10 y allí se dieron dos vueltas y ninguno cayó al suelo;
 de las dos para las tres puñaladas allí había,
 12 de las tres para las cuatro ya llega la policía:

- ¿Quién mataría a este hombre, por Dios, quién lo mataría?—
 14 Contesta la leonesa sin miedo ni cobardía:
 —Yo solita lo maté con las armas que él traía.—
 16 Aquí se acaba la tinta y aquí se acaba el papel,
 y aquí se acaba la historia de esta valiente mujer.

Nota: 8b sic.

Tenemos una versión de *Gerineldo* solo, granadina, y dos con principio de *El conde Niño* y seguido de *La condesita*, procedentes de Paradaseca (León) y Espinardo (Murcia); creemos que ya hay suficientes versiones publicadas de este romance y no reproducimos aquí ninguna de las nuestras.

La única que poseemos de *La bastarda y el segador* acaba con un *post scriptum*¹⁹.

Versión de Granada, recitada por Natalia Rachmanis Davidof, de 17 años, que la aprendió de su abuela Isabel, granadina. Manuscrita y grabada por Natalia en París para mi colección el 22 de mayo de 1985.

- Esto son tres segadores que salían de su casa,
 2 y uno de los segadores lleva la ropa triunfada,
 los dediles son de oro y la hoz era de plata.
 4 Una dama en su balcón del segador se prendara
 y lo ha mandado llamar con una de las criadas.
 6 El segador, obediente, casa de su ama entraba:
 —¿Para qué he sido llamado? —Que me siegue una cebada.
 8 —Y esa cebada, señora, ¿dónde la tenéis sembrada?
 —No la tengo en los barrancos, no la tengo en las cañadas:
 10 la tengo entre dos columnas donde descansa mi alma.
 —Señorita, esa cebada no está para yo segarla,
 12 es pa duques y marqueses y los más ricos de España.
 —Siéguela usted, segador, se le aumentará la paga.—
 14 Lo ha cogido de la mano y a su habitación lo entraba:
 pa las once de la noche quince gavillas llevaba.
 16 A otro día por la mañana el segador se levanta:
 como no podía andar daba vueltas por la sala.
 18 —Segador, ¿va usted a volver?
 —Sí, señora, volveré, pero será las espaldas.—

¹⁹ Vid. D. CATALÁN *et al.*, *CGR. Catálogo General del Romancero*, 1A: *Teoría general y metodología del Romancero pan-Hispánico*, SMP, Madrid, 1984, pp. 119-121.

- 20 Y a las once de la noche entregaba a Dios su alma.
 Segadores, segadores, no seguéis altas cebadas:
 22 más vale arrancar garbanzos que morir por una dama.

Nota: 16a en la grabación, por error, ventana.

También es única nuestra versión de *El molinero y el cura*, de Espinardo (Murcia), cantada por Antonio Carpe Caballero, de 58 años, que vive en París. Recogida por Victoria García y Mónica Garrido para mi colección el 18 de diciembre de 1983.

- Si usted me escuchara un rato yo le contaría a usted
 2 la historia del molinero y del cura y de la mujer.
 —El padre cura Rodríguez me quiere pisar el pie.
 4 —Déjalo que te lo pise y que nos traiga qué comer:
 buenos pollos rellenos con mucha azúcar y miel.—
 6 Se pusieron a cenar como marido y mujer,
 al poco tiempo se oye diciendo: —Abre, Isabel.
 8 —Señor cura, mi marido: ¿dónde lo meteré a usted?
 —Méteme en aquel costal (y) apoyado a la pared.—
 10 Se pusieron a cenar el marido y la mujer.
 —¿Qué hay en aquel costal (y) apoyado a la pared?
 12 —Fanega y media de trigo que han traído pa moler.
 —Pues coge el candil y alumbrá, que ese trigo quiero ver.—
 14 Ha visto un grano con corona y con sombrero calañés.
 Le dieron la zurrimanga entre el marido y la mujer,
 16 le cogieron a la luna y lo dejaron a las tres.

Variantes de las repeticiones: 2b del c.; 4b que nos; 7b ¡ay!, d.; 9b a. a; 11a allá en a.; 11b a. a; 16b lo d.

Nota: al cantar se repite cada hemistiquio.

La de *La serrana de la Vera* procede del repetidamente aludido libro escolar de Pombriego (León).

C) *De contenido religioso*

Integran este apartado cinco romances en versiones únicas: *La Virgen y el ciego*, *El discípulo amado*, *Marinero al agua* (de Paradaseca los tres), *La Virgen sueña la Pasión* (de Espinardo, Murcia) y *San Bartolomé* (de Alcoy, Alicante). Reproduzco el cuarto y el tercero.

Versión de Espinardo (Murcia), recitada por Antonio Carpe Caballero, de 58 años, que vive en París. Recogida por Victoria

García y Mónica Garrido para mi colección el 18 de diciembre de 1983.

La Virgen María

- 2 un libro de oro en la mano tenía:
unas veces rezaba, otras leía.
4 Su Hijo amado pasó por allí
y le dijo: —Madre, ¿duermes o velas?
6 —Hijo, ni duermo ni velo,
esta noche pasada he tenido un ensueño,
8 el cual no quisiera que fuese verdad:
en tus sagradas espaldas
10 cinco mil azotes te tienen que dar,
tu cabeza divina
12 con juncos merinos te la traspasarán,
tu boca divina
14 con hiel y vinagre te la lavarán.
—Pues madre mía, todo eso es verdad
16 y en ese monte Calvario me verás crucificar.—
Quien dijese esta oración o la mandase a rezar,
18 *tres días antes de la muerte la Virgen María vendrá*
y le dirá: —Devoto mío, confiesa y comulga,
20 *que mi Hijo querido por tu alma vendrá.—*

Nota: 12a merinos sic.

La versión de *Marinero al agua*, de Paradaseca (León), fue recitada por Irene Abella Alonso, de 39 años, que vive en París. La recogió Álvaro Barredo Abella para mi colección en julio de 1987.

- A las orillas del mar, un día al rayar el alba,
2 daba voces un marino que se lo llevaba el agua.
Desde lo alto de una peña el diablo le contestaba:
4 —¿Qué me das, marinero de la voz desesperada,
marinero, qué me das si te saco de las aguas?
6 —Yo te doy mis tres navíos cargaditos de oro y plata,
y mi palacio costero con jardín de conchas y algas.
8 —No quiero tus tres navíos cargaditos de oro y plata,
ni tu palacio costero ni el jardín de conchas y algas:
10 sólo quiero que al morir me entregues tu cuerpo y tu alma.—
Allí replicó el marino, oír lo que replicara:
12 —No te daré cuando me muera ni mi cuerpo ni mi alma:
los brazos son de mi madre porque estén siempre abrazándola,
14 los huesos pa un campanero, pa badajos de campana,
los ojos para mi amor que no dejen de mirarla,

- 16 las tripas pa un colchonero que haga un colchón de lana,
 el alma para mi Dios, que la crió de la nada,
 18 el corazón para la Virgen, y para el demonio nada.—
 El marino daba voces, ya nadie le contestaba.

D) *Infantiles y otros*

Sólo tenemos una versión riojana de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, otra granadina y dos de *Las tres hermanas cautivas*, ambas granadinas también, pero una tiene final feliz y la otra no:

*Que vino el moro de la Inquisición,
 hizo una mazmorra y allí las metió.*

2. ROMANCES VULGARES (NARRACIONES TARDÍAS TRADICIONALIZADAS)

Nuestra versión de *Don Juan de Lara*, procedente de Espinardo (Murcia), está parcialmente prosificada y se observa en esa parte el galicismo —único que hemos advertido en toda la colección— *trompao* ‘engañado’. Del mismo pueblo es la versión (hay otra, jerezana) de *El cura enfermo* que reproducimos, cantada por Antonio Carpe Caballero, de 58 años, que vive en París. La recogieron para mi colección Victoria García y Mónica Garrido el 18 de diciembre de 1983.

- (Y) el cura de Fragua (y) el cura de Fragua
 2 por no dormir solo busca una criada.
 A la media noche (y) el cura la llama:
 4 —Coge el cantarito y vete a por agua.
 —(Y) el pozo está hondo, la sogá no alcanza.—
 6 Por medio 'el camino le picó una araña:
 ¿qué clase de bicho que pica y no daña?
 8 Y a los siete meses barriguita hinchada,
 y a los nueve meses parió la criada.
 10 Parió un chiquitito con capa y sotana.
 y el cura le ha dicho que lo eche de casa,
 12 y ella le ha dicho: —No me da la gana,
 que tengo dos tetas como dos campanas
 14 y que echan más leche que las fuentes de agua.—
 Y aquí está la historia del cura de Fragua.

Notas: escribimos entre paréntesis las conjunciones y redundantes, mero apoyo en el canto, que a veces aparecen o desaparecen en las repeticiones. Al cantar se repiten una vez los hemistiquios impares y dos los pares, excepto en los vv. 1-2.

Es poco conocido el romance de *El calderero*: publican sendas versiones extremeñas Schindler²⁰ y B. Gil²¹; conozco otra de Ciudad Real y tres más andaluzas, inéditas, conservadas en el AMP. Reproduzco aquí mi versión granadina (ya la he dado a conocer en "Una colección inédita de romances andaluces"), grabada y manuscrita por Natalia Rachmanis Davidof, de 17 años, en París el 22 de mayo de 1985.

Quando me casó mi madre no me supo bien casar.
 2 Me llevaron a la iglesia, me echaron la guisopá;
 me sacaron de la iglesia, me llevaron a bailar;
 4 me sacaron de bailar, me llevan a refrescar;
 me sacan de refrescar, me llevaron a acostar
 6 y tuve toda la noche calderos que gobernar,
 y a otro día por la mañana no podía pasear.

Nota: tras cada verso va el estribillo Olé y olá, con el caldelerillo, con el caldelerillo andá.

De Espinardo (Murcia) procede nuestra versión de *Las hijas de Merino* más *La tórtola del peral*. Veamos la única que tenemos de *La pulga y el piojo*, de Miñambres (León), cantada por Ma. Carmen Falagán, de 43 años, que vive en París. La recogieron para mi colección Miguel Ángel San Martín y Martín Argüello en mayo de 1987.

La pulga y el piojo se quieren casar,
 2 y como son pobres no tienen pan.
 Salió una hormiga de su hormigal:
 4 —Celebren la boda, que yo pongo el pan.
 —Si es por el pan ya lo tenemos,
 6 ahora el vino ¿dónde lo hallaremos?—
 Salió un grillo detrás de un molino:

²⁰ KURT SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular de España y Portugal*, Hispanic Institute, New York, 1941, núm. 378.

²¹ *Romances populares de Extremadura recogidos de la tradición oral*, Diputación Provincial, Badajoz, 1944, p. 147; también en su *Cancionero popular de Extremadura. Contribución al folklore musical de la región*, 2 vols., Diputación, Badajoz, 1961, [2ª ed.], y 1956, t. 1, pp. 86 de texto y 96 de música.

- 8 —Celebren la boda, que yo pongo el vino.
 —Si es por el vino ya lo tenemos,
 10 ahora la madrina ¿dónde la hallaremos?—
 Salió una cigala con su mantelina:
 12 —Celebren la boda, que yo soy madrina.
 —Si es por la madrina ya la tenemos,
 14 ahora el padrino ¿dónde lo hallaremos?—
 Salió un ratón de un montón de trigo:
 16 —Celebren la boda, que yo soy padrino.
 —Si es por el padrino ya lo tenemos,
 18 ahora el cura ¿dónde lo hallaremos?—
 Salió un gato de su sepultura:
 20 —Celebren la boda, que yo soy el cura.—
 Celebran la boda con mucha alegría,
 22 porque ya encontraron lo que ellos querían.
 A la media boda soltaron al gato,
 24 y el pobre padrino fue quien pagó el pato.

Variante: 15b detrás de un molino.

Notas: 11a cigala sic; 19b sepultura sic. Al cantar se intercala tras los versos pares el estribillo Ay, chíbiri, chíbiri, chíbiri, / ay chíbiri, chíbiri, chon.

El único romancillo religioso semitradicional de nuestra colección es *Levanta, José*, del que reproducimos la versión de Santiago de Chile manuscrita por Patricia Irrarázaval Barrios, de 16 años, que la aprendió de sus compañeras de colegio y sabe cantarla. Vivía en París, donde me la entregó el 9 de diciembre de 1983.

- Levántate, Juana, y enciende las velas
 2 para ver quién anda por la pasarela.
 —Son los angelitos, que andan de carrera
 4 despertando al Niño para ir a la escuela.
 Si no quiere ir lo echan a dormir,
 6 con la yerbabuena del toronjil, jil, jil.—

3. CANCIONES NARRATIVAS DE TRADICIONALIZACIÓN MODERNA

Hasta París ha llegado la *Desventura de la reina doña Constanza*, “de origen radiofónico”²², en versión aprendida en Arnedo (La Rio-

²² Según se dice en el vol. 2 del *CGR* (SMP, Madrid, 1982-1983), p. 195. *Vid.* también F. LÓPEZ ESTRADA, “El romance de Inés de Castro en el cancionero folklórico de Antequera”, en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, t. 1, Gredos-Universidad de Oviedo, Madrid, 1986, pp. 501-507.

ja). Tenemos sendas versiones de *Lux aeterna*, procedentes de Jerez y León, y otras dos del reciente *Corrido de Rosita Álvarez*²³, una de Calahorra (La Rioja) aprendida en la escuela y otra que reproducimos.

Versión de Granada, cantada por Ma. Carmen Guerrero Villar, de 48 años, que la aprendió de una cocinera siendo niña. Recogida en París por Sara Morales Guerrero para mi colección el 23 de mayo de 1987.

- El año mil ochocientos presente lo tengo yo,
 2 en el baile de la fiesta Rosita Eudíbez murió.
 Su madre se lo decía: —Rosa, esta noche no sales.
 4 —Mamá, no tengo la culpa que a mí me gusten los bailes.—
 Llegó Hipólito a la fiesta y a Rosa se dirigió:
 6 como era la más bonita, Rosita le desairó.
 —Rosita, no me desaires, la gente lo va a notar.
 8 —Si lo notan que lo noten, contigo no he de bailar.—
 Hipólito, enfurecido, sus dos pistolas sacó,
 10 y a la pobre de Rosita no más tres tiros le dio.
 El día en que la mataron Rosita estaba de suerte:
 12 de tres tiros que la dieron no más uno era de muerte.
 La casa era colorada y estaba recién pintada:
 14 con la sangre de Rosita le dieron otra pasada.
 Llegó Rosita al cielo y con San Pedro coqueteó,
 16 y el pobrecillo San Pedro hasta las llaves perdió.

Nota: al cantar se repite el último octosílabo de cada cuatro.

De *Rosita encarnada* (decas., coplas) tenemos una versión jerezana y otra de Paradeseca (León). Leonesa es también la de *El galán que corteja a una mujer casada*, y de la capital de España la versión de *Los primos romeros* dicha por una diplomática consorte y procedente de la difundida por Federico García Lorca²⁴. Completan los profanos de esta clase sendas versiones de *Enrique y Lola*²⁵ (de Espinardo, Murcia), *El soldado español casado con una mora*

²³ Vid. V. T. MENDOZA, *El corrido mexicano*, FCE, México, 1974, núm. 130, pp. 330-331 y 453.

²⁴ Ed. cit., t. 1, pp. 790-791.

²⁵ Se publican otras tres versiones orales en el *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, tt. 1-2. "Romances tradicionales", de J. DÍAZ, J. DELFÍN VAL y L. DÍAZ VIANA, Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1978-1979, t. 2, pp. 181-183.

(de Paradaseca, León) y *En casa de don Vicente*²⁶ (de Arnedo, La Rioja).

Los religiosos son una versión sin localizar —y no tradicional— de *Madre, a la puerta hay un Niño*²⁷, otra de *Jesucristo pide limosna a un rico* (de Espinardo, Murcia) y dos del conocidísimo *San Antonio y los pájaros*²⁸: una de Espinardo y un fragmento jerezano.

4. ROMANCERO DE CORDEL (ROMANCES Y CANCIONES AFINES MEMORIZADOS A PARTIR DE IMPRESIONES MODERNAS)

A) *En metro de romance*

No publicaremos aquí versiones, pues la calidad de estos “poemas” es casi siempre ínfima, excepto en el de *Rosalinda*²⁹ (versión de Paradaseca, León), y ello debido a su origen indudablemente culto. Sigue relación de las demás, a algunas de las cuales hemos tenido que asignarles un título provisional, descriptivo, o servirnos para ello del primer hemistiquio:

- *En el pueblo de Morete (á.a)* con principio de *Un padre intenta casar a su hija a la fuerza*³⁰ (polias.): Jerez de la Frontera (Cádiz).
- *Un padre intenta casar a su hija a la fuerza*: Jerez.
- *Florentina y Jacinto* o *Muerte de la novia (á.a)*: Paradaseca (León).
- *Encarnita y Carlos* (polias.): Jerez.

B) *En coplas*

a) *Profanos*

- *Adúltera y criminal*: León.

²⁶ Relacionado con *La Tomasa*, no. 186 de mi *Antología de romances orales recogidos en la provincia de Albacete* (Albacete, I.E.A., 1990), parecido a los núms. 347 y 900 de la obra citada de SCHINDLER.

²⁷ Conozco varios pliegos sueltos que difunden esta composición: *vid.* mi *Introducción* . . . , pp. 230-232.

²⁸ En *íd.*, pp. 255-258, describo varios pliegos en los que aparece este romance y reproduzco las portadas de dos.

²⁹ En *íd.*, p. 252, puede verse bibliografía de versiones publicadas, y en 253 la primera página de un pl. s. de mi propiedad que contiene una adaptación escénica de este romance.

³⁰ *Vid. íd.*, pp. 260 y 262.

- *La cruz de piedra*³¹: Paradaseca (León).
- *Encuentro de madre e hijo en el cautiverio*: Espinardo (Murcia).
- *El criado y la señorita*: La Zubia (Granada).

b) *Religiosos*

- *La lavandera santa*: Espinardo.
- *El soldado cautivo y torturado*³²: fragmento de Espinardo.

c) *En otros metros*

- *Fiscal de su propio hijo*: León.

5. COMPOSICIONES VARIAS NO ROMANCÍSTICAS: *PARARROMANCERO*

Este apartado final está integrado sólo por dos piezas:

- *En el Barranco del Lobo* (coplas): Arnedo (La Rioja).
- *La huerfanita*³³ (polias.): Jerez de la frontera (Cádiz) y Espinardo (Murcia).

FRANCISCO MENDOZA DÍAZ-MAROTO

³¹ Poseo ejemplar de dos hojas volantes que difundieron esta composición: *La Cruz de Piedra* o *El Sacrificio por el Amor de una Madre* / Composición y letra de Francisco Martínez / IMP. "IMPERIO" VÉLEZ MÁLAGA / [filete] / PRIMERA PARTE

Texto, a dos cols.:

—Pongan atención, señores,

[V^o] SEGUNDA PARTE

—Los vecinos le ayudaban

4^o. Una hoja en papel fino color hueso, recto borroso, con dobleces [c. 1940-1950].

[Apaisado] *La Cruz de Piedra* o *el sacrificio por el amor de una madre* / Composición y letra de Francisco Martínez / [filete] / PRIMERA PARTE SEGUNDA PARTE

Texto, a cuatro cols. [como en la otra hoja]

[V^o] [adornito] SACRIFICIO [adornito] / PRIMERA PARTE SEGUNDA PARTE

—En una calle de Madrid

[Al pie:] IMP. JULIO PÉREZ CARTAGENA [c. 1950-1955].

4^o. Una hoja, papel azulado, con dobleces.

³² Vid. mi *Introducción* . . . , p. 259.

³³ Se publica una versión oral en el *Romancero de Gran Canaria*, 1: *Zona del Sureste (Agüimes, Ingenio, Carrizal y Arinaga)*, de M. TRAPERO, Instituto Canario de Etnografía y Folklore, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, núm. 108, p. 373.

APÉNDICE

CATÁLOGO DE LAS VERSIONES ROMANCÍSTICAS RECOGIDAS EN ESPAÑA
POR LOS ALUMNOS DEL LICEO ESPAÑOL DE PARÍS³⁴

- 0625 *La adúltera del cebollero* o *El cebollinero* (é.o), II: Los Guadalperales (Badajoz).
- 0234 *Albaniña* (ó), I: Rianxo (La Coruña).
Albaniña (ó, í, ó, í, ó): Villarino de San Ginés (Orense).
- 0149 *Aliarda* (ó.e, í.a, á.e, á), I: Los Guadalperales (Badajoz).
[*Asesinato de la esposa y del hermano*] (polias.), IV: un pueblo de El Bierzo (León).
- 0156 *Atropellado por un tren* (coplas), III: Robledo de Sobrecastro (León).
- 0161 *La bastarda y el segador* (á.a). I: Navalmoral de la Sierra (Ávila).
- 0155 *Casada de lejas tierras* (hexas., polias.), I: Los Guadalperales (Badajoz).
- 0159 *Conde Claros en hábito de fraile* (á), I: Robledo de Sobrecastro (León).
- 0049 *El conde Niño* (á) contaminado por 0502 *La enamorada de un muerto* (á), I: *Asados, ay. Rianxo (La Coruña).
- 0110 *La condesita* (á), I: Los Guadalperales (Badajoz).
- 5005 *La criada y el señorito* (coplas hexas. y octos.), IV: Boadilla de Rioseco (Palencia).
- 0177 *El cura enfermo* (hexas., á.a) II: Navalmoral de la Sierra (Ávila).
- 0191 *La dama y el pastor* (villancico glosado), I: Navalmoral de la Sierra (Ávila).
- 0209 *El difunto penitente* (é.a), II: Robledo de Sobrecastro (León).
- 0064.1 *El discípulo amado* (á.a), I: Asados, ay. Rianxo (La Coruña).
- 0231 *La doncella guerrera* (polias.), I: Los Guadalperales (Badajoz).
La doncella guerrera (ó, é, ó): Rianxo (La Coruña), Montemayor de Pililla (Valladolid).
- En el Barranco del Lobo* (alternan coplas de octos. y hexas.), V: Montemayor de Pililla (Valladolid).

³⁴ Para ahorrar espacio, nos limitamos a dar aquí los títulos, siguiendo el *CGR* siempre que sea posible, y señalamos los números cuando estén asignados en dicha obra. Si no tenemos más remedio que proponer un título, descriptivo, éste va entre corchetes. Indicamos la métrica y la categoría del romance de acuerdo con nuestra clasificación y, por último, el lugar o lugares de donde poseemos versión; las no tradicionales van señaladas con un asterisco.

- Enrique y Lola* (coplas), III: Munilla (La Rioja).
 [Escarmiento de mocitas] (coplas hexas. y octos.), V: un pueblo de El Bierzo (León).
 0130 *El galán y la calavera* (é.a), II: Castrillo de Valderaduey (León).
 0200 *La Gallarda* (í.a), I: Naval moral de la Sierra (Ávila), un pueblo de El Bierzo (León).
 0023 *Gerineldo* (í.o) con principio de *El conde Niño* (á), I: Gistáin o Xistén (Huesca).
Gerineldo (í.o) con principio de 0078 *El prisionero* (ó.e) y *El conde Niño* (á), más *La condesita* (á), I: Camba, ay. Laza (Orense).
 0169 *La hermana cautiva* (hexas., í.a), I: Asados, ay. Rianxo (La Coruña).
La hermana cautiva (octos., í.a): Los Guadalperales (Badajoz), Senderiz (Orense), Montemayor de Pililla (Valladolid).
La hermana cautiva (octos., predomin. í.a): Rianxo (La Coruña).
 0826 *Las hijas de Merino* (é.a, í.a), II: Robledo de Sobrecastro (León).
 [Hijo abandonado confesor de su madre] (predom. ó), IV: San Mamed (Orense).
 0538 *El ídólatra y la tormenta* (ó.a) más 0180 *El marinero al agua* (á.a), I: Asados, ay. Rianxo (La Coruña).
 0363 *La infantina y el caballero burlado* (í.a) con final de *La hermana cautiva* (í.a), I: Robledo de Sobrecastro (León).
 0808 *Jesucristo y el incrédulo* (í.a), I: Múñez, ay. Muñana (Ávila).
 5023 *La lavandera requerida por su hermano* (decas. con cesura, predomin. ó), IV: Los Guadalperales (Badajoz).
 0235 *La loba parda* (á.a), I: Múñez, ay. Muñana (Ávila), *Navalmoral de la Sierra (Ávila).
 0195 *Lux aeterna* (seguidillas), III: San Mamed (Orense).
 0153 *La mala suegra* (á.e, á. á.e), I: Munilla (La Rioja).
 0221 *Me casó mi madre* (hexas., í.a), I: Montemayor de Pililla (Valladolid).
 0225 *La monja por fuerza* (octos. é.o, hexas, estróf.), I: Munilla (La Rioja).
 0034.3 *El monumento de Cristo* (predom. á.o), I: Camba, ay. Laza (Orense).
 0080 *La muerte ocultada* (hexas., polias.), I: Asados, ay. Rianxo (La Coruña).
 [La mujer asesina al marido con ayuda del criado] (coplas), IV: un pueblo de El Bierzo (León).
La niña que lava en el Jordán (á.o) con principio de *El prisionero* (ó.e), I: Los Guadalperales (Badajoz).
 [Parodia obscena de] 0101 *No me entierren en sagrado* (á.o), I: Senderiz, ay. Lobera (Orense).
 [La novia rubia y la morena] (polias.), IV: Valdevimbre (León).
 0650 *Otros tres, otros tres, y son seis* (heptas., polias.), III: Paradaseca (León).
 0213 *Padre nuestro pequeñito* (irreg.), V: Camba, ay. Laza (Orense).
 [La pastora asesinada] (cuartetas), IV: Los Guadalperales (Badajoz).
 [La pastora violada] (coplas), IV: Paradaseca (León), Munilla (La Rioja).
 0812 *Pobreza de la Virgen recién parida* (í.a), I: Asados, ay. Rianxo (La Coruña).
 0455 *La pulga y el piojo* (anisos., predomin. hexas., polias.), II: Camba, ay. Laza (Orense).
La pulga y el piojo (hexas., coplas): ¿Quintanilla (Valladolid)?
 0480 [0176] *El quintado* (é.a) más [0168] *La aparición* (í), I: Robledo de Sobrecastro (León).

0133 *Ricofranco* (é), I: Asados, ay. Rianxo (La Coruña), Robledo de Sobrecastro (León).

Rita (alternan coplas de octos. y hexas.), III: Los Guadalperales (Badajoz).

[*San Antonio devuelve el pelo a una devota*] (estróf. 7-5a7-5a3b7b5c7c5b7-5b),

IV: Los Guadalperales (Badajoz).

[*San Antonio salva a su padre de la horca*] (quintillas), IV: Los Guadalperales (Badajoz).

0194 *San Antonio y los pájaros* (alternan coplas de octos. y hexas.), III: Los Guadalperales (Badajoz), Boadilla de Rioseco (Palencia).

San Bartolomé (anisos., irreg.), I: un pueblo de Valladolid.

0173 *Santa Iria* (octos. á.a, final é.o), I: Robledo de Sobrecastro (León).

Santa Iria (hexas., á.a): Montemayor de Pililla (Valladolid).

[*El soldado español casado con una mora*] (decas. con cesura, ó), III: Robledo de Sobrecastro (León), Munilla (La Rioja).

[*Solteras y casadas*] (coplas), V: Paradaseca (León).

0140 *Tamar* (á.a), I: Los Guadalperales (Badajoz), Munilla (La Rioja).

0137 *Las tres hermanas cautivas* (hexas., í.a), I: Asados, ay. Rianxo (La Coruña).

0113 *La vuelta del marido* (é), I: Robledo de Sobrecastro (León).

El idólatra y la tormenta (ó.a) más *Marinero al agua* (á.a)

Versión de Asados (ay. Rianxo, La Coruña), recitada por Aurora Calote Quintáns, de 70 años, que lo aprendió de los viejos. Recogida por Miguel Peneireiro Ordóñez para mi colección el 10 de julio de 1988.

—¡Válgame, noble Señora,
 2 que si de esta me libráis te regalo una gran corona!
 —Te valeré en el alma, en el cuerpo no puedo ahora.
 4 Ahora que hallas peligro me llamas noble Señora,
 cuando te encuentras jugando me llamas perra traidora:
 6 te valeré en el alma, en el cuerpo no puedo ahora.—
 Al decir estas palabras se presenta un caballero:
 8 —¿Cuánto daría Marcelino al que de esta te librara?
 —Daría todos mis navíos cargados de oro y plata.
 10 —No te quiero tus navíos ni tu oro ni tu plata.
 que quiero que cuando mueras a mí me entregues el alma.
 12 —El alma la entrego a Dios, el cuerpo a la mar sagrada
 y la sangre de mis venas a la Virgen soberana.—

La niña que lava en el Jordán (á.o) con principio de *El prisionero* (ó.e)

Versión de Los Guadalperales (Badajoz), cantada por Antonia Collado, de 44 años. Recogida por Antonia Rodríguez Muñoz para mi colección en Navidades de 1982.

En mayo, en mayo era cuando las fuertes calores,
 2 cuando los trigos están pálidos, los caballos corredores.

Allá en el río Jordán hay una niña lavando,
4 ha pasado un caballero a dar agua a su caballo.
Mientras que el caballo bebe, de amores le están hablando:
6 —Tengo un rebaño de ovejas, niña, para tu regalo;
tengo una yunta de bueyes, vela allí la están arando.—

LOS ESTRIBILLOS ROMANDESCOS DE LA GOMERA: SU NATURALEZA Y FUNCIONALIDAD

1. LOS ESTRIBILLOS EN EL ROMANCERO DE CANARIAS

Sin duda, el rasgo más peculiar del Romancero canario está relacionado con su manera de cantarlo. Fue J. Pérez Vidal el primero en darlo a conocer en un artículo extraordinario, publicado primeramente en 1948 con el título de *Romances con estribillo y bailes romancescos*¹ y reeditado después con el título *El estribillo en el Romancero tradicional canario*.² En efecto, en varias islas de las Canarias no se concibe el canto de los romances si no es con su correspondiente estribillo, lo que exige un canto colectivo —y no individual— y la presencia de dos “coros”: un solista para el canto del texto del romance y un grupo coral para el canto del estribillo, que alterna a cada verso dieciseisílabo del romance.

Pero advertimos que esta práctica no es común a todas las islas, como erróneamente lo interpretaron algunos estudiosos a partir del artículo de Pérez Vidal. Las observaciones de Pérez Vidal se referían tan sólo a la isla de La Palma, que era la única que él había explorado directamente. Fue necesario observar y estudiar detenidamente el fenómeno en el resto del archipiélago para llegar a una visión global y panorámica al respecto. Ahora ya sí: el fenómeno de los estribillos romancescos es común en las islas de La Palma, El Hierro, La Gomera y Fuerteventura y se desconoce absolutamente en las de Gran Canaria y Lanzarote. Tenerife, por su parte, desconoce en la actualidad esa práctica, pero existen testimonios de su existencia a principios de este siglo, al menos en determinadas zonas de la isla.

¹ *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 4 (1948), pp. 197-241.

² Primero en *El Museo Canario*, 31-32 (1949), 1-58, y después en su libro *Poesía tradicional canaria*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1968, pp. 9-75.

Los estribillos romancescos canarios se llaman, según las islas, *responderes* (en La Palma y El Hierro) y *pies de romance* (en La Gomera y Fuerteventura). “Responderes”, porque su alternancia con el texto del romance implica una respuesta del coro al canto del solista, y “pies de romance”, porque en la práctica constituyen la guía que da pie al romance, una especie de hilo conductor del relato. Hasta tal punto es importante el “pie de romance” que muchos cantores son incapaces de iniciar el canto o la recitación de un romance si no disponen previamente de su correspondiente “pie”; en definitiva, un pareado octosilábico que rima en asonante con el romance al que acompaña y que se repite invariablemente hasta su final, intercalándose a cada dos octosílabos del romance, de la forma siguiente:

Solista: Verde montaña florida,
el verte me da alegría.

Coro: Verde montaña florida,
el verte me da alegría.

Solista: A cazar salió don Jorge,
a cazar como solía.

Coro: Verde montaña florida,
el verte me da alegría.

Solista: Lleva sus perros cansados
y la jurona perdida.

Coro: Etc.

No vamos a repetir aquí lo ya apuntado por Pérez Vidal respecto a la naturaleza de los estribillos de La Palma (que, por otra parte, tienen características comunes con los de las otras islas): el conservadurismo que muestran muchos de ellos al reproducir esencias poéticas de épocas antiguas y, en este sentido, el arcaísmo poético que los estribillos representan en la lírica popular de Canarias; las estructuras paralelísticas que caracterizan a muchos de ellos; la expresión del sentir popular que representan, poniendo de relieve su “canariedad”; canariedad entendida en el sentido externo de manifestación de rasgos geográficos que hacen referencia al paisaje de las islas (el mar, el monte, cierto tipo de vegetación . . .) y en el sentido interno del carácter de los canarios

(el aislamiento, el ensimismamiento, la contradictoria aspiración de romper el cerco y, a la vez, estar dentro . . .); pero sí hay que decir que la mayor o menor abundancia —y la mayor o menor intensidad— de estribillos romancescos en una isla cualquiera depende de la función que el Romancero tenga en esa isla. Esto quiere decir que, a pesar de que los estribillos considerados en sí mismos son poesía autónoma, funcionalmente dependen del Romancero: que los estribillos serán muchos y vivirán intensamente en la tradición oral de una isla si en esa isla el Romancero está vivo y cumple todavía una función social. Porque, de lo contrario, de estar desfuncionalizado el Romancero, los estribillos que lo acompañan serán tradición muerta, recuerdo, en todo caso, de una época pasada. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en Fuerteventura: el canto de los romances estuvo en la isla mayorera estrechamente unido a la siega (mejor decir a “las arrancadas”, pues su terreno liviano no permite la siega); fue, pues, canto de trabajo. Al desaparecer en Fuerteventura hace ya muchos años el cultivo cerealista (que le dio fama de “granero de Canarias”), el Romancero y, con él, los estribillos romancescos son hoy poesía desfuncionalizada, recuerdo en la memoria de los más viejos, casi arqueología cultural.

2. LOS “PIES DE ROMANCE” EN LA GOMERA

Pero no así en La Gomera. Los romances cumplen todavía en La Gomera una función festiva; son letra y canto del *baile del tambor*, la danza más representativa y bailada de la isla colombina³, y su vigencia es totalmente actual. No hay fiesta familiar, local o insular en la que no haya baile del tambor, y no hay baile del tambor sin romances y sin estribillos romancescos. De la misma manera que no hay gomero que no sepa bailarlo o que no pueda formar coro en los pies de romance. De esa actualidad funcional le viene a La Gomera el caudal tan abundante —y sobre todo tan vivo— de estribillos romancescos, y la intensidad lírica intrínseca que poseen, como frutos verdaderamente tradicionales que aumentan su sazón con el tiempo.

De igual forma pudo Pérez Vidal recoger y estudiar un cau-

³ Cf. nuestro trabajo “Las danzas romancescas y el baile del tambor de La Gomera”, *Revista de Musicología*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 9, 1 (1986), pp. 205-250.

dal tan considerable de “responderes” de La Palma, en la década de los años cuarenta, cuando todavía constituían un elemento vivo (al menos en la memoria colectiva) en el *baile de las castañuelas* o del *jila-jila* palmero, ahora ya, al final de los años ochenta, definitivamente olvidado.

Nuestra intención es mostrar un repertorio de estribillos de La Gomera como colección de poesía popular absolutamente desconocida en los ámbitos de la “cultura escrita”, acercándonos a su propia naturaleza y a la función festiva que desempeñan.

En nuestro *Romancero de la isla de La Gomera*⁴ se recogen los “pies” que en cada momento aplicaron a cada romance en particular sus respectivos cantores; pero el *corpus* que resulta de esa recopilación es muy pequeño en relación al conjunto de los “pies de romance” que “viven” efectivamente en la isla y que hemos recogido por distintas vías y medios. Constatamos, por otra parte, que hay muchas personas en La Gomera que no saben romances, pero sí los “pies” con los que se cantan, de tal forma que los tienen en su memoria como un archivo que les permite participar en el acto “total” romancesco (que allí es el baile del tambor), si no como solistas, sí al menos como miembros del coro para el estribillo. Este otro repertorio más amplio es el que queremos mostrar aquí. Bien entendido que dicho *corpus* es sólo una aproximación a la realidad, pues nunca será posible recoger en su integridad la totalidad de los que existen y existieron: como poesía oral, es cambiante y vive en estado latente.

3. CORPUS TRADICIONAL

La gran mayoría de los estribillos gomeros son tradicionales; constituyen un “fondo patrimonial” del que los cantores hacen uso a voluntad, eligiendo el que se adapta mejor al romance que van a cantar, a la situación ambiental de referencia o al simple gusto personal. Naturalmente, en ese “fondo patrimonial” se mezclan los que tienen una antigüedad evidente y verificable, como:

Por el monte va la niña,
sola va y no va perdida.

¡Dichoso aquel que navega
para volver a su tierra!

⁴ Publicado por el Cabildo Insular de La Gomera, 1987, 419 pp.

A la sombra del cabello
de mi dama dormí un sueño,

y los que son de creación local, modernos, pero igualmente patrimoniales, como:

Guadalupe, Madre mía,
hoy se celebra tu día.

Es mi orgullo ser gomero
y con este orgullo muero.

Pero la tradicionalidad no es condición excluyente: cualquier cantor gomero con cierta inventiva (la facilidad para la creación poética de los cantores gomeros es extraordinaria) puede improvisar sobre la marcha el estribillo que “pegue” con el romance y con la situación concreta que va a protagonizar. Por ejemplo, un cantor de Valle Gran Rey, autor él mismo de un romance en el que se narran las desventuras minúsculas de un tambor prestado al que se le revienta el parche, manifiesta su desasosiego en este estribillo:

Yo agarré un tambor prestado,
¡quién no lo hubiera agarrado!

O en el ofrecimiento de un «Ramo» en Arure, mencionando a sus oferentes:

Aquí llevamos la estrella
pa Manuel Ramos y Ofelia.

O la crítica abierta que se le hace a un padre de Valle Gran Rey en la “vela del angelito”, precisamente porque el padre, siguiendo la tradición gomera, canta en el velatorio de su propio hijo⁵:

Muere el hijo, canta el padre,
¡oh, qué ingratitud tan grande!

⁵ Es esta una tradición actualmente extinguida, pero que estuvo muy arraigada en los pueblos del interior de La Gomera: al morir un niño menor de 7 años (un “angelito”) se le velaba con cánticos y bailes, cantando y bailando romances.

O la respuesta del propio padre que se justifica ante sí mismo y ante el público crítico:

Yo mandé un ángel pa el cielo
y si no canto me muero.

4. DÍSTICO QUE RIMA CON EL ROMANCE

La condición de *pie de romance* implica que éste sea un dístico octosilábico con rima interna que rime, a su vez, con la asonancia del romance. Si falla la segunda condición, será un *pie* erróneo que no “pega” al romance en concreto y que, por lo tanto, nunca podrá acompañarlo. Pero, si falla la condición primera, el que tenga rima interna, ni siquiera será *pie*. Así se manifestaron muchos cantores gomeros cuando nosotros les proponíamos el hipotético *pie*:

Ana Sánchez, Ana Sánchez,
flor de Valle Gray Rey,

intentando comprobar si pervivía una endecha recogida en La Gomera en el siglo xv por el portugués Gaspar Fructuoso. “No, ese no lo he oído nunca, pero ese no puede ser un pie de romance porque no pega, no va derecho”, nos decían.

También es verdad que la norma del octosílabo obliga a adaptaciones fonéticas en algunos *pies*, en todo caso sin violentar los usos dialectales de la isla:

L’horizonte está bordado
de azul, blanco y encarnado.

Si quiés aliviar tus penas
date un viaje a La Gomera.

5. ESTRIBILLOS VARIOS PARA CADA ROMANCE

Ya hemos dicho que, por regla general, cada cantor gomero hace uso de su particular fondo patrimonial de estribillos a voluntad, adaptándolos a cada romance, con la única condición de la rima. Así, un mismo estribillo sirve para romances varios; el de:

Verde montaña florida,
el verte me da alegría,

lo recogimos unas veces, aplicado al romance de *Lanzarote y el ciervo del pie blanco*, otras al de *El caballero burlado* y otras al de *Sildana*. Y por el contrario, los varios cantores que interpretaron las varias versiones que de cada uno de esos romances recogimos (como puede comprobarse en nuestro *Romancero de la isla de La Gomera*) aplicaban cada uno un pie diferente. A título de ejemplo, cito los estribillos con que recogimos las varias versiones de *El caballero burlado* (el más popular en La Gomera de entre los tradicionales):

Arriméme a la capilla
del Rosario, madre mía.

El lucero trae el día,
el sol que por él se guía.

Santa Rosa, madre mía,
hoy se celebra tu día.

Por el monte va la niña,
sola va y no va perdida.

Las Rosas con alegría
te reciben, madre mía.

Verde montaña florida,
el verte me da alegría.

¡Qué hermosa estrella es María
que a los marineros guía!

Si quieres ver maravillas
vete a Las Mercedes, niña.

Yo no he visto, madre mía,
procesión más divertida.

6. ESTRIBILLOS ESPECÍFICOS PARA CADA ROMANCE

Pero, contra la norma general anterior, existen determinados estribillos patrimoniales que se aplican a un romance específico, bien

a) porque resumen el contenido principal del romance, como el de *Sildana*:

Sildana desque era niña
del amor es perseguida,

o el de *El difunto penitente*:

Bajó del cielo a la tierra
un alma a pagar su pena;

b) porque se recoge en el estribillo una secuencia del romance, normalmente la primera o la más llamativa, como el de *Blancaflor y Filomena*:

Blancaflor y Filomena
visten camisa de seda,

o el de *Paris y Helena*, para el que recogimos dos estribillos, el primero relacionado con la escena del saludo caballeresco de Paris, y el segundo con la escena del manzano que da frutos de oro:

Bájate el ala el sombrero,
galán, no seas lisonjero.

No me cortes el manzano,
que es nuevo y no jace el año;

c) porque, simplemente, se menciona el nombre del protagonista (o protagonistas) del romance, como el de *La serrana*:

¡Mira qué bien se pasea
la serranilla en su aldea!;

o el del *Nacimiento*, en que San José y la Virgen caminan buscando posada:

Por el verde pino arriba
suben San José y María;

d) o, finalmente, porque el estribillo refleja una especie de moraleja final del romance en cuestión, como este precioso de *Blancaflor y Filomena*, que resume la tragedia del casamiento en lejanas tierras de una de las hermanas:

Forastero en tierra ajena
por bien que le vaya pena;

o el sentimiento propio de un romance de cautivos, como el de *Rapto*:

Aunque me voy no te dejo,
en el corazón te llevo;

o el de *La criada Tomasa*, romance “de ciego” que resuelve la inocencia final de una criada (acusada previamente de asesinato) que se ha encomendado a la Virgen:

La Virgen del Carmen guarda
del peligro a quien le llama.

Con todo, los estribillos de este tipo son los menos y, como es de suponer, constituyen un “fondo” muy especializado al que acuden sólo muy contados cantores.

7. ESTRIBILLOS QUE SE ACOPLAN A UN LUGAR O ACONTECIMIENTO CONCRETO

Estos son, por lo general, los que se improvisan en el momento oportuno: una romería, una procesión, un suceso local que llama la atención del público. La mayoría de ellos no sobreviven al mismo acto de su creación; se olvidan terminado el romance porque no gozan de la estimación colectiva que les daría la popularidad para una pervivencia posterior. Sólo los menos sobreviven, porque nacieron afortunados, porque conectaron con el gusto popular, y engrosarán el repertorio patrimonial colectivo.

Especial mención merecen los dedicados a la fiesta y a la romería de Santa Rosa de Lima, patrona del pueblo de Las Rosas (ay. Agulo), que recogí de los muchos romances que allí se cantaron en aquel día de agosto de 1983 en que estuve presente:

Santa Rosa, madre mía,
hoy se celebra tu día.

Si Santa Rosa me guía
el cielo y la gloria es mía.

Las Rosas con alegría
te reciben, madre mía.

Vine a ver a Santa Rosa,
una santa muy preciosa.

Yo no he visto, madre mía,
procesión más divertida.

Muy populares son también los *pjes* dedicados a la fiesta de la Virgen de Guadalupe, patrona de la isla, que se celebra cada 4 años con una romería marítima desde su ermita de Puntallana hasta la Villa de San Sebastián:

Guadalupe, madre mía,
hoy se celebra tu día.

Guadalupe está en la arena,
cerca de la mar serena.

Paloma de Puntallana
el pueblo gomero te llama.

Esperando estoy que salga
la Virgen, pero se tarda.

Por verte a ti, Virgen santa,
vine lejos de mi casa.

Y popularísimos son también los que hablan de la isla, de sus accidentes geográficos o de sus pueblos, del orgullo de ser gomero:

Es mi orgullo ser gomero
y con este orgullo muero.

Con cariño mi alma encierra
los valores de mi tierra.

Quítate de alante, Arure,
que quiero ver a Chipude.

8. ESTRIBILLOS QUE EXPRESAN UN SENTIR PERSONAL MOMENTÁNEO

Su creación es idéntica a las circunstancias de espontaneidad de los del grupo anterior. Su popularidad, sin embargo, depende no tanto del gusto colectivo como de la repetición que de él haga su

creador ante la colectividad. Pero, por lo general, estos estribillos quedan reducidos al uso de sus propios creadores y al de sus compañeros “del tambor” (así se denomina en La Gomera el acto del canto de los romances y baile del tambor). Cada estribillo tiene, pues, su propia historia, reciente, que explicará minuciosamente su creador cuando alguien se interese por él. Muchos de ellos tienen un tono humorístico (y hasta satírico y burlesco) propio del ambiente festivo para el que nacen:

Una copa ron me falta
pa alistarme la garganta.

No bebas mucho guarapo⁶
que te pones como un trapo.

9. VARIANTES TEXTUALES

Los estribillos romancescos, como poesía oral que son, viven también en variantes. Como es lógico, en una estructura poética tan breve las variaciones serán también breves; a veces un solo artículo o un elemento de relación:

Verde montaña florida,
el verte me da alegría.

Verde montaña florida.
en verte me da alegría;

o un solo verbo que en algo cambia su sentido:

Blancaflor y Filomena
visten camisa de seda.

Blancaflor y Filomena
ponen camisa de seda.

Del templo salió una estrella
que el mismo sol salió de ella.

Del templo salió una estrella
que el mismo sol nació de ella.

Pero, otras veces, las variantes implican un proceso de cambio más profundo, bien en la forma paralelística:

Las Rosas, madre mía,
te reciben con alegría.

Las Rosas con alegría
te reciben, madre mía.

⁶ El *guarapo* es la savia de la palmera, que puede tomarse directamente, y que una vez fermentada se convierte en “miel de palma”, estimadísima en La Gomera.

Alta vuela la paloma, alta vuela y tarde asoma.	Vuela la paloma blanca, su dulce vuelo levanta;
--	--

bien en la "lectura" de su contenido:

Por verte a ti, Virgen santa, vine lejos de mi casa.	Por verte a ti, Virgen santa, vine esta noche a tu casa.
---	---

10. SU POETICIDAD

Independientemente de la función de estribillos romancescos que tienen, podemos valorarlos en función de su propia naturaleza poética. Y desde esa perspectiva, los estribillos romancescos constituyen uno de los géneros más altos de la lírica popular canaria, suspiros brevísimos que encierran un lirismo difícilmente igualable:

Son tus ojos, linda dama,
luceros de la mañana.

Claro que, objetivamente considerados uno a uno, la valoración poética que merecen es muy desigual. Los hay que no son sino palabras en verso, rimadas, rípiosas incluso; que se niegan a sí mismos su pretendida naturaleza poética, como los siguientes:

¡Qué bonita está la santa,
está bonita que encanta!

Vine a ver a Santa Rosa,
una santa muy preciosa.

No bebas mucho guarapo,
que te pones como un trapo.

Pero la mayoría son de una altura poética comparable, sin duda, a las endechas canarias primitivas. Estribillos actuales como:

Vengan aires de mi tierra
que los de aquí me dan pena.

¡Dichoso aquél que navega
para volver a su tierra!

Los suspiros de mi dama
vengan para que yo vaya,

parecen pervivencias intactas de aquellas “endechas de Canarias” que tanto impresionaron a cronistas e historiadores por su tono lastimero y su delicadeza poética, expresión dolorida del canario expatriado que veía lejanas a su tierra y a su amada.

Otros estribillos, como:

Por el monte va la niña,
sola va y no va perdida.

En el mar en esos centros
navega mi pensamiento.

¡Si se acordará mi dueño
de mí como de él me acuerdo!,

parecen transplantar, sin más, al modelo del dístico octosilábico lo que en los siglos xv y xvi se decía en villancicos y zéjeles; o mejor que se decía, se insinuaba, levemente, sencillamente, hondamente.

Y otros, en fin, como:

Con agua clara y corriente
mi corazón se divierte.

Alta vuela la paloma,
alta vuela y tarde asoma.

El lucero trae el día,
el sol que por él se guía,

parecen ser reflejo del mismo sentir sencillo y fundamental, auro-ral y eterno, que inspiró en épocas pasadas la más alta lírica española.

Si se observa con cierto detenimiento, se advierte que la poe-ticidad de los estribillos está en relación inversa a su capacidad designativa (como ocurre siempre con la lírica verdadera): los que expresan un hecho o señalan un acontecimiento, o se fijan en lo concreto y en lo local, apenas si levantan un leve vuelo poético más allá del simple lenguaje en verso. Y éstos son los más recientes, aquellos en los que la tradicionalidad apenas si ha empezado

a actuar, depurando, quitando lo que sobra y mejorando lo que hay de imperfecto.

11. UNA CLASIFICACIÓN TEMÁTICA

Quizá una clasificación temática no abarque todos los aspectos de los estribillos romancescos que merecieran ser considerados, pero ninguna otra clasificación los abarcaría. Así que nos atengamos a ella, como también lo hizo Pérez Vidal con los “responderes” de La Palma.

La temática de los estribillos es diversa; podría decirse que lo abarca todo, que se refiere a la realidad total del hombre que los crea: su vida individual, sus sentimientos, su propia experiencia; pero también su vida colectiva, su relación social, el aspecto lúdico y festivo de su existencia, su religión; y junto a ellos, los que se refieren al mundo que le rodea, la naturaleza y sus elementos, la isla, el mar, el monte, las especies vegetales y animales, el tiempo climático, los fenómenos atmosféricos, el sol y la luna. . .

Sobresalen por su número (más de un tercio del total) los de carácter religioso; estribillos que recogen el sentimiento de la fe de un pueblo, pero que en su mayoría son simples “piropos” a la Virgen (en sus diversas advocaciones) o a alguna santa patrona. ¿Por qué tantos estribillos religiosos en una tradición profana, como parecen ser el Romancero y el baile del tambor? Pues porque en La Gomera los romances (cualquier romance) y el baile del tambor son elementos imprescindibles en las fiestas religiosas; no se concibe una fiesta local sin su función religiosa extraordinaria y sin que en la procesión del santo(a) patrono(a) se canten y bailen romances. Los romances y el baile serán de carácter profano, pero en La Gomera se “sacralizan” para esta función. Aunque sólo sea porque el *pie de romance* que canta todo el pueblo a lo largo de toda la procesión tenga una referencia religiosa:

Santa Rosa, madre mía,
hoy se celebra tu día.

Este es el *corpus* de estribillos romancescos de La Gomera:

a) *Elementos de la naturaleza*

Alta vuela la paloma,
alta vuela y tarde asoma.

Bajó el pintor del oriente
a pintar el sol naciente.

Bonita flor si goliera
la flor de la corrigüela.

Cae el agua sobre la piedra,
salpica y moja la hiedra.

Daile vueltas al romero,
veráisle de flores lleno.

Dale vuelta a la retama
a ver si floreció la grana.

Dile al sol que no se ponga,
que me da frío en la sombra.

El lucero trae el día,
el sol que por él se guía.

Hice una raya en la arena
por ver el mar donde llega.

L'horizonte está bordado
de azul, blanco y encarnado.

¡Mira qué bonita rosa
está en el monte preciosa!

Regaile a la rama siempre
pa que se mantenga fuerte.

Verde montaña florida,
el verte me da alegría.

Verde montaña florida,
en verte me da alegría.

Vuela la paloma blanca,
su dulce vuelo levanta.

b) De tema amoroso

Aunque me voy no te dejo,
en mi corazón te llevo.

En el árbol mejor tiene
mi amor una cinta verde.

Lindo laurel de la palma,
tuyo soy, de Dios el alma.

Los suspiros de mi dama
vengan para que yo vaya.

Sildana desde que era niña
del amor es perseguida.

¡Si se acordara mi dueño
de mí como de él me acuerdo!

c) De damas y galanes

Bájate el ala el sombrero,
galán, no seas lisonjero.

Blancaflor y Filomena
ponen camisa de seda.

Blancaflor y Filomena,
¡quién será por mí o por ella!

Blancaflor y Filomena
visten camisa de seda.

Cuando tú naciste, dama,
nació el olivo y la palma.

Linda es la flor del sombrero
de don Alonso Romero.

¡Mira qué bien se pasea
la serranilla en su aldea!

¡Mira qué bonita rosa
está en el monte preciosa!

¡Mira qué luna y qué clara,
carámpana ver tu dama!

No me he de ir de esta tierra
hasta ver tu fin, doncella.

Por el monte va la niña,
sola va y no va perdida.

¡Qué temprano coges, niña
la flor de la maravilla!

Serranita de la arena,
tus amores me dan pena.

Si fueras al monte, dama,
tráeme del pino la rama.

Son tus ojos, linda dama,
luceros de la mañana.

Tírale por la ventana
margeliles a tu dama.

Vide lavando mi dama
su blanca pierna en el agua.

Yo vide un jardín de damas
que me robaron el alma.

El que no sienta esta pena
tiene el corazón de piedra.

Forastero en tierra ajena
por bien que le vaya pena.

Muere el hijo, canta el padre,
¡oh, qué ingratitud más grande!

No hay corazón que no tenga
dolor, sentimiento y pena.

¡Qué triste dolor y pena
deja la muerte onde llega!

Traigo de luto vestido
el triste corazón mío.

Tengo una pena conmigo,
me muero y no te la digo.

Yo mandé un ángel pa el cielo
y si no canto me muero.

b) *De penas*

A mi corazón le han dado
golpes que le han derribado.

A orillas del mar soberbio
lloraba un niño pequeño.

Aunque canto y me divierto
tengo triste el pensamiento.

Bajó del cielo a la tierra
un alma a pagar su deuda.

Bajó del cielo a la tierra
un alma a pagar su pena.

Desde que nació la pena
para mí fue compañera.

El que no sienta esta pena
otro tanto le suceda.

El que no sienta esta pena
que otro tanto le suceda.

e) *Sentenciosos*

Aunque me ves sobre el fuego
soy de bronce y no me quemó.

Las nieves de la montaña
con la salud se acompañan.

No te ahogues en poca agua,
galán, que la mar es larga.

Por debajo de la arena
corre el agua mansa y suena.

Tres cosas quitan el sueño,
pimienta, agua fría y fuego.

Yo no quiero nada ajeno
que lo mío es lo que quiero.

f) Festivos

—¿A ónde vas de romería?
—Donde otros tiempos solía.

Ahí tienes tu doncella,
yo anduve montado en ella.

Aquí llevamos la estrella
pa Manuel Ramos y Ofelia.

Cantemos con alegría
que el pesar vendrá otro día.

Como se va pa la guerra
vende el millo a cuatro perras.

Dile a Juana que me traiga
en hojas de ñame el agua.

El ramo lleva un espejo
que alumbra con su reflejo.

Gracias te damos cumplida
nuestra promesa ofrecida.

No bebas mucho guarapo
que te pones como un trapo.

Quisiera pero no puedo
cantar bien, que no lo heredo.

Si vamos a la porfía
cantando me agarra el día.

Una copa ron me falta
pa alistarme la garganta.

Yo agarré un tambor prestado,
¡quién no lo hubiera agarrado!

g) Sentimiento patriótico y localista

Colón salió de Gomera
y aquí clavó su bandera.

Colón salió de Gomera
y aquí jincó su bandera.

Con cariño mi alma encierra
los valores de mi tierra.

¡Dichoso aquel que navega
para volver a su tierra!

Es mi orgullo ser gomero
y con este orgullo muero.

La Montañeta está oscura
porque la tapa la sula.

No es mentira que es de veras
que me voy pa La Gomera.

Quítate de alante, Arure,
que quiero ver a Chipude.

Si quieres ver maravillas
vete a Las Mercedes, niña.

Si quiés aliviar tus penas
date un viaje a La Gomera.

Vengan aires de mi tierra
que los de aquí me dan pena.

h) Religiosos

Anda, Virgen de los Reyes,
a ver la ermita que tienes.

Arrímeme a la capilla
del Rosario, madre mía.

Cantemos con alegría
a Dios que nos manda el día.

Cerquita de mi morada
está la Virgen sagrada.

Como la salud no hay nada,
dámela, Virgen sagrada.

Con contento y alegría
vine a verte, madre mía.

Del palomar de la gloria
bajó una humilde paloma.

Del templo salió una estrella
que el mismo sol nació de ella.

Del templo salió una estrella
que el mismo sol salió de ella.

El que por los santos llama
tiene en el cielo una cama.

Esa paloma que vuela
no es paloma sino reina.

Esperando estoy que venga
la santa pero no llega.

Esperando estoy que salga
la Virgen pero se tarda.

Es San Antonio de Padua
devoto de quien lo llama.

Guadalupe está en la arena
cerca de la mar serena.

Guadalupe, madre mía,
hoy se celebra tu día.

Guadalupe, madre mía,
La Gomera en ti confía.

Hoy se celebra tu día,
Santa Rosa, madre mía.

La cruz de Cristo es de cedro,
la corona de espinos verbos.

La marina fue a buscarla
la Virgen a Puntallana.

La Virgen del Carmen guarda
del peligro a quien la llama.

La Virgen del Carmen tiene
el pelo que le va y viene.

La Virgen del Carmen tiene
su pelo que le va y viene.

La Virgen del Paso guarda
del peligro a quien la llama.

La Virgen de los Reyes pasa
para visitar su casa.

Las Rosas con alegría
te reciben, madre mía.

Las Rosas, madre mía,
te reciben con alegría.

Linda es la luz de la vela
que se alumbra Dios con ella.

Madre de Dios soberana,
favorece a quien te llama.

¡Madre, qué dolor me ha dado
de ver a Cristo enclaviado!

Me dio la Virgen del Carmen
la gloria para salvarme.

Miralle qué bien camina
Cristo con la cruz divina.

Paloma de Puntallana
el pueblo gomero te llama.

Para subir al empíreo
Cristo me enseña el camino.

Por el verde pino arriba
suben San José y María.

Por verte a ti, Virgen santa,
vine esta noche a tu casa.

Por verte a ti, Virgen santa,
vine lejos de mi casa.

Por verte, Virgen María,
ando la noche y el día.

Por verte, Virgen sagrada,
hizo el sol una parada.

¡Qué bonita está la santa,
está bonita que encanta!

¡Qué jará aquella paloma
en aquel desierto sola!

¡Qué hermosa estrella es María
que a los marineros guía!

Yo no he visto, madre mía,
procesión más divertida.

Sagrada Virgen María,
¡qué tristes penas las mías!

Yo vi tocar las campanas,
la voz de Cristo en las llamas.

Santa Rosa, madre mía,
hoy se celebra tu día.

i) Varios

San Pedro, dame el consuelo,
que de soledad me muero.

Aunque largo el vuelo tengo
algo fatigado vengo.

Si el Niño de Dios se duerme
dale una voz que despierte.

¡Cómo vuela el pensamiento
a aquellos lejanos tiempos!

Si oyes tocar las campanas
la voz de Cristo te llama.

Con agua clara y corriente
mi corazón se divierte.

Si santa Rosa me guía
el cielo y la gloria es mía.

El altar está goliendo
sus flores que están ardiendo.

Si te vieras en fatigas
llama por Dios que él te alivia.

En el mar en esos centros
navega mi pensamiento.

Si veis sangre derramada
cogerla que está sagrada.

Le dice la madre al niño:
—¿Por qué lloras, mi cariño?

Soy de la Virgen del Carmen
su hija y ella es mi madre.

Me he de llevar para España
una flor cuando me vaya.

Sube, Virgen soberana,
a tu celestial morada.

No me cortes el manzano,
que es nuevo y no jace el año.

Todo el que a la Virgen llama
con su gracia le acompaña.

Por el Camino Santiago
corre el cojo y salta el sano.

Traigo en la cruz de mi espada
a Cristo y la Candelaria.

Tengo que llevar pa España
una flor cuando me vaya.

Vamos a llevar, hermano,
por Dios la cruz al calvario.

MAXIMIANO TRAPERO

Vete al templo y aguarda
la salvación para el alma.

Vide en la iglesia sagrada
el Niño y su madre amada.

Vine a ver a Santa Rosa,
una santa muy preciosa.

BÚSQUEDA Y ENCUENTRO. EL DISFRAZ EN TRES ROMANCES

El disfraz puede ser considerado como un recurso que se relaciona con una búsqueda y con un encuentro; que encubre a la vez que revela.

El disfraz es uno de los recursos más primitivos del arte teatral porque contiene uno de sus principales elementos: la simulación. Basta hacer una breve referencia a los antiguos cazadores, quienes para conseguir la presa deseada (búsqueda de provisiones) optaban por cubrir sus cuerpos con las pieles de los animales que querían cazar¹. En las primitivas representaciones teatrales, las figuras imitadas eran los dioses (búsqueda de poder)². Es importante hacer resaltar el carácter imitativo del disfraz, ya que ello conduce a la pregunta de qué se quiere imitar. Trataremos de dar respuesta diciendo que quizá la función principal del disfraz consista en expresar ese “querer ser” distinto de lo que en realidad se “es”.

Otro de los aspectos fundamentales del disfraz —y también de los más primitivos— es el carácter de júbilo (búsqueda de libertad) que le ha conferido su participación primaria y esencial en los festejos carnavalescos de la cultura popular de la Edad Media y del Renacimiento, considerados esos festejos como formas rituales del espectáculo³.

¹ “Los hombres se disfrazan [. . .] de animales, se revisten de una piel, se cubren la cabeza con una máscara esculpida, imitando, caracterizados de esta manera, los movimientos del animal que representan: su paso, su rugido, su manera de conducirse. Así comenzó en todas partes el teatro” (G. BATY y R. CHAVANCE, *El arte teatral*, trad. J. J. Arreola, FCE, México, 1951, p. 9).

² “Más tarde este deseo de reproducir los hechos del dios, de repetir sus palabras, llevará a encarnar en otros actores. . . [el sacerdote es el primer actor] . . . los personajes secundarios mezclados con la leyenda” (*ibid*, p. 11).

³ “Los festejos del carnaval, con todos los actos y ritos cómicos que con-

En efecto, el disfraz cumplía una función ritual durante la celebración del carnaval, pues formaba parte del ciclo renacimiento-muerte-renacimiento, que traía consigo la purificación, augurando, así, una nueva vida⁴; participaba en dicho ciclo por su carácter ambivalente: negativo y positivo a la vez, es decir, que da muerte a un ser para hacer resurgir a otro distinto y, de esta manera, constituir dos seres en uno solo⁵.

La esencia misma del disfraz está relacionada con el carácter efímero del carnaval⁶, ya que cumple con cierta temporalidad, la cual culmina una vez concluido el propósito perseguido. El disfraz, en recuerdo de su función de encubrimiento (querer ser lo que no se es/no querer ser lo que se es), conserva como rasgo fundamental el ser el representante temporal de una “segunda vida”; en ella, la libertad que otorga el ocultamiento de la “primera vida”⁷ permite un doble juego: una vez disfrazado, el sujeto lleva a cabo una serie de acciones que, lejos de comprometerlo con su verdadera identidad, lo ponen en una situación de ventaja. Ello se debe a la nueva relación que establece el disfrazado con el personaje ante quien pretende aparentar una identidad diferente.

Otro aspecto de interés es el carácter defensivo o de protección que va implícito en el disfraz. En sus inicios, el disfraz (o máscara) equivalía a un arma defensiva ante las fuerzas de la naturaleza, y posteriormente se convirtió en un arma de ataque, o llegó a adquirir tal significado, para luchar contra esas fuerzas.

tienen, ocupaban un lugar muy importante en la vida del hombre medieval” (M. BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Barral, Barcelona, 1971, p. 10).

⁴ “El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval; y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente” (M. BAJTIN, *op. cit.*, p. 13).

⁵ Al igual que era un solo ser con los dioses, con los muertos o con los elementos naturales en los antiguos ritos funerarios, nupciales, guerreros o agrícolas.

⁶ “Las fiestas. . . [carnavalescas] . . . tienen siempre una relación profunda con el tiempo. En la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. [. . .] La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de las fiestas” (M. BAJTIN, *op. cit.*, p. 14).

⁷ “Una de las tendencias fundamentales de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir dos cuerpos en uno: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo” (M. BAJTIN, *op. cit.*, p. 30).

También se utilizaba para otros fines, como vengar una afrenta, descubrir un engaño, conseguir el amor de una doncella, realizar una prueba, comprobar una sospecha o, incluso, ganar una apuesta.

Por lo que podemos vislumbrar, la idea de protección a que remite el disfraz lleva implícita otra más profunda: la afirmación de la propia personalidad, que no es más que el consabido conflicto del ser humano con su propia identidad —en relación con el mundo exterior—, considerada en ocasiones como un obstáculo para alcanzar un fin, cuya realización sería prácticamente imposible sin ocultar o disimular la verdadera personalidad.

¿A qué se quiere llegar con todo esto? En parte, a afirmar que el disfraz facilita una forma nueva o diferente de comunicación al permitir al sujeto disfrazado establecer un vínculo “más cercano” con el personaje a quien se dirige para obtener algún beneficio o, bien, para evitar algún perjuicio.

El disfraz, en definitiva, protege la verdadera identidad, adaptándose de una manera más adecuada a los fines perseguidos en el momento crucial, que es el del enfrentamiento con aquellos personajes que han de ser engañados o confundidos. Ello convierte el disfraz en un medio para obtener un fin; de ahí el carácter de infalibilidad que se le confiere en la historia narrada.

¿De qué elementos está constituido el disfraz? Antes que nada, la elección de un disfraz es determinada por la necesidad o el deseo de ocultar la propia identidad, pero también de fingir alguna intención específica, la cual, de no ser por la *astucia* de que se vale el personaje que se disfraza, no sería posible llevar a cabo.

La necesidad misma de ocultar la verdadera personalidad obliga al sujeto a elegir el disfraz más adecuado, en el momento oportuno, porque el objetivo principal es aparentar una nueva identidad que sirva de apoyo para cumplir convenientemente sus funciones.

El personaje disfrazado está limitado por el peligro de ser descubierto; peligro que conforma el suspenso que se mantiene durante el episodio en que el sujeto aparece disfrazado. La astucia juega aquí un papel primordial, puesto que el *sujeto de búsqueda* (sujeto permanente) debe mantenerse bajo el aspecto de *sujeto de acción* (sujeto temporal) hasta haber llevado a feliz término su propósito.

Ahora bien, en los romances que hemos seleccionado: *La doncella guerrera*, *El conde Claros* y *La condesita*, la herencia primitiva está presente, pero de manera diferente. En estos breves poemas, el

personaje que aparece disfrazado pretende ser alguien distinto a sí mismo, pero con objeto de alcanzar una finalidad que implique un cambio en el rumbo de la historia:

- evitar la deshonra del padre y servir al rey en su nombre,
- salvar a la emplazada, y
- recuperar al marido.

El disfraz se ha alejado del carácter puramente ritual que tenía en sus inicios para dar paso a la instauración de la finalidad del mismo como elemento primordial de la anécdota.

En nuestros romances, no obstante, el disfraz no ha perdido del todo ciertos caracteres esenciales del rito, como podría ser aquella de sus funciones que consiste en el restablecimiento del equilibrio perdido; en otras palabras, restaurar el orden: reparar un daño, evitar una calamidad, corregir algún desvío. Hay que insistir en el carácter fundamentalmente utilitario del disfraz, que se reduce a llevar a buen término el objetivo buscado por el personaje que lo adopta.

Los disfraces de los romances elegidos están relacionados con la guerra o con la religión, ámbitos habituales en las postrimerías de la Edad Media, época en la que era más que natural ver transitar por los caminos a caballeros armados, frailes confesores o romeros en busca de un santuario. Los romances de *La doncella guerrera*⁸, *El conde Claros*⁹ y *La condesita*¹⁰ presentan disfraces que

⁸ La historia se reduce a las aventuras que corre una jovencita que se disfraza de guerrero para representar al padre y entrar a formar parte de la corte real; suceso que dará lugar a que el príncipe se enamore de la dama disfrazada. Este romance aparece publicado en JOSÉ MARÍA DE COSSÍO y TOMÁS MAZA SOLANO, *Romancero popular de la montaña: Colección de romances tradicionales*, SMP, Santander, 1933-1934, t. 2.

⁹ Este romance narra el rescate de una noble doncella, condenada a muerte por haber cedido a la recuesta de un galante pero jactancioso caballero, quien a su vez se convierte en el libertador que, disfrazado de clérigo, se introduce en la prisión para salvarla; situación que aprovecha para probar —de paso— la fidelidad de la infanta sentenciada. Romance que se encuentra publicado en R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía popular: selección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyzas y filandones*, Hijos de J. A. García, Madrid, 1885.

¹⁰ Este romance cuenta la historia de una noble dama que decide disfrazarse de romera para ir en busca de su esposo. *La condesita* está publicado en D. CATALÁN y J. A. CID, *Gerineldo: el paje y la infanta, Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, Gredos, Madrid, 1975, t. 7.

tenían aceptación social donde quiera que fuese porque resultaban cosa cotidiana tanto para los destinatarios de la anécdota como para los transeúntes de aquella época. Aunque resulte extraordinario para nosotros —ahora lectores— que una mujer se disfrace de guerrero, un caballero de clérigo y una noble de romera, nos parece lógico y verosímil para la historia que se narra. Precisamente la infalibilidad del disfraz consiste en la utilización de un vestuario común y corriente que no sea motivo de curiosidad o duda.

El disfraz proporciona a los protagonistas un vigor aún mayor que el que habían tenido hasta entonces en la realidad de la historia que se cuenta. Aquello que persiguen los portadores del disfraz —restaurar el orden— tendrá su consecución gracias a la amplitud de poder que les confiere el mismo.

El encubrimiento amplía el círculo de poder, porque lo cotidiano del disfraz (guerrero, fraile, romera) es utilizado en su función totalizadora, es decir, en virtud de su carácter de verosimilitud, del que se aprovecha el narrador para mezclar en un solo mortero una apariencia ordinaria y una acción extraordinaria. El héroe o la heroína extienden su poder merced a la posibilidad de cambiar su ser común en un ser extraordinario poseedor de mayor poder que el atribuido a sus dotes naturales¹¹.

Los tres disfraces implican una *travesía* (búsqueda) y la llegada a un *destino* (encuentro). El disfraz lleva siempre al encuentro de algo:

- El guerrero que lucha a partir del encuentro en *La doncella guerrera*. El motivo de la doncella que se disfraza ha sido muy gustado en la tradición popular¹², entre otras cosas, quizá, porque permite dar a la heroína diversos matices en su comportamiento gracias a la forma de utilizar el disfraz: la vestimenta, los ajuares, los ademanes; y es precisamente la actitud adoptada en el momento en que predomina el disfraz lo que cautiva al príncipe, al narrador del romance y a los oyentes o lectores.

- El fraile que va al encuentro en *El conde Claros*. El conde cam-

¹¹ C. JUNG, *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid, 1979, p. 121.

¹² “El tema de esta canción . . . [la doncella que se disfraza] . . . es común a la poesía de muchos pueblos. Se encuentra en cantos griegos e ilíricos, en un fragmento bearnés . . . y especialmente en Italia . . .” (M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952, t. 7, p. 244).

bia por iniciativa propia sus ricas vestimentas de noble por las humildes —pero poderosas— ropas de fraile. La elección del disfraz es forzada por las circunstancias: la dama, víctima de la indiscreción del amante, va a ser sacrificada, a no ser que él, causante de que el orden se haya roto, logre salvarla de la hoguera. Pero la situación de suspenso no surge por el hecho de que el caballero pueda ser descubierto, sino en virtud del peligro que puede representar para la infanta dejarse seducir por el falso clérigo en la oscuridad de la prisión. Ésta es la peripecia que llevará al público a pensar en un desvío en el final sugerido. La finalidad inicial, la salvación de la dama, es interrumpida por el intento del conde de obtener un segundo objetivo: la prueba de fidelidad. Esto constituye un viraje en el curso del romance, y va a mantener la emoción.

- La peregrina que llega al encuentro en *La condesita*. La condesita elige desde un principio portar un disfraz porque es éste un elemento indispensable para la realización de un viaje en el que nadie la escoltará. La situación de peligro, encarnada en la futura boda propuesta por su padre, es en realidad lo que la lleva a efectuar el cambio de ropa. Se disfraza para acercarse al marido y, así, oculta, anunciar al conde los esfuerzos y vicisitudes que ha pasado para poder encontrarlo.

BÚSQUEDA

En los tres romances elegidos se presenta una búsqueda. El móvil del disfraz es encubrir la verdadera identidad para arribar al punto de destino: la corte, la infanta presa, el marido desleal. Y ahí tendremos al femenino guerrero, al falso fraile y a la valerosa rome-rita venciendo todos los obstáculos —a veces con bastante dificultad, como en el primer caso— para llegar a la meta propuesta.

¿Será infalible el disfraz? Sí, al menos para cumplir con la doble función que le ha conferido el narrador dentro de la historia: aparentar otra personalidad y ampliar el círculo de poder, como se ha señalado anteriormente. Revestidos con la apariencia que los protege, todos los disfrazados llevan el escudo a cuestas, y los tres culminarán victoriosamente su hazaña.

La travesía del disfraz se realiza ante los ojos de aquellos a quienes se destina —ya sea que se encuentren presentes o sólo sobreentendidos—; por ejemplo: vemos a la doncella escurrirse entre los soldados de la corte, al conde Claros pasar delante de

los soldados de la prisión y a la condesita sorteando caminantes entre llanos y montañas.

En *La doncella guerrera*, la travesía del disfraz por la corte y su coqueto paseo ante el príncipe derivarán en enamoramiento. Se cumple la finalidad inicial de la disfrazada, pero fructificará también la del príncipe. Se puede decir —en cierto sentido— que el disfraz falla desde el momento en que los ojos del guerrero “roban el alma al mirar”¹³. La función primaria del disfraz de la doncella es *defensiva*, es decir, se trata de un intento de mimetismo para protegerse de que alguien en la corte se enamore de ella. En este romance, el atractivo del disfraz reside precisamente en su falibilidad, y eso es, en parte, lo encantador. Encubrir el sexo, engañar a la corte y evitar la deshonra del padre, todo ello deja de tener importancia al lado de los esfuerzos del príncipe para que el guerrero —quien tan graciosamente porta su bélico atavío— se manifieste como mujer. El príncipe, por amor, intuye y descubre la feminidad de la doncella. El narrador aprovecha la oportunidad propiciada por el disfraz para intercalar una nueva acción de índole amorosa, que hace más atractiva la historia.

En *El conde Claros*, la travesía del disfraz por la prisión remata en la prueba de fidelidad que fructifica en la unión de los amantes. Se cumplen las dos finalidades del disfrazado: el disfraz es infalible. Además, el atuendo permite a su portador llevar a cabo un juego ambivalente, una transgresión sin culpa: el carácter positivo de héroe salvador (fraile confesor) se mezcla con el negativo de galán seductor (inquisidor). Y, así, alternadamente, el conde puede dar muerte a un ser para hacer renacer a otro en el instante mismo del enmascaramiento en virtud del poder que le confiere un disfraz de tal naturaleza: “y en tanto que te confieso un abrazo me has de dar”¹⁴.

En *La condesita*, la travesía por los caminos tiene por objeto recobrar al marido, es decir, reconstituir el orden anterior. El disfraz no podía fallar; ni una duda acerca de su eficacia, porque la vestimenta de romera tiene como función primaria asegurar la libertad de movimientos, la cual, a su vez, confiere a esa esposa abandonada el privilegio de hacer su elección de amor, gracias

¹³ *La doncella guerrera*. Suplemento a la *Primavera y flor de romances viejos*, en M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *op. cit.*, p. 242. Al mencionar el coqueto paseo de la doncella, nos estamos refiriendo también a la actitud de retrainimiento —nada común, por cierto— en un guerrero que baja los ojos cuando pasa algún varón. Actitud que no dejaría de sorprender y de causar sospecha al príncipe.

¹⁴ *El conde Claros*, *ibid.*, p. 180.

al permiso paterno. La peregrina, encubierta por su hábito de sayal, transita anónima por “morería y cristianidad”¹⁵.

¿Cómo puede ser tratado de manera tan diferente el disfraz en estos tres romances? En el romance de *La doncella guerrera*, el disfraz representa el núcleo de la anécdota; en torno a él giran la historia y el interés. La doncella quiere encubrir su sexo para evitar cualquier encuentro peligroso. La doncella “es” su disfraz, mientras que en los otros dos romances el disfraz es sólo un medio que permite alcanzar una finalidad. El conde y la condesita “utilizan” su disfraz; ambos pretenden revelarse en un encuentro que conduzca a una situación renovada.

En *La doncella guerrera* interesa sobre todo el *instante* en que la protagonista está representando su papel de guerrero —ésta es la situación de peligro—, defendiéndose de la suspicacia de su insistente perseguidor, mientras que, en el romance de *El conde Claros*, lo significativo son las *causas* y las *implicaciones* del disfraz —o sea la condena a muerte—, que entrañan la situación de peligro de la que se desprende la necesidad del disfraz; además, como el disfraz sirve también de resorte para probar el amor de la acusada, despiertan asimismo interés las *derivaciones*, es decir la nueva situación de peligro para la infanta. En el romance de *La condesita* importan las *consecuencias*, es decir, la ignota reacción del esposo ante el reclamo que hace la disfrazada; aquí el disfraz es un claro instrumento que permite a la romerita hacerse valer como esposa legítima.

ENCUENTRO

En los tres romances, el engaño propiciará el encuentro, esto es, la consecución del ser amado¹⁶, aunque no sea ésta la finalidad inicial:

- En *La doncella guerrera*, el descubrimiento del engaño —de la feminidad— es lo que propicia el enamoramiento. Los ojos des-

¹⁵ *La condesita*. D. CATALÁN, *La flor de la marañuela, Romancero general de las Islas Canarias*, Gredos, Madrid, 1969, t. 2, p. 59.

¹⁶ El móvil pasional más recurrente en el Romancero es “el sentimiento amoroso en sus manifestaciones más variadas, desde el erotismo un poco pícaro y despreocupado hasta la sombría tragedia conyugal, simbolizada casi siempre en personajes femeninos, verdaderas protagonistas del romancero...” (G. DI STEFANO, *El Romancero*, Narcea, Madrid, 1973, p. 49).

cubren a la disfrazada¹⁷; el disfraz no la puede sustraer al enamoramiento del príncipe. El disfraz viene a reafirmar lo femenino, lo imposible de ocultar¹⁸.

- En *El conde Claros*, el engaño lleva al encuentro definitivo, pues se sugiere que los amantes se convierten en esposos. Al comprobar la fidelidad de la dama, el conde se quita el disfraz; ha buscado la revelación y justificación de su enamoramiento.

- En *La condesita*, el engaño sirve para producir el encuentro. Ante el hallazgo del marido, la condesita se despoja del disfraz y se realiza el encuentro de los esposos alejados. La romera ha llegado a su destino.

En el primer caso, el encuentro no se sospecha, es sorprendente —desde la perspectiva del lector—; en el segundo, el encuentro se desea, pero se pone en duda; en el tercero, el encuentro se presupone: es tal la insistencia de la condesita que se da por supuesto que el encuentro se va a realizar sin impedimento alguno.

Cuando hablamos de encuentro, nos referimos a la segunda aparición del personaje permanente (sujeto de búsqueda), o sea, cuando se da el descubrimiento. Los personajes disfrazados vuelven a ser ellos mismos, pero modificados o renovados en virtud de las acciones realizadas como personajes temporales (sujeto de acción). La doncella, el conde, la condesita no son ya los mismos, el disfraz los ha transformado. El cambio súbito, de personaje temporal a permanente, propicia una nueva situación: antes del disfraz tenemos a una hija de familia deshonrada, a un amante infamador y a una esposa abandonada. En el momento del encubrimiento, a un guerrero, a un fraile y a una romera. Muy diferentes son una vez que desaparece el disfraz: una hija de familia

¹⁷ Los ojos siempre delatan, no se pueden disfrazar; el disfraz puede disimular el cuerpo, pero no ocultar la verdadera personalidad que asoma por los ojos. Además, son los ojos los que incitan al enamoramiento, porque el que se enamora se ve reflejado en los ojos de la amada. “¿Has observado que siempre que miras en un ojo ves, como en un espejo, tu semblante en esta parte que se llama pupila, donde se refleja la imagen de aquel que en ella se ve? —Es cierto. . . porque si fijase sus miradas sobre cualquiera otra parte del cuerpo. . . , o sobre cualquier otro objeto, a menos que no fuese semejante a esta parte del ojo que ve, de ninguna manera se vería a sí mismo” (PLATÓN, *Alcibiades I*, 132e-133a, trad. D. P. de Azcárate, *Obras Completas*, Compañía Continental Editorial, México, 1957).

¹⁸ “En última instancia se trata de un conflicto entre el ser y el parecer, acabando siempre el ser por triunfar sobre el parecer” (M. DÉBAX, *Romance-ro*, Alhambra, Madrid, 1982, p. 413).

honrada y pedida en matrimonio, un héroe salvador y marido responsable y una heroica esposa reconocida públicamente por su marido. La doncella consigue novio, el conde Claros fidelísima esposa y la condesita no se deja abandonar.

Se presenta una situación modificada de acuerdo con la moral impuesta, representada por los personajes que se despojan del disfraz. La nueva condición de estos personajes está encaminada no sólo al matrimonio sino fundamentalmente al encuentro amoroso. Encuentro hacia el cual ha tendido la acción¹⁹.

Al revelarse, el disfraz propicia el encuentro y también cumple con su función narrativa de ser un recurso cuya finalidad es advertir al público que va a ser testigo de un engaño, para así atrapar su atención. Y nuestra atención ha sido atrapada, el interés en la narración ha aumentado al permitir el autor que algo permanezca oculto, a pesar del carácter de infalibilidad conferido antes al disfraz. El engaño resuelve con una revelación teatral —contundente— la anécdota, porque, gracias al suspenso, a los enredos, a las confusiones, se descubren sentimientos, intenciones, cambios de fortuna.

El disfraz hace factibles los encuentros porque abre la posibilidad de cambio en la lógica de las acciones, favoreciendo momentos de emoción (encubrimiento-búsqueda) y, por lo tanto, de creatividad (revelación-encuentro) por la manera como ha elegido cada narrador dar solución a la historia.

El final de la historia deja plasmado —en los tres romances— el mensaje que se quiere enviar a través del papel de las protagonistas femeninas a las oyentes, ya se trate de casadas o de solteras.

Quisiéramos tocar, aunque sólo sea de paso, este aspecto y referirnos a la condición que guarda la mujer en nuestros tres romances²⁰. La mujer —ya sea doncella, amante o esposa—

¹⁹ En los tres casos hay una especie de intermediario del disfraz que va a colaborar en cierta medida al descubrimiento del engaño —la madre en *La doncella guerrera*— o, bien, a participar en los gérmenes del engaño —el pajecito en *El conde Claros*— o, por último, a intervenir en la justificación del engaño —el vaquero en *La condesita*—. En el primer caso, la reina descubre a su hijo la intimidad o fragilidad de la disfrazada. En el segundo, el paje informa al futuro disfrazado sobre el estado de urgencia en que se encuentra la infanta acusada. En el tercero, el vaquero revela a la disfrazada la vida íntima del marido extraviado. Son interlocutores que sirven de vínculo de unión a los enamorados, amantes o esposos; siendo los tres personajes tan distintos, contribuyen de manera relevante al esperado encuentro.

²⁰ Para una información más completa sobre la situación que guarda la mujer en la Edad Media, véase *La condición de la mujer en la Edad Media*, Colo-

siempre dependerá de la imposición moral y social. En efecto, en las tres historias tiene principal cabida la autoridad del padre, a ella está sujeta la pasividad o la actividad de su hija. Siempre se presenta como el jefe de la familia y es el resorte de la acción, dado que es él quien otorga el permiso o impone el castigo. El padre juega un papel importante en la decisión de revestir un disfraz:

- motiva y da su consentimiento para que la hija se disfrace (*La doncella guerrera*);
- castiga a la hija y obliga indirectamente al salvador a disfrazarse (*El conde Claros*);
- otorga licencia a la hija para disfrazarse (*La condesita*).

Por ello, el padre va a participar en cierta medida en el encuentro amoroso; es una especie de intermediario indirecto. En los tres romances, el padre es el preservador o propugnador de la ley, de la costumbre o de la moral; es uno de los puntos clave para que el narrador pueda transmitir lecciones de comportamiento tanto a hombres como a mujeres, pero sobre todo a estas últimas:

- la conducta que debe seguir la doncella que aún no tiene marido (bajar los ojos);
- la conducta que debe acatar la mujer enamorada que ha faltado a las imposiciones sociales (apartar al seductor);
- la conducta que debe adoptar la mujer que sufre la ausencia del marido (comprobar si éste aún vive).

Los tres son romances de aleccionamiento, pero también de “reivindicación” de la condición femenina o, mejor dicho, de la castidad femenina. Tres mujeres reivindicadas, siempre y cuando sea conforme a los cánones impuestos por la sociedad, porque en la castidad de la mujer se basa el concepto masculino de la honra²¹.

El mensaje moralizante se da en una retroalimentación cons-

quiu Hispano-Francés, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, Madrid, 1986, y MARGARET W. LABARGE, *La mujer en la Edad Media*, Nerea, Madrid, 1988.

²¹ M. RODRÍGUEZ GIL, “Las posibilidades de actuación jurídico-privadas de la mujer soltera medieval”, en *La condición de la mujer en la Edad Media*, *op. cit.*, pp. 107-120, y G. DUBY, *El caballero, la mujer y el cura*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 27 ss.

tante: del romance hacia la sociedad y de la sociedad hacia el romance. El mensaje siempre será un reflejo de lo considerado como bueno o malo según la moral impuesta. A la vez, los romances actúan como reforzadores de los valores sociales, siempre asomados, siempre asomándose en toda poesía que provenga del pueblo o hacia el pueblo se dirija²².

El disfraz, como recurso anecdótico, propicia la travesía de una situación a otra; y también ha permitido al narrador transmitir la ideología colectiva, ya modificadora, ya reafirmadora de la ideología del lector, según sea el caso.

Y el disfraz —que ha sido nuestro hilo conductor— nos ha servido de resorte o pretexto para hablar de estos romances, que forman parte de ese mundo delicado y vigoroso, abierto y misterioso que es el Romancero y que ha sido nuestro tema de análisis, deslizándonos a veces por vericuetos, reflexiones y goces. Los romances se escapan al seguir nosotros sus señales luminosas. Así es toda poesía popular, inatrapable y placentera en extremo²³.

GRACIELA CÁNDANO FIERRO

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

²² “. . . como carácter fundamental de la literatura española. . . [está] . . . su tendencia ética, tendencia que a menudo vemos confirmada en el Romancero” (R. MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952, p. 26).

²³ Seguiremos las huellas de R. MENÉNDEZ PIDAL —podríamos repetirlo—: “que la curiosidad de mis lectores, abierta a todas las impresiones y ávida de las que le son más extrañas, logre adivinar. . . [o intuir]. . . en lo que yo deje entrever aquello que no acertaré a decir” (*La epopeya castellana a través de la literatura española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1974, p. 12).

¿POR QUÉ UN ROMANCERO SEFARDÍ?

Un fenómeno que ha acarreado buen número de mitos es el de la supervivencia del Romancero hispánico entre los sefardíes. La cuestión se plantea bajo diferentes interrogantes: ¿el Romancero sefardí es judío o no lo es? Si es judío, ¿por qué los personajes se mueven en un ámbito cristiano? Si es cristiano, ¿por qué los judíos lo conservan desde hace cinco siglos? En resumen, ¿por qué los sefardíes siguieron cantando después de la expulsión un repertorio hispánico predominantemente cristiano?

He aquí preguntas legítimas que merecen formularse teniendo en cuenta las circunstancias históricas de la postexpulsión y dentro del conjunto de problemas específicos de la transmisión folklórica en general y en el ámbito judío en particular.

RASGOS CULTURALES DE LOS JUDÍOS DE LA DIÁSPORA

A modo de preámbulo, se partirá de la observación global de que el pueblo judío se define en la diáspora con respecto a un patrimonio espiritual y no en función de un territorio geográfico, como la gran mayoría de los pueblos de la tierra. Esta vivencia tan particular cuenta con un factor esencial: la memoria, que desempeña un papel clave en el modo de ser del pueblo judío y en su cultura. La memoria es el lazo que une una generación con otra a través de los exilios geográficos y sitúa al pueblo judío en el presente a la vez que lo ayuda a proyectarse en el futuro. Sin la memoria, la supervivencia del judaísmo sería difícil de imaginar.

Añádase a esto que los judíos son grandes asimiladores de culturas. En los diferentes países adonde la historia los ha llevado, se han empapado de la cultura nacional, que han hecho suya y han enriquecido a su vez con aportes propios. En esta dinámica

fructuosa, han conseguido integrar la cultura adoptiva a la vez que conservar su personalidad judía.

A la luz de estas observaciones, no extraña pues que los sefardíes hayan conservado, junto a su lengua y sus costumbres, el patrimonio cultural que compartían con los demás habitantes de la Península ibérica: el Cancionero oral y el Romancero en particular.

Mucho se ha mitificado este fenómeno en la era romántica y posromántica, pretendiendo que los judíos conservaron su lengua y cultura hispánicas por pura nostalgia de su patria perdida. Este mito tiene todavía muchos adeptos en la actualidad, tanto entre los españoles como entre los propios sefardíes¹.

Afortunadamente, los mitos no resisten a un análisis un tanto objetivo de la realidad y se desmoronan por su simplismo excesivo.

CIRCUNSTANCIAS HISTÓRICAS

Se tratará de analizar, en primer lugar, las circunstancias históricas que permitieron a los *megorasim*² conservar muchos aspectos de su cultura de origen, entre los cuales la lengua figura como uno de los más destacados.

El contexto geopolítico del Magreb favoreció esta conservación bajo varios aspectos. Nótese, en particular, que la ley islámica, según la cual el creyente ocupa un lugar privilegiado y los otros pueblos, los *dhimmis*, un rango inferior, acarrea una separación entre los diversos grupos étnicos y religiosos que viven bajo su dominio. Paradójicamente, esta situación discriminatoria garantiza la conservación de culturas minoritarias³. La judería aislaba a los judíos del resto de la población, permitiéndoles cultivar sus características y particularismos nacionales (lengua y costumbres). Aun así, fue sólo en el norte de Marruecos donde los sefardíes conservaron verdaderamente su cultura, ya que, en el sur del país, la superioridad numérica de los judíos de cultura árabe y bereber acabó por borrar la particularidad hispánica de los sefardíes.

No se trata de negar aquí que el caso sefardí sea notable y casi extraordinario, pero sí creemos que, precisamente por su carác-

¹ Los mitos referentes a los sefardíes son explorados por HASSÁN (1986), DÍAZ-MAS (1986:187-198) y ANAHORY-LIBROWICZ (1988a:11, 18).

² Judíos expulsados de España.

³ Véase BENMAYOR (1979:9-11) respecto a la conservación y la transmisión de los romances sefardíes en el Imperio otomano.

ter único, es menester comprenderlo mediante una reflexión objetiva. Así, pues, desde nuestro punto de vista, los sefardíes siguieron manteniendo vivas su cultura y su lengua españolas porque se definían ante todo como judíos españoles y lo que conservaban era su propio patrimonio. Además, en la sociedad magrebí mayoritariamente árabe y musulmana, la cultura hispánica constituía un rasgo distintivo de los judíos, que los mantenía en su plena identidad sin peligro de asimilación o de aculturación. Prueba de esto es que, al otro extremo del Mediterráneo, en el Imperio otomano musulmán, asistimos a un fenómeno paralelo. El sistema de los *millet* garantizaba la conservación de los particularismos nacionales no sólo entre los judíos sino también entre los armenios, griegos, árabes y otros grupos étnicos establecidos en el imperio.

En cambio, muy diferente fue la situación en los países cristianos donde se refugiaron los sefardíes (sur de Francia, Países Bajos, Italia e Inglaterra), donde el Romancero y otros aspectos de la cultura hispánica no sobrevivieron al paso del tiempo. Sin embargo, el grado de hispanidad de los sefardíes en 1492 y en los años que siguieron era similar en Europa, África del Norte o el Imperio otomano. Lo que sí difería era el sistema sociocultural y político de los países cristianos frente al mundo islámico. En efecto, los primeros ofrecían a los judíos más posibilidades de integrarse a la cultura nacional, sobre todo a partir de la emancipación que aportaron la revolución francesa y el código de leyes napoleónico. Está claro que, cuando los sefardíes tuvieron la oportunidad de integrarse a la mayoría, sin por eso asimilarse, lo hicieron de buena gana, permaneciendo así como judíos cuya cultura laica era la del país adoptivo.

EL ROMANCERO SEFARDÍ Y LA PROBLEMÁTICA DE LA TRANSMISIÓN FOLKLÓRICA

Una vez analizadas las circunstancias históricas del caso sefardí, vemos cómo, en el proceso de transmisión oral, el Romancero siguió siendo popular siglos después de la expulsión.

Para mantener una tradición oral, ésta debe hablar a sus depositarios y a la comunidad en la cual se transmite. “La continuación de una tradición de una generación a otra no es automática, es el fruto de un proceso dinámico en el cual la función desempeña un papel vital” (Köngas-Maranda 1980:115-116). Las

funciones que ocupaba el cante de romances en España eran fácilmente transferibles a Marruecos: función ritual de ciertos romances cantados en las bodas o durante las fiestas judías (por ej.: romances bíblicos); función recreativa (romances cantados por las mujeres para acompañar las faenas domésticas y en reuniones sociales) (Anahory-Librowicz 1980:12). Precisamente, la decadencia y casi desaparición del Romancero en los últimos treinta años se debe en gran parte al reciente fenómeno de emigración de las comunidades sefardíes y al hecho de que el canto de romances ha perdido su funcionalidad en el marco familiar sefardí, que se ha reestructurado según modelos europeos o norteamericanos⁴.

La transmisión del Romancero está estrechamente ligada a la problemática de la comunicación folklórica. Lo que garantiza la vida de la materia folklórica es que el oyente activo desempeña un doble papel: el de receptor que, a su vez, se hace coautor al reproducir la canción para transmitirla a otros. Esta transmisión se efectúa de un modo activo y la nostalgia no puede constituir la motivación única de una transmisión de cinco siglos.

En todo acto de comunicación hay una persona (en nuestro caso, el informante) que transmite un mensaje o código (el cantar) a otra persona que lo descifra (el/los oyente/s). Para que el acto de comunicación se cumpla, el oyente debe comprender el mensaje y descifrarlo a partir de sus propias vivencias, sin mediación alguna. Es un proceso intuitivo en el que el oyente penetra en un mundo y en un lenguaje con los que mantiene una familiaridad absoluta.

En la transmisión de toda literatura oral pugnan dos fuerzas, a veces opuestas: el deseo de conservar y memorizar el "original" y el deseo de comunicar a un grupo receptor un mensaje que éste quiere aceptar, compartir y transmitir a su vez. El acto de transmisión es tamizado, voluntariamente o no, por el sistema de valores del grupo (o individuo) receptor. Así, censurada y fecundada por su contexto generativo, la canción sufre retoques sutiles que la transforman poco a poco. Como dice Paul Zumthor, "lo que finalmente importa es la armonía entre la intención formalizante del poema y otra intención, menos clara, difusa en la existencia social del grupo receptor" (1983:129).

Esto nos lleva a analizar uno de los problemas importantes de la transmisión de romances entre los judíos después de la expul-

⁴ Para más información sobre las causas de desaparición del Romancero sefardí, véase ANAHORY-LIBROWICZ, 1988a:12-13, 15.

sión. Por una parte, conviene preguntarse en qué medida el Romancero comunica un mensaje que interesa a los judíos; por otra, cómo éstos recanalizan ciertos contenidos del Romancero, ajenos a sus creencias (referencias al cristianismo; divergencias en el código ético) o arcaicos (temas épicos e históricos).

Si bien no hay nada que, a primera vista, aparezca como específicamente judío en el Romancero, excepto los romances bíblicos, hay sin embargo elementos familiares para los sefardíes; en primer lugar, la lengua española en su variedad judeo-española, elemento fundamental de identificación de los sefardíes del norte de Marruecos desde la expulsión hasta principios de nuestro siglo⁵. Junto a la lengua española, se conservan códigos culturales hispánicos, entre los cuales el Romancero constituye una manifestación singular.

En el plano del contenido, el Romancero es un género profano que no se relaciona con las creencias religiosas judías, excepto los romances bíblicos; sin embargo, por ser laicos, los temas romancísticos tienen el alcance universal de toda literatura oral que, aunque arraigada en un contexto nacional, rebasa los particularismos y las fronteras regionales para tratar temas de interés universal tales como la fidelidad, la castidad, el honor, la envidia, la crueldad. . .

Conviene subrayar que el Romancero sefardí se transmite mayormente entre mujeres y que los temas femeninos abundan⁶. En España, en cambio, los romances se cantan tanto entre hombres como entre mujeres. En el contexto tradicional judeo-marroquí, los hombres son portadores de la cultura judía sagrada, mientras que las mujeres, mucho menos versadas en el estudio del hebreo y de la religión, quedan más abiertas a las influencias de la cultura popular no judía.

Excepto algunos casos particulares en que los personajes se identifican como cristianos, los héroes del Romancero tienen el carácter impersonal de figuras míticas, ajenas a la realidad concreta del informante. Se crea así un distanciamiento entre el na-

⁵ Con la apertura de la primera escuela de la Alliance Israélite Universelle en Tetuán en 1860, el francés reemplazó progresivamente al español como lengua de estudio y de cultura. Véase ANAHORY-LIBROWICZ, 1988a:12-13.

⁶ Para un análisis de los diferentes aspectos de la mujer en el Romancero sefardí, véase ANAHORY-LIBROWICZ, 1988a:128-130, 136-141 y “Las mujeres no-castas en el romancero: Un caso de honra” en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. por Sebastian Neumeister, Frankfurt, 1989, pp. 321-330.

rrador y la materia narrada y, paradójicamente, en esto reside la fuerza del relato. Cuanto más lejanos son los personajes y su medio ambiente, más fuerte y seductor es el mito, ya que los obstáculos de índole psicológica que impedirían una identificación entre el informante (o el oyente) y el héroe se anulan⁷.

Heda Jason observa perspicazmente que “una de las características principales del cuento de hadas es que *no* se basa en el código religioso, ético y cultural de la sociedad en que se transmite. . . . La leyenda sagrada, en cambio, sí se basa en el sistema ético-religioso de la sociedad narradora” (1977:137). Así, en un repertorio folklórico se encuentran relatos de ambas categorías, que ora reflejan fielmente el sistema de valores del informante y de sus oyentes, ora se apartan de éste para situarse en un mundo ajeno al del narrador.

Creemos que la mujer sefardí que canta romances realiza un viaje a través de un mundo poblado de elementos familiares con los cuales se identifica, pero también lleno de objetos extraños que transforman su viaje en una aventura. En una búsqueda intuitiva de equilibrio, puede reinterpretar ciertos mensajes cuyo contenido le parece arcaico o contrario a sus creencias. Esto nos lleva a contestar a una de las preguntas formuladas más arriba referente a la recanalización de contenidos cristianos o arcaicos entre los judíos.

Veamos primero los romances épicos e históricos tan bien conservados por los sefardíes de Marruecos. En el siglo que siguió a la expulsión, la memoria de un acontecimiento histórico pudo haber desempeñado un papel importante en la conservación de esta categoría de romances, lo cual no sería el caso en los siglos posteriores. La afición por los romances históricos se integra muy bien en la función de “diversión” del folklore en la vida de un pueblo. Los reyes y príncipes, las infantas y condesas, como personajes desligados de la realidad inmediata del narrador, seducen por su exotismo y no por su semejanza con la realidad de aquél. De esta manera, la transformación del contenido histórico en contenido novelesco refleja un cambio sutil en la percepción de la materia folklórica por sus portadores. Menéndez Pidal ya señalaba la evolución de lo histórico a lo novelesco como una evolución normal del Romancero en general⁸. Para los sefardíes,

⁷ Las relaciones entre el informante y el relato son exploradas en detalle en ANAHORY-LIBROWICZ, 1988b.

⁸ Véase MENÉNDEZ PIDAL, 1968, t. 1, pp. 193-196, 207-209, 219-221, 316.

se justificaría todavía más por razones históricas evidentes⁹.

Por otra parte, la recanalización de contenidos cristianos en el Romancero ha sido estudiada magistralmente por Bénichou (1968:314-318) y Armistead y Silverman (1982:127-148) bajo el nombre de descristianización. Sería pues inútil volver a detallarla aquí. Sin embargo, un ejemplo vivo se me presentó al escribir este artículo en Montreal¹⁰. El resultado fue que el verso de *La mala suegra* (CMP L4) que alude a la Virgen y a Jesucristo se transformó para adecuarse al sistema de valores de la narradora: “Y por compañía tuviera / a Jesucristo y su madre” (Rachel Serfaty de Cohén, de Tetuán, 57 años; verso cantado en Caracas el 21/6/72): “Y por compañía tuviera / a mi padre y a mi madre” (verso transformado en Montreal el 7/11/88 por Kelly Sultán de Amar, de Melilla, 46 años).

En el romance, una mujer que está a punto de parir desea tener “por compañía a Jesucristo y su madre”. En el verso transformado, la sustitución de “Jesucristo” por “mi padre” y del posesivo “su” por “mi” da un sentido muy diferente al deseo de la mujer, que quiere tener a sus padres cerca de ella en el momento del parto. La primera preocupación de la narradora era, sin duda, suprimir la invocación a Jesucristo y sustituirla por una palabra que no aludiera a Dios, quien, para los judíos, se sitúa en un nivel superior, incompatible con el humano. Una mujer sefardí no pensaría en decir que quiere tener por compañía a Dios. La presencia de la palabra “madre” evoca la asociación padre-

⁹ Se debe tener en cuenta que el Romancero sefardí del norte de Marruecos se distingue por su carácter conservador hasta 1859 (principio del protectorado español). Al comparar versiones peninsulares y judeo-marroquíes de un mismo tema, las primeras revelan un grado de novelización mayor, mientras que las últimas conservan un número más elevado de detalles históricos. En este juego sutil de influencias conservadoras e innovadoras que rigen la transmisión oral de los romances, las primeras desempeñan un papel importante en la tradición sefardí de Marruecos.

¹⁰ Me parece interesante relatar esta anécdota en detalle. Kelly Sultan Amar, una de las intérpretes del grupo musical sefardí que dirijo (Gerineldo), al escuchar las palabras de *La mala suegra*, que le tocaba aprender, me pidió que le cambiara el verso que alude a Jesucristo y a la Virgen. Le propuse que hiciera el cambio ella misma. Sin haber escuchado jamás otras versiones del romance, no tardó en encontrar el verso citado más adelante en este artículo, que coincide con otras versiones marroquíes descristianizadas. Lo peculiar de esta experiencia es que se desarrolló ante mí de manera consciente y articulada. Claro está que no se integra en un contexto folklórico auténtico, ya que el proceso de transmisión no sigue un curso natural, sino el aprendizaje cuyo objetivo es la interpretación en público de la canción.

madre y así queda eliminada la alusión a la Virgen.

Conviene mencionar también los cantares anticlericales, integrados en el repertorio sefardí a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con la llegada de los españoles a Marruecos. Citemos, por ejemplo, *El molinero y el cura* (CMP T7), *La madrugada de Elena* (CMP M3) y *Fray Pedro* (Q7). Los tres satirizan la lujuria de algunos clérigos. El último, conocido como *El paipero* entre los sefardíes, es una de las canciones de boda más populares del repertorio judeo-marroquí, sin duda por su carácter distintivamente erótico. Seguramente, a los sefardíes les gustaba ver que se ridiculizara a los representantes de la iglesia que, en otra época, los oprimió y expulsó de España.

Otro fenómeno, propio del Romancero sefardí y perceptivamente estudiado por Diego Catalán (1970-1971), es el de los desenlaces felices, que vienen a sustituir a los finales sangrientos. Así, el verso formulario: “Otro día en la mañana / la cabeza le cortara” se sustituye por otro verso formulario más sonriente: “Otro día en la mañana / las ricas bodas se armaran”. Efectivamente, la muerte administrada tan someramente en romances de tema amoroso o caballeresco debe chocar con la sensibilidad de un judío, a quien se le enseña desde la infancia que el valor supremo es la vida y que ésta no puede ser sacrificada en vano. La sustitución de un verso por otro corresponde al traslado de un sistema de valores a otro. A los valores caballerescos de venganza y honor se opone la creencia judía en la santidad de la vida. El casamiento, promesa de vida, triunfa sobre la muerte. Si se considera que las canciones se transmiten mayormente entre mujeres, la sustitución parece aún más natural. Efectivamente, en una sociedad tradicional —como lo es la sociedad sefardí—, la boda es el objetivo más deseable en la vida de la mujer. En cambio, la transmisión mixta (hombres y mujeres) en la Península pudo haber influido en la preferencia por los desenlaces rigoristas en que la mujer (sobre todo casada) sufre el castigo mayor (la muerte) por sus transgresiones sexuales.

El caso de *Rahel lastimosa* (CMP M7) también corresponde a la categoría de romances que evolucionan y se transforman para amoldarse a creencias sociorreligiosas. Se trata de un relato de mujer adúltera que, descubierta por su marido, recibe un severo castigo (muerte o mutilación corporal). Este romance se canta normalmente en las bodas, truncado de su desenlace sangriento. En efecto, en principio, Rahel serviría de ejemplo negativo para la futura esposa; sin embargo, la alusión a la muerte en un aconte-

cimiento festivo es del todo indeseable entre los sefardíes, debido a la creencia en la *'ainará* (mal de ojo). Se suprime entonces el castigo, lo cual plantea un problema de orden ético: el adulterio no puede quedar impune. Se transforma entonces todo el relato para hacer de Rahel una mujer virtuosa, que sirva de ejemplo a la futura esposa. La versión sefardí de *Rahel* es notable bajo dos aspectos: por una parte, es una ilustración perfecta de relato profundamente transformado por el grupo receptor para adecuarlo a sus propios criterios culturales; por la otra, es la nueva función atribuida al romance (cantar de boda) la que determina dichas transformaciones¹¹.

Se dan casos de romances cuyo contenido es judío (romances bíblicos) que se hallan “actualizados” para un auditorio contemporáneo. Sirva de ejemplo una versión, única, que sepamos, de *El nacimiento de Abraham* (CMP E3). Debido a la comercialización de este cantar mediante discos y cassettes en Israel, España y Estados Unidos, la canción se ha popularizado en una versión vulgar, que no deja lugar a sorpresas. ¡Cuál no fue mi asombro cuando, en una encuesta en Caracas, mientras que esperaba oír los conocidísimos versos de: “Bendigamos al padre / y también al mohel. // Que por su zejut / nos venga el Goel”, mi informante cantó: “Bendigamos a Ben-Gurión / y también a la bandera. // Que por su zejut / nos venga el Goel”! La figura bíblica de Abraham va reemplazada por la de un hombre de estado contemporáneo: David Ben-Gurión. Nuestro romance bíblico se transforma así en un himno sionista donde se glorifica a Ben-Gurión, profeta judío de los tiempos modernos, y a Israel, en su símbolo no menos moderno, la bandera.

Citemos otras canciones que, sin ser judías, tienen una resonancia particular para los judíos. Por ejemplo, *El rey envidioso de su sobrino* (CMP X5), en que el rey, enamorado de la mujer de su sobrino, invita a éste a almorzar con intención de matarlo. Al llegar a casa de su tío, don Gueso ve que las mesas están puestas “y en ellas no panes, // cuchillos agudos, / saleros sin sale: // y allí vido Bueso / sus negras señales” (Bénichou 1968, vv. 17-19). La escasísima difusión geográfica de este romance (documentado sólo en Marruecos y en una versión balcánica muy deteriorada) no nos permite saber si estos tres elementos (el pan, la sal, los cuchillos) estaban presentes en las versiones peninsulares antiguas.

¹¹ Para el texto del romance, sus variantes y un estudio detallado de su evolución entre los sefardíes, véase ANAHORY-LIBROWICZ, 1980:58-60.

Sin embargo, analicemos cada uno de estos signos: la sal y el pan constituyen los elementos básicos de la comida judía. El pan es indispensable para la bendición ritual y la sal con que se unta el pan simboliza la sal utilizada en los sacrificios del Templo. Quedan los “cuchillos agudos”, cuya presencia —añadida a la ausencia de elementos familiares a la liturgia judía— causan una impresión inquietante. En el plano de las connotaciones generales, un cuchillo puede parecer amenazador e incluso siniestro. En Marruecos, la presencia de cuchillos podría tener una connotación particular vinculada a la costumbre que tenían algunos sefardíes de retirar de la mesa los cuchillos antes de recitar la oración del *Birkat hamazón*, que se dice después de cada comida. Esta costumbre parece haberse originado en la creencia de que, al aludir a Jerusalén en la oración, la nostalgia de Sión fuera tan profunda que pudiera hacer cometer un acto contrario a la ley: el suicidio. Para evitar ceder a esta tentación, valía más retirar los cuchillos¹².

Nos hemos limitado a analizar, a través de algunos ejemplos, ciertos aspectos que reflejan los problemas de la transmisión oral de los romances entre los sefardíes. Arraigados en un contexto generativo complejo, estos romances emanan de una realidad pluricultural hispánica, judía y magrebí, que se extiende en el tiempo y en el espacio. Han sobrevivido largo tiempo y la universalidad de su mensaje ha sido lo bastante profunda para seguir hablando a generaciones de sefardíes de una punta a otra del Mediterráneo; cantidad de generaciones se han reconocido en estos cantares, en su hispanidad y en su judaísmo, ya que éste es lo bastante amplio para no excluir a otras culturas y lo bastante íntegro para no temer aportes externos.

En resumen, la conservación del Romancero entre los sefardíes de Marruecos y del Imperio otomano, a la vez que sobresale como un hecho notable, no es sin embargo milagrosa o mágica, como algunos lo pretenden.

Se arraiga desde luego en una voluntad de querer ser sefardí, es decir, ante todo judío en la modalidad propia de los habitantes de la Península, o sea la modalidad hispánica, la única que conocían y practicaban; sin embargo, esta sobrevivencia se apoya a la larga en circunstancias sociopolíticas características del mundo musulmán y se organiza en torno a los mecanismos sutiles de toda

¹² Fue mi madre, Simy Salama de Anahory (1906-1987), quien me relató esta costumbre que había oído de su padre, el rabino Isaac Salama (fallecido hacia 1956), originario de Chaouen y residente en Tánger.

transmisión tradicional oral, en particular: la posibilidad de transferir la función del Romancero (festividades, bodas, reuniones familiares, faenas domésticas); la actualidad de su mensaje, que siguió hablando al grupo receptor (los sefardíes); la universalidad de sus temas, que permitió al Romancero atravesar las fronteras; la fuerza de sus figuras míticas, que crea una distancia ideal entre el narrador y su relato; la reinterpretación continua de su contenido por el grupo receptor en función de sus propios valores éticos y socioculturales (descristianización; transformación de un contenido histórico en contenido novelesco; integración de nuevas canciones al repertorio antiguo; transformación de los desenlaces y hasta del cuerpo del relato; actualización a un contexto histórico nuevo).

Si bien la voluntad de los sefardíes de permanecer judíos españoles fue posible en el contexto magrebí y otomano, hoy día esta posibilidad ya no se presenta. Entre la generación nacida después de la segunda guerra mundial y las dos que la precedieron existe una distancia cultural enorme. Las canciones que formaban parte de la vida cotidiana de mis padres y abuelos son para nosotros documentos dignos de conservar como testimonio de una cultura pasada. Cuanto más nos alejamos del folklore vivo, cuya ejecución está relacionada con una función específica, más nos acercamos a la arqueología, pasando del ser vivo a la pieza de museo. El folklore, como tantas otras manifestaciones literarias, es un discurso que se apoya no sólo en el sentido de las palabras sino también en el sentimiento de complicidad y de emoción que suscita en sus depositarios.

Hoy esta emoción se ha disipado y otras realidades culturales rodean el mundo de los sefardíes hasta tal punto que la identidad sefardí, tal como se conocía a principios de siglo, se está transformando en varias realidades que convendría definir para atribuir a la palabra sefardí un sentido actualizado.

BIBLIOGRAFÍA

- ANAHORY-LIBROWICZ 1988a ORO ANAHORY LIBROWICZ, *Cancionero séphardi du Québec*. Fonds FCAR, Montréal, vol. 1, 1988.
- ANAHORY-LIBROWICZ 1988b "El informante y el texto: un estudio sobre el fenómeno de la transmisión oral", en *Actas del Coloquio Romancero-Cancionero*. Los Angeles-Madrid, 1988, t. 2, pp. 166-179.
- ANAHORY-LIBROWICZ 1980 *Florilegio de romances sefardíes de la diáspora (Una colección malagueña)*. CSMP, Madrid, 1980.
- ARMISTEAD y SILVERMANN 1982 SAMUEL G. ARMISTEAD y JOSEPH M. SILVERMANN, *En torno al Romancero sefardí (hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*. CSMP, Madrid, 1982.
- BÉNICHOU 1968 PAUL BÉNICHOU, *El Romancero judeo-español de Marruecos*. Castalia, Madrid, 1968.
- BENMAYOR 1979 RINA BENMAYOR, *Romances judeo-españoles de Oriente: nueva recolección*. Trans. mus. JUDITH H. MAULEÓN. CSMP, Madrid, 1979.
- CATALÁN 1970-1971 DIEGO CATALÁN, "Memoria e invención en el Romancero de tradición oral", en *Romance Philology*, núm. 24 (1970-1971), pp. 441-463.
- DÍAZ MAS 1986 PALOMA DÍAZ MAS, *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*. Riopiedras Ediciones, Barcelona, 1986.
- HASSÁN 1986 IACOB M. HASSÁN, "Los sefardíes como tópico", en *Raíces*, núm. 1 (1986), pp. 32-38.
- JASON 1977 HEDA JASON, "A model for narrative structure in oral literature", en *Patterns in oral literature*. 1977, pp. 99-139.
- KÖNGAS 1980 ELLI KÖNGAS-MARANDA, *Finish American folklore: Quantitative and qualitative analysis*. Arno Press, New York, 1980.
- MENÉNDEZ PIDAL 1980 RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. Teoría e historia, 2 vols. Espasa-Calpe, Madrid, 1968.
- ZUMTHOR 1983 PAUL ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*. Seuil, Paris, 1983.

O ROMANCEIRO E AS CANTIGAS DA SEGADA

PRIMEIRA PARTE

1. O romance tradicional é, fundamentalmente, uma canção: nas palavras de Menéndez Pidal, um “breve poema épico-lírico destinado al canto”¹, ou, na definição de Pinto-Correia, “uma prática significativa linguístico-discursiva com natureza poética (acompanhada de música) [. . .]”².

Contudo, esta “crucial text-tune relationship, so vitally important to Hispanic balladry”³ é frequentemente esquecida pelos estudiosos; do mesmo modo, a maior parte das coleções de romances tradicionais é publicada apenas com os textos das versões, omitindo a transcrição das músicas. Tal desatenção deve-se, sem dúvida, à falta de preparação musical da maioria dos colectores —en este número nos incluímos também. Mas, durante as recolhas que efectuámos em várias regiões de Portugal, não pudemos, claro, deixar de nos aperceber da indissociabilidade entre música e texto no Romanceiro.

Este facto é ainda mais notável em Trás-os-Montes, onde os romances são (ou melhor, eram) muito usados como cantiga destinada a acompanhar a ceifa dos cereais (a “segada”, como ali se diz, usando o termo de origem latina, em lugar do termo de

¹ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí)*, 1: *Teoría e Historia*, 2ª ed., Espasa-Calpe Madrid, 1968, pp. 9-10.

² J. DAVID PINTO-CORREIA, *Romanceiro Tradicional Português*, apresentação crítica, organização, notas e sugestões para análise literária de . . . , Editorial Comunicação, Lisboa, 1984, p. 26.

³ ISRAEL J. KATZ, “A survey of the ballad tunes presented during the Symposium: Transcriptions and commentary”, en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras*, ed. ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO *et al.*, C. S. Menéndez Pidal/Editorial Gredos, Madrid, 1979, p. 450.

origem árabe “ceifa”, usado no Sul do país). O “exotismo” da música de tais canções, o modo complexo como os versos eram repetidos e divididos pelos dois cantores, as regras horárias que marcavam a sua execução, tudo nos pareceu, desde o início, extremamente sugestivo, e a tais aspectos nos referimos já, brevemente, em outro lugar⁴.

Gostariamos hoje de, com algum desenvolvimento, nos debruçar novamente sobre o assunto. Dada, contudo, a nossa impreparação no campo musical, limitar-nos-emos a apresentar, na primeira parte deste artigo, um conjunto de considerações de natureza quase exclusivamente etnográfica, ficando a parte mais propriamente dedicada à música, a segunda, ao cuidado do nosso amigo o etnomusicólogo Walter Brunetto.

2. Os dados em que nos baseamos provêm das recolhas que efectuámos em curtos períodos de 1980, 81, 82, 86 e 87, em algumas aldeias do distrito de Bragança: nove do concelho de Bragança, quatorze do concelho de Vinhais e duas do concelho de Vimioso⁵. Nessas recolhas, obtivemos um total de 1 268 versões, sendo 803 de romances de origem velha, 187 de romances religiosos e 278 de romances vulgares⁶.

⁴ *Vd.* pp. 528-529 do nosso artigo “Romances dos Concelhos de Bragança e de Vinhais”, *Brigantia*, IV, 4 (Out./Dez. 1984).

⁵ As aldeias são as seguintes: concelho de Bragança: Babe, Baçal, Gimonde, Grijó de Parada, Rio de Onor, Sacoias, São Pedro de Serracenos, Varge e Vila Meã; concelho de Vinhais: Bairro do Campo, Bairro do Carvalhal, Bairro do Eiró, Bairro do Lusedo, Gestosa, Moimenta, Nuzedo de Cima, Penso, Quintela, Rio de Fornos, Santalha, Seixas, Soeira e Tuizelo; concelho de Vimioso: Algosó e Junqueira. Gravámos também (recolhidas de informantes actualmente residentes nas localidades atrás indicadas) versões provenientes de outras 13 aldeias: concelho de Bragança: França, Meixedo e São Julião de Palácios; concelho de Vinhais: Armoniz, Brito de Baixo, Caroeiras, Edroso, Espinhoso, Lagarelhos, Paçó, Pinheiro Velho, Vilarinho das Touças e Vila Verde.

⁶ Usamos estes termos nas acepções seguintes: romances de origem velhos documentados anteriormente a meados do séc. XVI e aqueles que, pelo seu estilo, assim se podem datar; romances religiosos: os de tema sacro, pertencentes à segunda metade do séc. XVI ou posteriores; romances vulgares: os de assunto “vulgar”, do séc. XVII em diante (nos da nossa recolha, raros serão anteriores ao séc. XIX). Assinale-se que, seguindo o uso tradicional, incluímos no Romanceiro vulgar não só os textos formados por versos de rima toante, mas também as por vezes chamadas “cantigas narrativas”, de bi-heptassílabos de rima emparelhada, constituídos, na prática, por quadras de heptassílabos e rima ABCB. Excluímos do número dos romances, contudo, os textos

Visando as nossas recolhas sobretudo a obtenção de textos, muitas vezes gravámos as versões sob uma forma recitada e não cantada. Tal ficou também a dever-se ao facto de grande parte dessas versões constituírem cantigas da segada, as quais, como adiante veremos, não devem ser interpretadas apenas a uma voz (e a maioria dos nossos informantes foi por nós ouvida individualmente), além de que demoram muito tempo a cantar (devido às repetições dos versos a que nelas se procede). A música das cantigas da segada é, por outro lado, pouco variada, apresentando apenas três tipos distintos, o que faz com que um leigo na matéria, como nós, depois de ter conseguido alguns exemplos dessa música, tenha achado não ser necessário recolher mais. Note-se, contudo, que, para além do número (restrito) de versões cantadas da música da segada que gravámos, é-nos possível com segurança atribuir muitas outras a este tipo de música, graças a indicações verbais dos informantes, espontâneas ou solicitadas, do género: “Esta era cantiga da segada”.

No que diz respeito às versões de música própria (isto é, aquelas em que cada romance tem uma música diferente), as quais se cantam a uma só voz e sem repetição de versos, muito frequentemente foi-nos possível conseguir que os informantes as cantassem ou que, pelo menos, exemplificassem a sua música, cantando o início dos textos.

Assim, através da sua execução cantada ou das explicações dos informantes, é-nos possível saber qual a música com que se cantavam 872 das 1 268 versões que recolhemos, ou seja, 68.8% do total, o que, pensamos, representa uma amostra suficientemente significativa e susceptível de fornecer uma imagem mais ou menos correcta da música que acompanhava o Romanceiro nas aldeias em causa. É também provável que as conclusões a que chegarmos possam, nas suas grandes linhas, ser extensíveis à maioria do território trasmontano.

A imagem obtida é sobretudo nítida no que diz respeito aos romances vulgares, pois das 278 versões desta classe conhecemos a música com que se interpretavam 233, ou seja, 83.8%; quanto às 187 versões de romances religiosos, dispomos de dados sobre 148 (79.1%); e, por fim, do total de 803 versões de romances de origem velha temos informações relativamente a 491 (61.1%).

Esta disparidade de percentagens é consequência da diferente

formados por versos de medida diferente (de nove sílabas, por exemplo) e também os de outras divisões estróficas (por exemplo, tercetos de bi-heptassílabos).

quantidade de romances de música própria (mais fácil de ser cantada e recolhida, como vimos) que integram cada uma dessas classes. Os dados sobre os romances da música da segada são, pelo contrário, bem menores: por um lado, devido à referida dificuldade de obtermos versões cantadas; por outro, porque, como nas nossas recolhidas prioritariamente solicitávamos aos informantes cantigas da segada (já que este é o único tipo de canção que, em Trás-os-Montes, veicula exclusivamente romances como texto), não costumávamos perguntar caso a caso se a versão que o informante acabava de nos recitar era da música da segada e, muitas vezes, quando fazíamos a pergunta, não tomávamos sequer nota da resposta, se esta era afirmativa. De qualquer modo, esclareça-se que no estabelecimento do *corpus* de 872 versões em que baseamos este artigo, não subentendemos nada, e, pelo contrário, tomámos em consideração somente as versões sobre cuja música dispúnhamos de dados explícitos. Preferimos, assim, pecar por excesso de prudência (por exemplo, 11 das 28 versões de *D. Beltrão* sobre as quais não temos informações cantavam-se, certamente, com a música da segada, tal como sabemos que acontecia às restantes 17, pois não temos notícia de alguma vez este romance ser cantiga de música própria nas aldeias que visitámos), a cair no erro de atribuir à música da segada alguma versão que tivesse sido de música própria.

3. Vejamos, então, o modo como se interpretavam as 872 versões constantes do referido *corpus*⁷:

- Versões que se cantavam com a música da segada: 472 (54.1%)
- Versões que se cantavam ou com a música da segada ou com música própria: 9 (1%)
- Versões que ou se cantavam com a música da segada ou se recitavam: 1 (0.1%)
- Versões que se cantavam com música própria: 358 (41%)
- Versões que ou se cantavam com música própria ou se recitavam: 1 (0.1%)

⁷ O modo de interpretação está ligado, com efeito, a cada versão, podendo não ser igual para todas as versões de um mesmo romance. Por exemplo, das 28 versões de *A Morte do Príncipe D. João* sobre as quais temos dados, 23 eram canções de música própria, 4 eram cantigas da segada e uma podia ser cantada ou com a música da segada ou com música própria.

- Versões que se recitavam: 31 (3.5%)

Para uma visão mais clara, observemos, em seguida, os dados referidos, subdividindo-os pelas três classes:

Romances de origem velha (total: 491):

- Versões que se cantavam com a música da segada: 299 (60.9%)
- Versões que se cantavam ou com a música da segada ou com música própria: 7 (1.4%)
- Versões que se cantavam com música própria: 183 (37.3%)
- Versões que ou se cantavam com música própria ou se recitavam: 1 (0.02%)
- Versões que se recitavam: 1 (0.02%)

Romances religiosos (total: 148):

- Versões que se cantavam com a música da segada: 114 (77%)
- Versões que ou se cantavam com a música da segada ou se recitavam: 1 (0.7%)
- Versões que se cantavam com música própria: 3 (2%)
- Versões que se recitavam: 30 (20.3%)

Romances vulgares (total: 233):

- Versões que se cantavam com a música da segada: 59 (25.2%)
- Versões que se cantavam com a música da segada ou com música própria: 2 (0.8%)
- Versões que se cantavam com música própria: 172 (73.9%)

Da análise destes dados, podemos concluir que, nas aldeias que visitámos (e provavelmente em toda a província de Trás-os-Montes)⁸, o Romanceiro vivia sobretudo ligado à segada e à música específica desta faina agrícola. É de observar, aliás, que mes-

⁸ No distrito de Vila Real (que, juntamente com o de Bragança, forma Trás-os-Montes), em quase todos os concelhos o Romanceiro constituía sobretudo cantiga da segada, como pudémos observar directamente durante a grande recolha que o Grupo Leite de Vasconcelos aí efectuou em 1982.

mo várias das versões de música própria se ligavam igualmente à segada, pois, se é verdade que não acompanhavam aquela actividade, eram (ou podiam ser) cantadas durante o caminho entre a aldeia e a seara, à ida ou à vinda da segada (caso, por exemplo, de versões de *O Soldadinho + A Aparição da Amada Defunta*).

Esta ligação entre o Romanceiro e a cantiga da segada era sobretudo grande nos romances religiosos e nos romances de origem velha, enquanto nos romances vulgares, a maioria das versões era cantada com música própria. Note-se, contudo, que, se na classe dos romances vulgares incluíssemos exclusivamente textos de versos de rima toante (excluindo, assim, as chamadas “cantigas narrativas”, em quadras, as quais têm todas —com excepção de *O Rouxinol* e *A Fonte do Salgueirinho*— música própria), as versões vulgares pertencentes à música da segada seriam em número igual às versões de música própria, ou seja, 21⁹.

4. A maioria dos romances constituía, pois, em Trás-os-Montes, uma canção de trabalho que acompanhava as segadas do centeio

⁹ Embora este artigo tenha como objectivo o romance enquanto cantiga da segada, não queremos deixar de sublinhar o facto (observável nos dados da nossa recolha) de ele, além do seu uso como canção (da segada ou de música própria), poder também ser simplesmente recitado. No caso dos romances de origem velha, a percentagem de versões apresentadas pelos informantes como sendo não cantadas e exclusivamente recitadas (0.02%) é perfeitamente negligenciável, mostrando bem como tal recitação mais não era do que um sucedâneo para o uso do romance como cantiga, isso, sim, o seu verdadeiro modo de interpretação. Contudo, no caso dos romances religiosos, podemos verificar que muitos deles (30 versões, ou seja 20.3%) eram somente recitados, servindo de orações. Diga-se, aliás, que a percentagem de romances religiosos usados na realidade como orações e nunca cantados era provavelmente bastante superior àquela que se obtém a partir dos dados da nossa recolha. Efectivamente, como já explicámos, era sobretudo por cantigas da segada que nós perguntávamos aos informantes, deixando para o fim o pedido (nem sempre feito) de alguns romances usados como orações, aliás de difícil recolha, por ser problemático fazer entender aos informantes que não nos interessavam as orações sem narratividade. Pensamos que a característica aqui observada de o Romanceiro religioso ser muitas vezes exclusivamente recitado deveria ser levada em conta num aperfeiçoamento da definição de “romance”, de modo a esta ser aplicável a todas as classes de romances. Na verdade, definir o romance (e assim acontece habitualmente, conforme vimos no início deste artigo) como uma canção, embora seja indiscutivelmente verdade para os romances de origem velha e para os vulgares, não no é para uma boa percentagem dos romances religiosos, percentagem que, aliás, noutras regiões (em que estes romances não serviam de canção de trabalho) deverá ser significamente mais elevada do que em Trás-os-Montes.

e do trigo, as quais eram antigamente feitas à mão por grupos de trabalhadores¹⁰. Vários desses grupos eram itinerantes: deixando a sua terra, percorriam as aldeias de Norte para Sul (entrando, por vezes, até pela Espanha dentro), segando para quem os contratasse¹¹.

Sendo o trabalho extremamente duro, a canção era um modo de ajudar a suportar o esforço, distraindo os segadores: “cantava-se para passar o tempo” (Inocência Maria Margarido, São Julião de Palácios, concelho de Bragança), “para que não renda [i. e. para que não pareça longo] o trabalho” (Maria Eugénia Vaz, Gestosa, concelho de Vinhais), “para espalhar o sol, que apertava muito em cima de nós” (Joana da Piedade Fernandes, Rio de Onor, concelho de Bragança).

Vários informantes nos explicaram que, quando eram acompanhados pelas cantigas, os segadores trabalhavam com muito mais gosto e rapidez. Tal facto levava até alguns patrões a contratar dois segadores que fossem especialmente bons intérpretes da música da segada apenas para cantarem, de modo a que o trabalho dos outros rendesse mais.

As cantigas da segada eram cantadas a duas vozes, parece que, habitualmente, só por duas pessoas¹². Contudo, há vários casos que fogem a esta regra. Por exemplo, segundo um informante de

¹⁰ Tais grupos eram denominados “as camaradas” e os trabalhadores que as formavam “os camaradas”. Cada camarada, diz Leite de Vasconcelos, tinha “14 a 20” segadores (*vd.* nota à versão nº 822 do *Romanceiro Português*, Por Ordem da Universidade, Coimbra, 1960, t. 2). Um informante nosso (Manuel Severiano Diz, de Soeira, concelho de Vinhais) referiu-nos que as camaradas, vindas do Sul do distrito de Bragança, que chegavam à sua aldeia eram formadas “às vezes [por] 10 [segadores], às vezes a mais, às vezes a menos, é conforme. Também nós aqui chegámos a ir a 13 e a mais daqui para fora”.

¹¹ Segundo os nossos informantes de Bragança e de Vinhais (concelhos do Norte do distrito de Bragança), os grupos itinerantes que aí se formavam eram constituídos exclusivamente por homens. As mulheres apenas segavam nas imediações das aldeias onde viviam, nunca indo trabalhar para fora. Contudo, as camaradas que vinham dos concelhos do Sul do distrito (“lá do Douro”) incluíam também mulheres, o que, como pudemos verificar, era considerado pouco digno pelos nossos informantes.

¹² “Duas vozes, homem e mulher” (P^o. FIRMINO A. MARTINS, *Folklore do Concelho de Vinhais*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1938, t. 2, p. xxxviii); “cantam-nas dois indivíduos” (LEITE DE VASCONCELOS, *ibid.*); “era sempre cantado por duas pessoas [. . .] Só duas pessoas” (Cremilde Augusta Alves, Baçal, concelho de Bragança); eram cantadas “a duas vozes [. . .] um dum lado e outro doutro” (Marcelina dos Prazeres Branco, Vila Meã, concelho de Bragança).

Vila Meã, concelho de Bragança, estas cantigas eram interpretadas não por duas pessoas mas por dois grupos, cada um com duas pessoas¹³ e assim, com efeito, nos cantaram, na referida aldeia, uma versão de *Alta vai a lua alta (A Pobreza da Virgem)*¹⁴. Também em Varge, concelho de Bragança, gravámos três cantigas da segada executadas por dois grupos, um de homens e outro de mulheres¹⁵. É provável que, em certas zonas (ou em certas ocasiões), o coralismo fosse habitual ou, pelo menos, admissível¹⁶.

Bastante complexo era o modo como se interpretava a cantiga, sendo os seus versos repetidos e atribuídos alternadamente a cada uma das vozes. O esquema de execução, tal como o deduzi-

¹³ “Cantada por dois . . . quatro: dois aí e dois aqui” (Manuel José Fernandes).

¹⁴ *Vd.*, na II parte deste artigo, a versão n.º 1. Note-se contudo, que uma das informantes desta versão (Marcelina Branco) referiu que as cantigas da segada eram interpretadas só por duas pessoas (*vd.* atrás nota 12).

¹⁵ Tratava-se, contudo, de pessoas que andavam a ensaiar com a finalidade de ir cantar a um espectáculo de música tradicional integrado nas festas anuais da cidade de Bragança. Na altura, ficámos com a ideia de que este coralismo era provavelmente “arranjo” destinado a “melhorar” a música da segada. Esta nossa impressão foi robustecida pelos comentários que (feitos por informantes de outras aldeias que tinham participado no dito espectáculo) ouvimos, depois, ao modo de cantar do grupo de Varge. Disseram-nos esses informantes que não tinham gostado daquela interpretação, porque a cantiga da segada era para ser cantada só por duas pessoas.

¹⁶ ANNE CAUFRIEZ afirma que existia a possibilidade de a cantiga da segada ser interpretada por dois coros ou até por uma pessoa e um coro. Note-se, contudo, que a autora se baseia em explicações dos informantes, pois não ouviu qualquer exemplo destes tipos de interpretação (*La Pérennité du Romancero dans la musique paysanne du Trás-os-Montes [Portugal]*, thèse pour l’obtention d’un Doctorat en Ethnomusicologie, École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, année scolaire 1980-81, p. 409). A execução por dois coros é atestada numa versão de LEITE DE VASCONCELOS (*op. cit.*, nota à versão n.º 633) e também em algumas das publicadas por MARIA ALIETE DORES GALHOZ (*Romanceiro Popular Português*, 1: *Romances Tradicionais*, organização, introdução e notas de . . . , Centro de Estudos Geográficos, I.N.I.C., Lisboa, 1987, versões n.ºs 8, 9, 64 e 378). A questão “dois indivíduos ou dois coros?” talvez possa ser esclarecida pelas seguintes palavras do nosso informante Manuel Severiano Diz (Soeira, concelho de Vinhais): “Podiam ser dois grupos ou duas pessoas. Verdadeiramente, era cantada quase só por duas pessoas, mas, quando, às vezes, eram muitas [entenda-se: quando eram muitas as pessoas presentes que cantavam bem], uns botavam um verso dum lado e outros botavam um verso do outro”. Note-se que “um lado” e “o outro” se referem à duas extremidades da fila formada pelos segadores enquanto trabalhavam, extremidades essas onde se colocavam os cantores.

mos das nossas recolhas, era o seguinte: A (a primeira voz)¹⁷ cantava o v. 1; depois, B (a segunda voz) cantava também ela o v. 1; seguidamente, A cantava o v. 2; B cantava o hemistíquio 1a; A cantava o hemistíquio 1b; B cantava o v. 2; A cantava o v. 3; B cantava 1a; A cantava 1b; B cantava o v. 3; A cantava o v. 4; e assim sucessivamente. No final, A e B, juntos, cantavam o v. 1¹⁸. Terminado o texto do romance, A e B, acompanhados

¹⁷ Caso os cantores fossem um homem e uma mulher, a primeira voz era sempre atribuída ao homem, como nos referiram vários dos nossos informantes.

¹⁸ Parece terem existido variantes, embora mínimas, na parte final deste esquema de execução. Por exemplo, o Pe. FIRMINO MARTINS (*ibid.*) diz que, no fim, A e B, depois de cantarem o v. 1, cantavam, ainda, 1b. Também em duas das quatro versões recolhidas cantadas em Gimonde, concelho de Bragança, em Maio de 1975, pelo Grupo de Estudos de Dialectologia, o final é diferente: A e B cantam juntos 1a e, depois, bisando-o, 1b (o texto de ambas as versões está publicado em “Para o Romanceiro Português”, *Revista Lusitana*, N.S., 5 [1984-1985], n.ºs 3 e 12). Da mesma aldeia de Gimonde conhecemos uma outra versão — inédita —, gravada pelo pessoal do Parque Natural de Montesinho, em 1980, onde, no fim, A canta 1a e, para concluir, A e B cantam 1b. Numa das nossas versões (gravada em Vila Meã, concelho de Bragança, a 12-8-1980), há também uma diferença na estrutura da cantiga, mas desta vez no seu início, que, aí, é o seguinte: A canta o v. 1 e, depois, também A canta o v. 2, excluindo-se, portanto, a intervenção intermédia de B, que (segundo o modelo habitual) deveria ter repetido o v. 1. Embora o mesmo pormenor se encontre também em três das versões recolhidas por ANNE CAUFRIEZ (*op. cit.*, n.ºs 2, 26 e 38, pp. 403, 405 e 407), não é, contudo, de excluir que, quer na nossa versão quer nas de A. Caufriez, se trate de engano dos informantes. Tais enganos, devidos, naturalmente, à falta de prática (já que as cantigas da segada se deixaram de usar, por vezes, há mais de vinte anos), são muito frequentes, sobretudo precisamente no início das cantigas (*cfr.* A. Caufriez, *op. cit.*, pp. 403-407). Um esquema de execução muito diverso é o que se deduz de uma versão de LEITE DE VASCONCELOS (*op. cit.*, n.º 822): A: v. 1; B: v. 1; A: v. 2; B: v. 1 e v. 2; A: v. 3; B: v. 1 e v. 3; A: v. 4; B: v. 1 e v. 4; e assim sucessivamente. A diferença mais substancial que conhecemos, contudo, é a que se verifica em cinco das versões gravadas por Anne Caufriez (*cfr. op. cit.*, pp. 404-406): a n.º 4 (de Avelanoso, concelho de Vimioso), as n.ºs 12 e 13 (de Constantim, concelho de Miranda do Douro, ambas pelos mesmos informantes) e as n.ºs 30 e 31 (de Travanca, concelho de Vinhais, ambas pelos mesmos informantes). Nestas versões, o esquema é o seguinte: A: v. 1; B: v. 2; A: v. 1; B: v. 3; A: v. 1; B: v. 4; etc. Para sermos mais exacto, este modelo, verdadeiramente, é o das versões de Avelanoso e de Constantim, já que nas versões de Travanca a distribuição dos versos por cada uma das duas vozes é feita de modo inverso: é A quem faz avançar o texto, introduzindo os novos versos, enquanto o refrão —v. 1— é atribuído a B. Esta inversão dos papéis não nos parece, contudo, ter suficiente importância para justificar que consideremos a existência em Travanca de um modelo distinto daquele que se observa nas versões de Avelanoso e de Constantim. Um modelo autó-

desta vez por todos os restantes segadores, cantavam logo a seguir, com música diferente, o chamado “remate”, formado por uma ou várias quadras, por um dístico, ou por um dístico e uma quadra¹⁹.

5. Como atrás deixámos dito, a análise musical das cantigas da segada será feita por Walter Brunetto na II parte deste artigo. Quanto a nós, limitar-nos-emos aqui a retomar, matizando-o, o que escrevemos num artigo anterior²⁰.

Assim, de acordo com os dados que recolhemos nos concelhos de Bragança, Vinhais e Vimioso, nas aldeias que visitámos (e as conclusões adiante apresentadas devem ser entendidas com tal duplo limite), as cantigas da segada dividiam-se por três tipos de música: a música portuguesa, a música espanhola e a música da noite (designações dos próprios informantes). Haveria ainda a considerar a música com que se cantava o remate, a qual, sempre a mesma, era diferente de qualquer uma das outras três.

nomo existe, sim, mas representado pelo conjunto das cinco versões. A distribuição geográfica deste modelo (atestado, como vemos, em três aldeias bem distantes entre si) e a forma quase perfeita, sem hesitações de maior, como as versões referidas foram interpretadas parece excluir que tal modelo seja devido a engano dos informantes, ou a uma sua tentativa de simplificação. Pareceria, assim, provada a existência de um outro esquema de execução da cantiga da segada, bem diferente da registada quer por nós, quer por outros colectores (por exemplo, o P^e. Firmino Martins, *ibid.*).

¹⁹ Por exemplo: I: “¹ O remate da cantiga / ² foi ao Porto, logo vem. / ³ Ou quebrou a cantarinha / ⁴ ou se namorou de alguém. // ⁵ Quem quiser comprar, que eu vendo, / ⁶ que eu já tenho que vender: / ⁷ uma casa sem telhado / ⁸ e as paredes por fazer. // ⁹ A cantiga está cantada, / ¹⁰ bem haja quem a cantou. / ¹¹ Bem haja o meu camarada, / ¹² foi ele quem me ajudou”. (Ermelinda Rosa, 70 anos, Mariã da Conceição Fernandes, 73 anos, e Antónia Júlia Fernandes, 78 anos. Grijó de Parada, concelho de Bragança, 24-8-1980); II: “¹ A cantiga está cantada, / ² bem haja quem a cantou”. (António Joaquim Rodrigues, 70 anos. Varge, concelho de Bragança, 13-8-1980); III: “¹ E o remate da cantiga / ² bem haja quem na cantou. // ³ Fui ao Porto, fui a Braga, / ⁴ também fui ao Limoeiro. / ⁵ Não ’contrei melhor amiga / ⁶ que a bolsa do meu dinheiro”. (Inocência Maria Margarido, 50 anos. Natural de São Julião de Palácios, concelho de Bragança, onde aprendeu. Entrevistada na vizinha aldeia de Vila Meã, onde reside, em 12-8-1980). Note-se como os dísticos usados nos remates resultam, afinal, do desmembramento de quadras: o dístico do remate II corresponde aos vv. 9-10 do remate I; o dístico que inicia o remate III corresponde, por sua vez, aos vv. 1 e 10 do citado remate I.

²⁰ “Romances dos Concelhos de Bragança e de Vinhais” *cit.*, p. 529.

A música portuguesa era a usada para cantar a esmagadora maioria das versões²¹.

A música espanhola (assim chamada por ser a usada em Espanha nas segadas) parece ter-se usado em Portugal exclusivamente para interpretar versões cujo texto era em espanhol (ou numa espécie de português castelhanizado que os informantes consideram ser espanhol), mais precisamente de *O Marinheiro* e de *A Filha do Imperador de Roma* (*A Bastarda e o Segador*)²².

Contudo, no concelho de Vinhais, as versões daqueles dois romances (que sí possuem um texto totalmente, ou quase, em português) parece que se interpretavam com a música portuguesa, segundo se depreende de indicações dos informantes e de um exemplo cantado, recolhido em Tuizelo. A ser assim, nas cantigas da segada, existiria uma ligação entre língua da versão (português ou espanhol) e tipo de música adoptado (portuguesa ou espanhola), e não entre romance (em todas as suas versões, independentemente da língua de cada uma delas) e tipo de música. Mas é preciso não esquecer que parece que se cantavam com a música portuguesa as versões de linguagem castelhanizada pertencentes a outros romances (por exemplo, as versões de *D. Boso e a Irmã*

²¹ Era, aliás, na opinião dos informantes (ou, pelo menos, na de alguns deles), considerada mais bonita do que a música espanhola: “A moda [i.e. —regionalismo— a música] portuguesa é mais bonita, tem mais pausa, mais remanso” (Manuel José Fernandes, Vila Meã, concelho de Bragança). Também o modo de cantar dos segadores espanhóis era diferente do adoptado pelos segadores portugueses, os quais, ao que parece, consideravam aquele exagerado: “Gritavam muito os Espanhóis! Ena, c’um caralho!” (Manuel António Gonçalves, Meixedo, concelho de Bragança).

²² Como Walter Brunetto bem viu (*cf.* adiante, na II parte deste artigo, o ponto intitulado “Pseudo música espanhola”), duas versões de Gimonde, concelho de Bragança (uma de *O Marinheiro* e outra de *A Filha do Imperador de Roma*), cantadas com uma música que as informantes consideraram ser a espanhola, pertencem, afinal, a um tipo melódico bastante diferente, muito mais próximo, aliás, da música da noite. Note-se, contudo, que a música com que as informantes interpretam as ditas versões é bem distinta da música portuguesa (esta perfeitamente canónica) que elas usam para cantar o resto do repertório da segada. Para elas, provavelmente, a música espanhola não se define em relação a um padrão constituído pelo que é a música espanhola nas outras aldeias, mas sim em relação ao padrão da música portuguesa. Isto é, para elas o que *não é* música portuguesa é música espanhola, mesmo que não seja igual à música espanhola usada pelos outros informantes. Mais do que uma hipotética relação de semelhança (entre a sua música espanhola e a restante música espanhola), as informantes de Gimonde parecem privilegiar uma relação de oposição (a sua música espanhola *versus* a música portuguesa).

Cativa ou de *A Serrana* que recolhemos em Gimonde, concelho de Bragança)²³.

A música da noite usava-se para interpretar as versões do romance de *Madanela*, que constituíam a última cantiga da segada, entoada ao pôr-do-sol. Parece, contudo, que tal música não existia em todas as aldeias. Assim cremos que acontecia em Gimonde e em Varge (concelho de Bragança)²⁴.

²³ Note-se, contudo, que tanto um como outro são romances raros nas aldeias que visitámos, sendo provavelmente por isso que para eles não existia uma interpretação musical distinta. Pelo contrário, *O Marinheiro* e *A Filha do Imperador de Roma* eram romances correntes, sobretudo o primeiro, que, em Vila Meã, nos disseram inclusivamente ser o preferido durante as segadas. Observe-se como estes dois últimos romances são mais ou menos obscenos na Tradição trasmontana, embora *O Marinheiro* o seja somente pelo seu último verso (o final do “testamento” do corpo feito pelo marinheiro: “Los cojones deajo ao senhor cura e o carajo à criada”, como diz, por exemplo, a versão de Inocência Maria Margarido, São Julião de Palácios, concelho de Bragança). É possível, aliás, que exista uma ligação entre o carácter obsceno dos textos e a manutenção, para eles, do uso da língua espanhola (ou, conforme dissemos, de um português espanholado que os informantes consideraram ser espanhol), e, concomitantemente, da música espanhola. Provavelmente, com efeito, o facto de serem em espanhol ajudaria a criar o efeito cómico obsceno que se pretendia, tal como acontece com certas anedotas picantes que ouvimos em Trás-os-Montes (e não só) contadas em espanhol. Essa ligação entre língua espanhola, obscenidade e cómico aparece, aliás, no comentário feito por uma filha da nossa informante Maria Libânia Romão (de Babe, concelho de Bragança). À nossa pergunta sobre a razão pela qual se cantava *O Marinheiro* em espanhol, enquanto as outras cantigas que gravamos de sua mãe eram em português, ela respondeu: “porque se aprendeu assim”, e, depois, acrescentou: “porque a cantiga é engraçada. [Os Portugueses] querem tornar a culpa aos Espanhóis, [querem dizer] que foram eles [os Espanhóis] que a fizeram. É para defender as costas deles, os Portugueses, para lhes tornarem a culpa aos Espanhóis, que fazem estas cantigas assim engraçadas, para dizer que os Portugueses não dizem asneiras”.

²⁴ Embora dessas aldeias não tenhamos nenhuma versão cantada do referido romance, dispomos de afirmações dos informantes que parecem evidenciar a inexistência ali da música da noite. À nossa pergunta sobre se *Madanela* tinha uma música diferente, responderam-nos, em Gimonde: “Tem a música da segada” (Virgínia da Assunção Fileno), e, em Varge: “Essa também era da moda da segada” (António Joaquim Rodrigues), “era a mesma moda” (Angelina Francisca Vaz), “a música era sempre a mesma. *O Marinheiro* não [entenda-se: só *O Marinheiro* tinha uma música diferente]” (João de Deus Vara). Daqui se poderá concluir que o romance de *Madanela* se cantava em Gimonde e em Varge com a música portuguesa. Se, na verdade, a música da noite não existia em Gimonde (e bem lamentamos, agora, não nos termos apercebido, durante a nossa recolha, deste facto, ou melhor, desta hipótese, que facilmente poderia ter sido esclarecida na altura), é mais simples compreender a esco-

6. Uma das características mais originais das cantigas da segada residia no facto de, algumas delas, se cantarem a certas horas fixas. Trata-se, contudo, de uma questão bem menos linear do que, em tempos, nos parecia²⁵, e que, só por si, daria matéria para um artigo. Limitar-nos-emos, por isso, a apresentar, seguidamente, alguns tópicos, deixando para outra ocasião um seu desenvolvimento.

Não queremos deixar de sublinhar que, neste aspecto das horas (bem mais ainda do que na questão do esquema repetitivo usado para interpretar as cantigas), as conclusões a que se possa chegar estão estreitamente ligadas às áreas onde foi feita a recolha. Na verdade, como veremos, grande parte dos costumes ligados a esta cronologia muda de aldeia para aldeia (e até, por vezes, no todo ou em parte, de informante para informante, dentro da mesma aldeia), pelo que quanto dissermos neste aspecto só com muita prudência, e depois de uma prévia verificação, será passível de ser aplicado a outras aldeias por nós não visitadas.

6.1 Durante as segadas, o dia de trabalho, longo e extenuante, era tradicionalmente como que dividido em partes através da interpretação de uma certa cantiga a determinadas horas mais ou menos fixas.

O primeiro problema reside precisamente em determinar quais eram essas horas. Acontece que, nas nossas recolhas, por um lado muitas vezes não perguntámos a hora a que se cantavam os romances que gravávamos; por outro, frequentemente, os informantes já não se recordavam bem desse pormenor ou davam esclarecimentos pouco claros ou contraditórios. Para complicar, dois informantes da mesma aldeia, como atrás dissemos, podiam fornecer indicações diferentes (o que não foi, de modo algum, raro).

lha das duas referidas informantes dessa aldeia (*vd.* nota 22), que usam, como música espanhola, uma melodia muito semelhante à música da noite: não existindo em Gimonde este último tipo de música, não haveria perigo de confusão. A provável inexistência em Gimonde de uma música da noite, com que se cantassem as versões de *Madanela*, é possível que esteja ligada ao facto de, aí, não ser este romance a última cantiga do dia, pelo que não haveria motivo para o distinguir, musicalmente, das restantes cantigas. Com efeito, em Gimonde, a cantiga que se usava verdadeiramente no fim do trabalho, quando caía a noite, era *O Sapo e a Sapa*, cujas versões, aliás (como pudemos verificar), se interpretavam com a música portuguesa.

²⁵ *Vd.* o nosso *art. cit.*, pp. 528-529.

De qualquer forma os momentos “obrigatórios” do canto, na generalidade das aldeias, parece terem sido cinco: a manhã (a uma hora que a maioria dos informantes não indica claramente), o meio-dia (enquanto os segadores esperavam a mulher que lhes trazia o almoço), as 14 horas (quando os segadores se levantavam da sesta, a qual se seguira ao almoço), a hora da merenda (correspondente a uma hora nem sempre bem definida pelos informantes) e o pôr-do-sol²⁶.

Não é de excluir, contudo, que, pelo menos em certas aldeias, tenham existido ainda mais algumas horas fixas, sobretudo durante a manhã. Nesse período, com efeito, pareceria ter havido não uma mas duas horas fixas, ou até mais. Tal se depreenderia das declarações de muitos informantes, segundo os quais, de manhã, se executavam obrigatoriamente várias cantigas, num número que muda de uns para outros: duas, três, quatro ou mesmo seis. Mas, frente aos dados de que dispomos, quer-nos parecer mais prudente não considerar a existência na parte da manhã de mais horas fixas suplementares, pois o que provavelmente estaria mais ou menos fixado pela Tradição seria o *número de cantigas* que se cantavam (ou podiam cantar) durante a manhã e a *ordem* por que elas deveriam ser cantadas, e não, verdadeiramente, a *hora* certa da execução de cada uma delas²⁷.

Note-se que, em todas as aldeias, além das horas fixas (onde o canto era “obrigatório”), os segadores podiam ainda cantar em quaisquer outros momentos que escolhessem.

6.2 Os romances “próprios” de cada uma das horas fixas variavam (como se deprende das explicações dos informantes) de aldeia para aldeia e, por vezes, até dentro de uma mesma aldeia.

De manhã, cantava-se geralmente *A Flor da Água*, mas, em certas aldeias, usava-se *A Fonte do Salgueirinho* ou uma outra cantiga (por exemplo, *A Aposto Ganha*). Nas aldeias onde, como dissemos,

²⁶ O Pe. FIRMINO MARTINS, grande conhecedor das tradições do concelho de Vinhais, afirma, contudo, que, nos finais dos anos 30, aí se cantava somente “três e quatro vezes ao dia: de manhã, ao meio-dia, à tarde e ao pôr-do-sol, ou de manhã, à tarde e ao pôr-do-sol” (*ibid.*).

²⁷ Os dados obtidos por ANNE CAUFRIEZ, interrogando informantes de 12 aldeias, parecem apontar, contudo, para a existência de duas horas fixas durante a manhã: a primeira, situada num momento que, segundo as aldeias, oscila entre a alvorada e as 9 horas, e a segunda, situada às 10 horas (*cfr. op. cit.*, pp. 352-355).

era de tradição executar vários romances durante a manhã (ainda que sem hora verdadeiramente fixa), cantava-se normalmente *A Flor da Água*, adicionando-lhe um (ou mais) dos seguintes temas: *Bem madrugava a donzela*, *A Fonte do Salgueirinho*, *A Boa Filha*, *O Lavrador da Arada*, *O Conde Ninho*, *A Fé do Cego*, etc.

Ao meio-dia, na esmagadora maioria das aldeias cantava-se *Alta vai a lua alta (A Pobreza da Virgem)*, mas duas informantes (uma de Tuizelo e outra de Nuzedo de Cima, aldeias do concelho de Vinhais) referiram-nos que pertencia a esta hora *O Lavrador da Arada*. Segundo outra informante (de Gimonde, concelho de Vinhais), ao meio-dia poderia cantar-se ou *A Pobreza da Virgem* ou *Flérída*. Outra informante (também de Gimonde), confirmando a possibilidade de ser escolhida *A Pobreza da Virgem*, apontou como alternativa *O Conde Ninho* ou *A Fé do Cego*. Outro ainda (do Bairro do Carvalhal, concelho de Vinhais) disse-nos que a alternativa era *O Rouxinol*.

O romance cantado às 14 horas era quase sempre *A Morena e a Branca*. Temos, contudo, um informante (de São Pedro de Seirracenos, concelho de Bragança) que afirma claramente pertencer a esta hora *A Fonte do Salgueirinho*. Outra informante (de Gimonde, concelho de Bragança) disse que então se podia cantar *A Morena e a Branca* ou então *A Fé do Cego*.

À merenda, a quase totalidade dos informantes atesta que se cantava *O Veneno de Moriana*. A única exceção é representada por um informante de Varge (concelho de Bragança) que, para esta hora, indicou *A Fonte do Salgueirinho*.

Ao pôr-do-sol, em quase todas as aldeias se cantava *Madanela*. Há contudo duas exceções (ambas do Bairro do Carvalhal, concelho de Vinhais), segundo as quais, a essa hora, se cantava o *Conde da Alemanha*²⁸.

Nos intervalos entre as horas fixadas pela Tradição, podiam-se cantar os romances que se quisesse, dependendo a sua escolha do gosto dos segadores e da extensão do seu reportório (já que uma cantiga não podia ser usada duas vezes no mesmo dia). Contudo, alguns desses romances tinham, ainda assim, uma parte do

²⁸ Note-se que, conforme já deixámos dito atrás, em Gimonde, concelho de Bragança, depois de *Madanela*, cantava-se *O Sapo e a Sapa*, no momento em que, tendo o sol já desaparecido, estava mesmo a cair a noite. Nesta aldeia, quando se iniciava o crepúsculo (antes, pois, de o pôr-do-sol atingir o seu pleno, altura em que se executava *Madanela*), cantava-se *Eu casei com uma donzeliinha (Bordar-vos-ei um pendão)*.

dia própria: isto é, alguns deles cantavam-se (ou melhor, podiam se cantar) durante a manhã, outros durante a tarde. Mais uma vez, também aqui os usos que nos foram referidos diferem de informante para informante.

6.3 Debrucemo-nos agora sobre um último aspecto ligado a esta “cronologia” das cantigas da segada: o motivo (fornecido normalmente pelos informantes ou, nalguns casos, deduzido por nós) que explica a ligação de um certo romance a um certo momento do dia.

A justificação mais corrente consiste na referência que o primeiro verso do texto faz a uma dada hora, a escolhida para cantar o romance em questão. Vejamos alguns exemplos:

- *A Flor da Água, O Prisioneiro* ou *Bem madrugava a donzela*, todos eles cantados de manhã, têm como *incipit*, respectivamente, “Manhaninhas de São João, pela manhã da alvorada”, “Manhaninhas de São João, pela manhã do alvor” e “Bem madrugava a donzela, ao domingo de manhã”.

- *A Pobreza da Virgem* e *Flérída* cantavam-se ao meio-dia, porque começam: “Alta vai a lua alta, mais que o sol ao meio-dia” e “Chegadinha era la hora, ao pino do meio-dia”.

- *A Filha do Imperador de Roma (A Bastarda e o Segador)* cantava-se (depende das aldeias) de manhã ou à noite, devido à dupla possibilidade contida no seu primeiro verso: “Ao sereno de la noche, ao claro de la mañana”.

- *Eu casei com uma donzelinha (Lavar-vos-ei um pendão)* e *Madanela*, cantadas ao pôr-do-sol, têm como v. 1: “Agora baixou o sol, louvado seja o Senhor” e “Agora baixou o sol, lá p’ra trás daquela serra”²⁹.

- O *Conde da Alemanha* podia ser escolhido para a noite, pois o texto, no seu início, diz: “Já lá baixo vem a noite, vai-se a luz ao claro dia”.

Um exemplo muito original de ligação entre a referência do

²⁹ Em algumas, raras, versões de *Madanela*, o texto alude também, no seu final, ao momento do dia em que se cantava: “Agora baixou o sol, lá p’ra trás daquele lombeiro; / a tristeza é do amo e a alegria do obreiro [por se ter acabado o dia de trabalho]” (últimos versos da versão de Florinda dos Santos Rodrigues, Nuzedo de Cima, concelho de Vinhais, 2-9-1980).

incipit e o momento escolhido para o canto do romance foi-nos referido por D. Cremilde Augusta Alves, de Baçal, concelho de Bragança: o *Floresvento* “quase sempre [o] cantavam quando havia muito vento” (*cfr.* o v. 1: “Ó vento, ó cruel vento [$<$ Cruel-vento $<$ Cruvent $<$ Cluvent $<$ Floovent], ó vento, ó ladrão maior”).

Outro motivo para a ligação entre cantiga e hora é o facto de no romance se desenrolar uma acção situada (ou situável) numa determinada hora. Alguns exemplos:

- *Aliarda* cantava-se de manhã provavelmente porque o ponto crucial da acção (o conde vai-se gabar) se passa logo de manhã cedo.

- *A Lavadeira* cantava-se “à por manhã, [porque] era na hora que as lavadeiras iam [tal como a personagem deste romance] para o rio” (José Luciano Gomes, Rio de Fornos, concelho de Vinhais).

- *Eu jungi os meus boizinhos* era interpretada de manhã, sem dúvida por ser esse o momento do dia em que o marido da adúltera de que fala o romance vai para o campo lavrar.

- *O Lavrador da Arada* usava-se a uma hora relacionada com a acção com que se inicia o texto: o lavrador regressando do campo. Esse momento era “aí por 11 horas, meio-dia, na hora de o lavrador regressar à casa a jantar [regionalismo, por «almoçar»]” (Mário Augusto, Penso, concelho de Vinhais), mas, segundo outros, era “a esta hora [i. e., aquela a que estava a decorrer a nossa recolha: o fim da tarde], que vinha o lavrador por ’í fora, de vida” (Justina do Espírito Santo Martins, Gimonde, concelho de Bragança).

- *O Rouxinol* cantava-se “à hora do meio-dia, às 11 horas, por aí, [momento em] que ele [a personagem do romance] deitava-se à sombra” (Maria Rodrigues, Bairro do Carvalhal, concelho de Vinhais).

A extensão do texto da cantiga e, conseqüentemente, o tempo (maior ou menor) que ela levava a cantar é também uma razão invocada, algumas vezes, pelos informantes. Dois exemplos:

- O *Gerinaldo* cantava-se “por esse meio-dia, que é grande e atirava com [i. e., fazia passar] a preguiça” (Sílvia da Assunção Ferreria, Gestosa, concelho de Vinhais).

- *A Fonte do Salgueirinho* era escolhida para o “levantar da sesta, às 3 horas, por ser mais preguiçosa” [ou seja, por ser peque-

na e demorar pouco tempo a cantar], já que, naquele momento, os segadores não tinham vontade de cantar uma cantiga comprida (Silvério Amaral Afonso, São Pedro de Serracenos, concelho de Bragança).

Um outro motivo apresentado por um dos informantes é a coincidência entre a acção do romance e a acção que se estava a desenrolar na própria seara no momento em que se interpretava a cantiga. Assim, explica Godofredo de Mariz (de Baçal, concelho de Bragança), *A Fonte do Salgueirinho* cantava-se às 11 horas, “quando começava a dar a sede [a] já se precisava [de] água” (sendo necessário um segador ir buscá-la), porque a personagem do romance vai, também ela, à fonte.

E até o sentimento (e as suas consequências práticas) provocado pela audição de um romance podia ocasionar a sua escolha: *O Lavrador da Arada* era cantado “aí por a 1 da tarde, que é muito grande e assim muito compassiva e a gente ficava assim comovida e aquilo ajudava mais a manter aquela hora daquela preguiça” (Sílvia da Assunção Ferreira, Gestosa, concelho de Vinhais).

7. Em Trás-os-Montes, como em todo o mundo pan-ibérico, as grandes transformações sofridas pela sociedade nas últimas décadas (sobretudo a emigração ou a partida para as cidades e a difusão dos meios audio-visuais de comunicação social) representam importantíssimas dificuldades para a vida das tradições em geral, nomeadamente do Romanceiro. E em Trás-os-Montes a relação privilegiada que existia entre o Romanceiro e as segadas acrescenta à situação um grave perigo suplementar, constituindo, quase diríamos, uma sentença de morte a curto prazo.

Na verdade, se a ligação do Romanceiro às segadas explica em muito a sua “grande vitalidade” passada³⁰, tal ligação é também responsável pela sua decadência presente.

Com efeito, na esmagadora maioria das aldeias que visitámos, foram adoptadas as segadeiras mecânicas (geralmente há cerca de 20 anos ou mais) e o ruído das máquinas impossibilita qualquer tipo de canto. Mesmo nas aldeias em que o acidentado do terre-

³⁰ “Em Trás-os-Montes, os romances gozam de grande vitalidade, sobretudo no distrito de Bragança, porque os cantam de contínuo nas segadas do centeio” (LEITE DE VASCONCELOS, prefácio do *Romanceiro Português*, David Corazzi, Lisboa, 1886, reproduzido no seu póstumo *Romanceiro Português*, Por Ordem da Universidade, Coimbra, 1958, t. 1, p. 5).

no impede a utilização das segadeiras, tornando-se necessário segar manualmente, tal trabalho é feito por grupos de poucas pessoas, tendo-se perdido também aí o uso de cantar³¹.

Ora, dadas as suas características, as cantigas da segada não podem ser usadas em outros trabalhos ou, muito menos ainda, nos momentos de lazer, tendo, por isso, deixado de ser cantadas e aprendidas. Assim, quando morrerem ou estiverem demasiado velhas e desmemoriadas as últimas pessoas que participaram nas segadas à mão e aprenderam tais cantigas, terá desaparecido irremediavelmente a maior parte do Romanceiro trasmontano³².

³¹ Eis alguns dados: - Em São Pedro de Serracenos, concelho de Bragança, disseram-nos, em 1980, que há já mais de 30 anos se não cantava. - Em Baçal, concelho de Bragança, em 1981, informaram-nos de que era necessário recuar uns 20 anos, para chegar a uma época em que ainda se segasse à mão e se cantasse. - Em Grijó de Parada, concelho de Bragança, disseram-nos, em 1980, que a última vez em que se segara bastante à mão fora cerca de 10 anos atrás. Em 1980, ainda se segara à mão, mas pouco, e já ninguém cantara. - Em Gimonde, concelho de Bragança, no ano de 1983, ainda havia quem segasse à mão, mas era já muito raro que alguém cantasse. - Em 1983, em Rio de Fornos, concelho de Vinhais, o Sr. José Luciano Gomes e família ainda segavam à mão e cantavam, incluindo uma filha de 18 anos, na altura finalista da Escola Secundária Emídio Garcia, de Bragança. Mas, quando, em 1986, aí regressámos, informou-nos este senhor que, não obstante naquele ano ainda tivessem segado manualmente (embora sem a ajuda da filha, que, entretanto, abandonara a aldeia), já não tinham cantado. - Em 1987, em Gestosa, concelho de Bragança, ainda se segava um pouco à mão, mas ninguém cantava. - ANNE CAUFRIEZ, que, em 1978, no tempo das segadas, percorreu 35 aldeias dos concelhos de Bragança, Vinhais, Vimioso e Miranda do Douro, escreve: “quelle ne fut pas notre déception d’apprendre et de constater, in situ, que les romances n’étaient plus jamais chantés pendant le fauchage” (*op. cit.*, p. 50).

³² Os romances que constituem canções de música própria (passíveis de serem cantados em qualquer ocasião, por um único indivíduo) resistirão, sem dúvida, melhor. Aliás, o seu tipo de música, mais moderno que o das cantigas da segada, adapta-se melhor ao gosto actual, nomeadamente o veiculado pelos meios audio-visuais de comunicação. É já raro encontrar uma pessoa que, a propósito de uma versão (no caso presente, de *Gerinaldo*) que se podia cantar ou com a música da segada ou com música própria, nos diga: “Na [música da] segada é mais bonito. A música da segada é muito bonita” (Sílvia da Assunção Ferreira, 59 anos, Gestosa, concelho de Vinhais, 7-9-1987). O normal será obter reacções como a de uma informante (embora mais velha do que a precedente, pois, em 1987, teria 62 anos) de Guadramil, concelho de Bragança, que, sobre uma cantiga de música própria (que, aliás, não era um romance), observou ser ela mais alegre, acrescentando: “a da segada é muito pesada, muito cansada” (cfr. M. DA COSTA FONTES, *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, Por Ordem da Universidade, Coimbra,

É pois, urgente aproveitar o pouco tempo que já resta para recolher o maior número possível de cantigas da segada, não esquecendo, claro, as suas músicas e todos os pormenores ligados ao seu uso. Necessário se tornará, na verdade, ter sempre presente a união indissolúvel que, na cantiga da segada, se estabelecia não só entre o poema e a música (como em todas as canções) mas também entre eles e a acção que ambos acompanhavam e lhes garantia a vida. Uma simbiose perfeita, que pareceria ter sido criada para justificar a afirmação de Afonso Lopes Vieira³³: “A poesia das palavras só é completa e viva quando a música e o gesto a vêm fecundar.”

J. J. DIAS MARQUES
Universidade de Roma “La Sapienza”

1987 t. 2, nota à versão nº 1576, cantada por Engrácia do Nascimento Branco, 55 anos, em 18-7-1980). Quanto ao desaparecimento das cantigas da segada, note-se que a memória do modo especial de as executar (ou, pelo menos, a possibilidade de o fazer correctamente e sem hesitações ou enganos) desaparecerá, sem dúvida, ainda mais cedo do que a memória dos textos. Por exemplo, em 1986, Florinda dos Santos Rodrigues e Cremilde da Conceição Moraes (de Nuzedo de Cima, concelho de Vinhais), que, aliás, já tinham sido nossas informantes, foram por nós contactadas a fim de interpretarem a cantiga da segada *Madanela*, para a série televisiva *O Romanceiro*, de que eramos o autor. Ora a cena com estas duas senhoras só ficou perfeita à sexta vez, pois elas enganaram-se cinco vezes ao cantar o texto, que, contudo, sabiam recitar sem problemas. Já os inquiridos levados a cabo em 1978 por ANNE CAUFRIEZ em 35 aldeias permitiram verificar que “un tiers seulement de ces villages étaient encore dépositaires de la tradition du romance chanté [tradição que, contudo, recorde-se, já ninguém praticara, —*vd.* atrás nota 31]” (*op. cit.*, p. 287).

³³ Cit. por DAVID MOURÃO-FERREIRA, “Amália por Amália”, *J. L. — Journal de Letras, Artes e Ideias*, 23/29-3-1987.

SEGUNDA PARTE

Antes de proceder à transcrição e análise musicológica de alguns dos 35 trechos examinados para o presente trabalho, convirá esclarecer que, por várias razões, nomeadamente a limitação de espaço, em lugar de procedermos a uma análise pormenorizada de todas as versões, preferimos tentar definir globalmente o repertório das cantigas da segada trasmontanas e individualizar os “tipos musicais”, os principais modelos melódicos em que tal repertório pode ser subdividido.




Um dos principais motivos que nos levaram a esta decisão decorre dos critérios adoptados durante o trabalho de campo que produziu a recolha analisada. De facto, a grande maioria destas execuções musicais não foi feita com a intenção específica de evidenciar, em pormenor, a sua componente melódica; pelo contrário, a intenção foi quase sempre a de ilustrar sumariamente (a pedido do colector) alguns versos do texto, depois (ou antes) de este ser recitado na sua forma completa.

Tal comportamento “apressado” por parte dos informantes tem como consequência que o modelo musical, embora salvaguardado nos seus pontos fundamentais, foi provavelmente empobrecido, em alguns casos, através da exclusão de certos traços estilísticos secundários a que, nas interpretações normais, se atribui intenção expressiva. A possibilidade de que tal comportamento dos informantes possa ter determinado algumas diferenças entre versões simplificadas e versões mais próximas da norma prejudicaria, em boa parte, a plausibilidade das observações obtidas através de uma análise demasiado pormenorizada.

A escolha metodológica prudente que norteou este trabalho é imposta, também, pelo facto de, frequentemente (devido a razões bem conhecidas por quem alguma vez procedeu a uma recolha de campo), os intérpretes dos trechos gravados não terem sido verdadeiros cantores, ou seja, pessoas que tivessem uma competência específica, tradicionalmente reconhecida pela comunidade, em matéria de cantigas da segada. Muitas vezes, pelo contrário, os intérpretes de tais trechos foram pessoas “normais”, que, para fornecer o material recolhido, tiveram de procurar (não sem alguns esforços e hesitações) entre as recordações da sua memória e da alheia.

Um outro motivo, a acrescentar aos já anteriormente expressos, deriva do facto de, por vezes, um mesmo intérprete ter exe-

cutado, a breve distância, diversas cantigas da segada; por esta razão, as discrepâncias mais ou menos marcadas entre o modelo melódico de partida e os modelos que se deduzem da análise dos trechos seguintes poderiam ser causadas, não tanto por uma acentuada diferença em relação ao modelo, mas sim por um contínuo processo de variação desse modelo. Esta possibilidade levou-nos a apontar a nossa pesquisa para além dos dados imediatos oferecidos pela gravação, transferindo a finalidade do nosso trabalho para um nível mais elevado de abstracção e para a definição, portanto, de estruturas mais amplas, de “famílias” ou “classes” de melodias, no interior das quais sejam classificáveis os traços característicos comuns. Dentro destas famílias, foi, contudo, possível identificar um alto grau de homogeneidade estrutural.

A comparação do material foi feita depois da sua transposição da tonalidade originária para a tonalidade convencional de sol, seguindo um conhecido processo iniciado, em princípios do século, por Bartók e largamente usado. Considerámos nota tonal aquela em que se apoiava a cadência terminal do trecho, mesmo quando esta não era, efectivamente, do ponto de vista dos modos diatónicos cultos, o primeiro grau da escala de sol. De facto, a análise dos trechos revelou frequentemente o uso de sistemas modais que bem pouco têm a ver com o sistema ocidental das doze tonalidades. De qualquer modo, no final de cada transcrição, indicámos a tonalidade em que foi executada efectivamente a melodía. No seu início, indicámos, por outro lado, os valores metronómicos, que, contudo, sendo as cantigas da segada executadas em estilo *rubato*, são apenas a expressão de um valor médio, um ponto de referência aproximativo que, de qualquer modo, tenta dar ao leitor uma ideia, ainda que imperfeita, da música analisada. As barras de compasso são indicadas a tracejado e não em traço contínuo, precisamente para facilitar este tipo de leitura, e servem apenas para indicar, de quando em quando, a acentuação principal do segmento musical. Sempre que o valor rítmico se revelou muito maior ou muito menor que o valor fornecido pelas indicações metronómicas, usámos, respectivamente, o sinal ← e o sinal →. Quando a afinação das notas se revelou baixa ou alta, usámos os sinais ↓ e ↑. Estes expedientes gráficos, já sugeridos por Bartók e largamente usados em Etnomusicologia, complementam os habituais símbolos da notação diaestemática; entre estes, usámos frequentemente os sinais de *glissando*  de *portamento* , de duração indeterminada da nota , e dos vários ornamentos.

OS TEXTOS E AS MÚSICAS DAS CANTIGAS DA SEGADA

Os informantes dividiram os trechos em quatro tipos gerais: 1—música portuguesa; 2—música espanhola; 3—música da noite; 4—música do remate.

Estes quatro estilos revelam-se extremamente diferentes uns dos outros; existe, além disso, uma estreita relação entre texto literário e modelo musical, embora, naturalmente, não falem excepções e casos ambíguos.

Os 35 trechos examinados (escolhidos entre as versões cantadas das recolhas de Dias Marques) estão compreendidos em 16 textos diversos:

1. *Alta vai a lua alta (A Pobreza da Virgem)*: 2 versões
2. *Eu jungi os meus boizinhos*: 2 versões
3. *A Morena e a Branca*: 3 versões
4. *O Veneno de Moriana*: 2 versões
5. *A Infantina*: 2 versões
6. *O Marinheiro*: 5 versões
7. *A Fonte do Salgueirinho*: 3 versões
8. *O Conde Ninho*: 1 versão
9. *O prisioneiro + O Soldadinho*: 1 versão
10. *A Flor da Água*: 2 versões
11. *Madanela*: 4 versões
12. *A Filha do Imperador de Roma (A Bastarda e o Segador)*: 1 versão
13. *A Morte do Príncipe D. João*: 1 versão
14. *D. Beltrão*: 1 versão
15. *O Conde Preso*: 1 versão
16. Remates: 4 versões

Exceptuando os remates, as quatro versões de *Madanela*, a versão de *A Filha do Imperador de Roma* e quatro das cinco versões de *O Marinheiro*, os trechos restantes são enquadráveis na grande classe denominada música portuguesa; destes trechos (nos quais não existe uma relação especial entre texto literário e modelo melódico), pelo menos 17 revelam-se extremamente homogêneos e fiéis ao que parece um tipo melódico padronizado; enquanto os restantes, embora mostrem claras afinidades com aqueles 17, deles se afastam, de um modo diferente em cada um dos casos.

Três versões de *O Marinheiro* foram classificadas (seguindo o termo usado pelos informantes) como música espanhola; as versões de *Madanela* foram classificadas como música da noite; e, por

fim, as quatro versões dos remates foram classificadas na classe homónima.

A principal excepção no estreito relacionamento entre texto literário e parte musical é representada por uma das versões de *O Marinheiro*: o texto do romance, geralmente executado na música espanhola, foi, neste caso, executado na música portuguesa.

De um tipo diferente é a anomalia que apresentam a versão de *A Filha do Imperador de Roma* e uma outra das versões de *O Marinheiro*. De facto, estes trechos foram indicados pelos informantes como sendo música espanhola, quando, na verdade, à luz das comparações efectuadas, ambos se mostram bem distintos dos trechos classificados sob tal designação.

Geralmente, de qualquer modo, podemos dizer que todas as cantigas da segada, não obstante as várias classes em que se podem dividir, apresentam uma série de características comuns: antes do mais, a extrema liberdade rítmica, que se fica devendo à execução predominantemente monódica, à ausência de suporte instrumental e ao facto de, sendo embora a cantiga da segada uma canção de trabalho, o canto não ter aqui a função de sincronizar os movimentos dos trabalhadores; uma estrutura muito simples (quando não mesmo tosca) do período musical; um âmbito melódico que, normalmente, se mantém aquém da quinta e que nunca ultrapassa a sétima.

MÚSICA PORTUGUESA

Neste tipo melódico, a estrutura musical é elementar. Cada verso, na prática, é em si uma estrofe, que se repete até ao final do texto. O modo como tal repetição se processa foi já explicado por Dias Marques na 1 parte do presente artigo; essa complicada estrutura verbal não provoca qualquer particular acrescento ou diferença do ponto de vista da estrutura musical, que, para além do processo de micro-variações produzidas cada vez que o verso é retomado, permanece sempre fundamentalmente igual a si própria.

O verso é dividido em dois hemistíquios e, por vezes, precedido por um vocalizo inicial, que pode ou não ser seguido por uma citação do primeiro hemistíquio. Classificámos este vocalizo como padrão A. Segue-se, depois, a execução completa do primeiro hemistíquio (padrão B) e, finalmente, o verso e o período musical são concluídos pelo segundo hemistíquio e pelo padrão C.

O trecho n^o 1 é um exemplo desta estrutura:

Alta vai a lua alta

núm. 1

The musical score is written on four staves. The first staff is the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo of 66. It is divided into three sections: A, B, and C. Section A contains the lyrics 'IA IA I-AL-TA VA' and 'AL-TA VAI A LVA I-AL-TA'. Section B contains 'OH MAIS QUE OS LÃO MEIO-DI-A'. Section C contains 'AI AH MAIS A MAIS AL-TA VAI A SE-NHO-RA' and 'OH QUANDO P'RA BELETA PAR-TI-A'. The second staff is a guitar accompaniment, showing chords and rhythmic patterns. The third and fourth staves are additional vocal or instrumental lines, with the fourth staff ending with the text 'VILA MEÃ 1980'.

Informantes: Maria de Assunção Rodrigues, 49 anos, e Abílio António Barreiro, 66 anos; Marcelina dos Prazeres Branco, 41 anos, e Adriano Augusto Delgado, 55 anos. Vila Meã, concelho de Bragança, 12-8-1980.

No que diz respeito ao padrão A, mais do que o salto de quarta aumentada inicial, que não tem paralelo em nenhum dos outros exemplos, é sobretudo interessante notar a cadência no si natural, imediatamente depois do melisma. A sensação de modalidade maior que este início sugere é desmentida pela cadência da semi-frase B, onde observamos uma inequívoca descida no modo menor (si bemol-lá-sol). O padrão C, especialmente a partir do v. 2 (no v. 1, o início, na pluralidade de vozes que se aglomeram, contradizendo-se umas às outras, é caracterizado por uma série de acidentes que, certamente, se devem mais à indecisão geral do que a uma real intenção expressiva), confirma a ambiguidade fundamental do trecho, onde, a um início em modo maior, se segue uma cadência em menor. Esta ambiguidade modal encontra-se em diversos outros trechos da música portuguesa e é devida, provavelmente, a um tipo de sensibilidade pré-harmónica, na qual o executor se preocupa mais com a repetição de uma série de blocos melódicos aglomerados pela Tradição do que com a escrupulosa observância de abstractas regras harmónicas, que, de qualquer modo, num contexto polivocal mas monódico, não faria nenhum sentido.

Nos vários trechos de música portuguesa, o início da melodia (quer quando o padrão A está separado do padrão B por uma pau-

sa, quer quando ambos se encontram fundidos sem solução de continuidade) pode apresentar os seguintes tipos:

Padrão A'



em que a um salto ascendente de quinta se segue uma série de quintas repetidas e, depois, um melisma e uma suspensão no terceiro grau.

Padrão A''



em que o início da melodia é executado directamente no quinto grau da escala, que, repetido várias vezes, desce, depois, para o terceiro.

Padrão A'''



em que a melodia começa com uma subida para o quinto grau, executada através do harpejo do acorde da tónica.

Daqui se conclui, portanto, que o traço estilístico que caracteriza o início do modelo melódico da música portuguesa é constituído por uma sucessão de quintas, ou melhor, por uma repetição de notas postas no quinto grau da escala; o início em tal posição pode ser imediato ou preparado por um salto de quinta vazia ou executado por meio do harpejo do acorde da tónica. Deste início parte o desenvolvimento, que, por meio de movimentos melódicos conduzidos predominantemente na parte alta do pentacorde, antinge, por fim, a cadência terminal, descendo para a tónica.

O trecho nº 2 é do mesmo tipo do trecho nº 1:

Eu jungi os meus boizinhos

núm. 2

The musical score is written on four staves. The first staff begins with a tempo marking of *p=106*. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The score is divided into sections labeled A', B, and C. The lyrics are: "AI EU DEI-TEMS PE-LA A-RA --BA", "EU JUN-GI OS MEUS BOI-ZI NHOS", and "OH EU DEI-TEMS PE-LA A-RA --BA". The score ends with the signature "VARGE 1980".

Informantes: António Joaquim Rodrigues, 70 anos, e um grupo de quatro rapazes; Angelina Francisca Vaz, 58 anos, e um grupo de cinco raparigas. Varge, concelho de Bragança, 13-8-1980.

Também neste exemplo, o padrão A pertence ao tipo A': executa um salto de quinta, repete a dominante, e, com um melisma, desce por graus conjuntos, até à terceira, que, contudo, desta vez, embora alta de afinação, é menor. A semifrase B é ligeiramente diferente da do trecho n^o 1, mas conserva as mesmas características principais. A semifrase C parte também ela da terceira (desta vez, menor) e, com um desenho melódico semelhante ao do trecho precedente, executa o segundo hemistíquio.

Como já dissemos, a maior parte dos trechos indicados pelos informantes como sendo música portuguesa está estreitamente ligada ao modelo melódico definido nos dois exemplos que antes examinámos. Alguns trechos existem, contudo, que, uns mais, outros menos, se afastam desse modelo. O trecho n^o 3 é provavelmente o que mais se distancia do modelo canónico. De facto, o início do primeiro verso, embora o designemos por A, devido a exigências de comparação, nada tem em comum com os padrões A que encontrámos nas outras cantigas analisadas. A segunda parte do primeiro hemistíquio (B) é constituída por uma descida da quinta para a tónica, por graus conjuntos, e, enquanto tal, não se diferencia muito do modelo de referência, embora, pela sua estrutura elementar, constitua um ponto de contacto sem especial significado.

A Flor da Água

núm. 3

The image shows a musical score for a piece titled 'A Flor da Água', numbered 3. The score is written on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo marking of quarter note = 160. The lyrics are in Portuguese and are written below the notes. The score is divided into four measures, each with a different harmonic pattern labeled A, C, A''', and B. The lyrics are: 'MA-NÁ - NI-NHÁ DE SÃO JO - Á', 'E PE LA MA-NHÁ DA ALVO-RA - DA', 'JA - SU CRI - STO SE PAS - SE', and 'O RE - DOR DA FON - TE CIA RA'. The score ends with a double bar line and the number '1984' written below it.

Informante: Vitorino Augusto, 81 anos. Tuizelo, concelho de Vinhais, 29-8-1981.

No padrão C, finalmente, o início é constituído por um harpejo do acorde de subdominante, facto que não encontramos em nenhum outro trecho. O v. 2 começa com um harpejo do acorde da tónica (padrão A''') e termina no modo maior. O padrão C que depois surge revela-se uma macrovariante do padrão C precedente.

De quanto atrás deixámos dito, conclui-se que, não obstante as inevitáveis exceções, a família da música portuguesa pode ser considerada um universo bastante homogéneo, onde convivem várias fórmulas melódicas permutáveis entre si.

Das formas musicais compreendidas no âmbito das cantigas da segada, a música portuguesa apresenta-se como a mais antiga ou, pelo menos, como a que usa os estilemas mais arcaizantes. Concorrem para esta tese:

1. a brevidade das frases, com a divisão do verso em duas estruturas (A—B, C), cadenciando ambas na tónica;
2. a simplicidade da arquitectura do período, que, privado de qualquer articulação ulterior, consiste na repetição cíclica, verso a verso, do mesmo tema, retomado em forma microvariada;
3. a falta de sensibilidade aos modernos modos maior e menor e o conseqüente predomínio de blocos melódicos harmonicamente incongruentes;

4. a reduzida extensão do âmbito melódico;
5. a absoluta falta de rimo fixo, de um metro recorrente ou de uma pulsação isócrona;
6. a falta de relação dialéctica entre os padrões constituintes do período musical, que, em lugar de se ligarem reciprocamente numa relação de pergunta/resposta, se justapõem, no universo fechado do verso, como blocos igualmente fechados e impermeáveis às influências recíprocas.

MÚSICA ESPANHOLA

A música espanhola —ou melhor, o modelo melódico que os informantes assim denominam— apresenta uma estrutura bastante própria e interessante.

Como já foi referido na 1 parte deste artigo, uma estreita relação liga esta música ao romance *O Marinheiro*. A relação não é, contudo, válida ao contrário, já que *O Marinheiro* foi também recolhido numa execução musical diferente (música portuguesa).

Vejamos, através do trecho seguinte, os passos característicos da música espanhola:

O Marinheiro

núm. 4

IA VO-CES DA-VA MARI-NE-RO
 VO-CES DA-VA QUE SE HO-GA-VA
 QUANTO DA-VAS MARI-NE-RO
 A QUEM DE LA-GVA TE QUI-TA-RA
 IO TE DA VA MI MA VIOS

Musical notation for the first excerpt, showing a melody on a treble clef staff with lyrics "CANES GARDI - TOS DE ORO Y DE PLATA" and tonal markers E', D', and VILA MEÃ 1980.

Informantes: Marcelina dos Prazeres Branco, 41 anos, e Adriano Augusto Delgado, 55 anos. Vila Meã, concelho de Bragança, 12-8-1980.

Notemos, antes do mais, a estrutura tão característica segundo a qual o trecho é construído. O primeiro hemistíquio é decomposto em dois padrões, dos quais o primeiro cadencia um tom abaixo da tónica (padrão D), enquanto o segundo, depois de subir ao terceiro grau, cadencia em sol (padrão E). O segundo hemistíquio é, também ele, dividido em duas unidades, a primeira das quais cadencia novamente em sol, mas, desta vez, sem dar a impressão de repouso habitualmente fornecida por uma melodia que termine na tónica (padrão E'); o centro tonal, de facto, deslocouse, neste ponto, um tom abaixo, onde a melodia cadencia no padrão conclusivo (padrão D').

Esta contínua mudança do centro tonal da melodia para cima e para baixo é o traço mais característico do modelo da música espanhola, o qual, não obstante as variações que intervêm no decurso da execução do texto, mantém inalterada a estrutura em espelho D—E/E'—D' que atrás assinalámos.

As características estruturais da música espanhola são confirmadas pela comparação com outras versões, como, por exemplo, o trecho nº 5.

O Marinheiro

núm. 5

Musical notation for the second excerpt, showing a melody on a treble clef staff with lyrics "DA-VA - EL MA - RI - NE - RO VA QUE SE AU - GA VA" and tonal markers E, E', D', and E.



Informante: Joana da Piedade Fernandes, 69 anos. Rio de Onor, concelho de Bragança, 27-8-1980.

Observe-se, neste trecho, a amplitude melódica, devida à abundância de melismas, e a presença do lá bemol na escala usada; tal acidente pareceria caracterizar como modo frígio de mi bemol esta escala, em lugar de modo menor de sol, mas não é possível afirmá-lo com toda a certeza, pois o trecho não ultrapassa o âmbito de uma sétima.

PSEUDO-MÚSICA ESPANHOLA

Pertencem a este modelo musical duas gravações feitas em Gimonde, concelho de Bragança. O tipo melódico objecto do presente parágrafo, designado como música espanhola pelos informantes, apresenta, contudo, características diferentes das que pudemos observar nos trechos n.ºs 4 e 5.

O Marinheiro

núm. 6

Informantes: Virgínia da Assunção Fileno, 50 anos, e Justina do Espírito Santo Martins, 71 anos. Gimonde, concelho de Bragança, 11-2-1986.

Bastaria a percepção da agilidade com que se desenrola este trecho, o seu tom moderno, para evidenciar a diferença que o separa das anteriores versões de *O Marinheiro*. O modo harmónico do presente trecho é o maior, enquanto o dos trechos n.ºs 4 e 5 era o menor. As semifrases, além disso, estão, neste trecho, dispostas num contexto dialéctico, em que, à “pergunta” do padrão

F (que termina com uma meia cadência expressa pela execução do quinto grau do acorde da dominante), se segue a “resposta”, contida no padrão G, no qual a cadência conclusiva bate peremptoriamente na tônica, precedida pela sensível.

A sintaxe deste período musical e a menor elasticidade rítmica fazem, portanto, deste género pseudo-espanhol algo de muito particular, em relação aos cânones da música espanhola anteriormente analisada. É verdade que, neste caso, também encontramos duas semifrases que se sucedem cadenciando alternadamente um tom acima e um tom abaixo, mas, enquanto, na música espanhola, a separação das cadências comportava um percurso paralelo dos dois blocos do período, uma espécie de carris do caminho-de-ferro em que o centro tonal tocava ora num carril ora no outro, neste caso, os dois percursos melódicos em que se subdivide o período musical fundem-se, na realidade, em um único contexto, no qual a sístole e a diástole compõem um conjunto orgânico.

O que parece óbvio ao ouvido pode ser confirmado baixando um tom à transcrição do trecho e atribuindo, assim, às duas frases cadenciais a mesma nota final que fora dada aos dois trechos da música espanhola.

O Marinheiro

núm. 6 bis



Observando com os olhos de um leigo, a distância entre este trecho e os trechos precedentes pareceria drasticamente reduzida: as cadências teriam a mesma nota conclusiva e poder-se-ia fazer passar o âmbito melódico do trecho pelo do modo dórico de sol. Tal solução, contudo, constituiria um grave erro, pois, se a opinião final fosse dada não pelo olhar mas pelo ouvido, seria evidente que a melodia, longe de construída no modo dórico de sol, está construída, isso sim, na tonalidade de fá maior.

O mesmo comentário se pode fazer ao trecho seguinte:

A Filha do Imperador de Roma

núm. 7

The musical score is written on four staves in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of $\text{♩} = 150$. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (F, G). The lyrics are: OIM-PA-RA-DOR DE RO-MA AI TEM U-MA FI-LHA GA-LAR-DA; ON-DE VÃO OS SE-GA-DO-RES FA-ZER A SU-A SE-GA-DA; AI UM DIA CUM GRANDES CA-LORES AI SU-BIU A SU-A SA-CA-DA; A VIS-TOU TRÊS SEGA-DORES AI FA-ZE-REM D'UNA SE-GA-DA. The signature 'GIMONDE 1981' is at the end of the fourth staff.

Informante: Virgínia da Assunção Fileno, 46 anos. Gimonde, concelho de Bragança, 25-8-1981.

Os dois trechos precedentes, em lugar de serem aparentados com a música espanhola, têm, pelo contrário, muito em comum com a música da noite, a que adiante nos referiremos. Para lá das evidentes semelhanças estruturais, a frase de resposta do v. 3 do trecho nº 7 (padrão I) é, sem dúvida, o ponto de ligação que prova pertencerem os nºs 6 e 7 ao tipo melódico da música da noite.

MÚSICA DA NOITE

A estrutura do período deste modelo é organizada de modo a que o verso seja cantado subdividido em dois hemístiquios, no fim dos quais é executada, respectivamente, uma meia cadência e uma cadência perfeita. Tal como nos trechos da pseudo-música espanhola, as notas usadas para a execução da cadência são a sobretónica e a tónica; ulteriores semelhanças entre os dois referidos trechos e a música da noite observam-se na mesma subdivisão das semifrases, distribuídas em padrões de quatro compassos, e na escolha do modelo de escala que, em todos estes casos, é o modo diatónico maior. Se, de facto, analisarmos o trecho nº 8, pertencente à música da noite, podemos observar que a única diferença substancial entre os trechos da pseudo-música espanhola e a mú-

sica da noite reside na fase pré-cadencial dos padrões, ou seja, nas notas que precedem a cadência. Atribuindo, de facto, a cada nota da escala um número de ordem (por exemplo: sol = 1, lá = 2, si = 3, dó = 4, ré = 5, mi = 6, fá sustenido = 7), é possível comparar os percursos cadenciais dos dois casos:

Pseudo-música espanhola:	meia cadência 7-1-3-2
Música da noite:	meia cadência 2-3-1-2
Pseudo-música espanhola:	cadência perfeita 2-1-7-1
Música da noite:	cadência perfeita 1-7-2-1

A meia cadência, em ambos os casos, é efectuada no segundo grau da escala, o qual é precedido, no primeiro caso, pela nota imediatamente superior, e, no outro, pela nota imediatamente inferior.

A cadência perfeita, pelo contrário, é executada, na pseudo-música espanhola, pela tónica precedida pela nota imediatamente inferior, enquanto, na música da noite, ela é precedida pela nota imediatamente superior. A única diferença entre os dois géneros consiste, pois, nesta simples troca, a qual, por sua vez, é fruto de uma necessidade de equilíbrio simétrico da melodia. Tal diferença deriva do facto de esse equilíbrio ser conseguido de forma inversa.

Madanela

núm. 8

SÃO PEDRO DE SARRACENOS 1980

Informante: Ana Maria Alves, 66 anos. São Pedro de Serracenos, concelho de Bragança, 16-8-1980.

Na definição de modelos melódicos amplos, portanto, a diferença pré-cadencial revela-se decididamente de pouca importân-

cia, se confrontada com as notáveis coincidências de carácter rítmico/melódico/estrutural que o presente estudo trouxe à luz.

Digamos, para terminar, que aquela pequena diferença acaba por recair inteiramente no padrão I do trecho nº 7, o qual, como já foi dito, se revela muito semelhante ao padrão I do trecho nº 8.

No modelo da música da noite, conforme atrás referimos, observa-se uma relação entre o texto literário e a música com que este é executado. O romance é o de *Madanela*, e todas as versões que dele analisámos pertencem à mesma família melódica.

MÚSICA DO REMATE

Ao terminar o romance (que, tradicionalmente, era executado apenas por cantores especializados), executava-se o remate, no qual todos os presentes deviam cantar em coro.

O remate nada tem em comum com o romance que o precede, nem do ponto de vista do texto nem do ponto de vista musical, consistindo simplesmente numa *coda* que se justapunha ao romance, quando o texto deste chegava ao último verso.

No remate que constitui o trecho nº 9, a melodia é executada com uma pulsação rítmica que, embora não exactamente isócrona, tem, contudo, um andamento muito mais rígido do que a do romance. É muito nítida, além disso, uma estrutura do período complexa e harmónica; de facto, as semifrases que o compõem são inseridas numa estrutura em que o andamento dialéctico das cadências de dominante/tónica é claramente intelegível. Por outro lado, é possível subdividir as semifrases em padrões: J, L, M, N e O.

O padrão J, o que inicia a melodia, é composto por uma sequência de notas repetidas (no terceiro e quarto graus da escala); o padrão L consiste na preparação e na realização duma pseudo-cadência à tónica, a que se segue, em progressão, depois de uma breve pausa, a verdadeira cadência à dominante, expressa por meio da execução da sensível (padrão M); a “pergunta” contida nesta primeira frase encontra “resposta” na frase que se segue, composta por uma subida por graus conjuntos da sensível ao terceiro grau (padrão N) e, por fim, pela lenta cadência à tónica, executada por graus conjuntos, descendo do quarto grau da escala à tónica (padrão O). Neste ponto, a estrutura não esgotou as suas possibilidades expressivas; de facto, o v. 4 da quadra é

cantado retomando o período precedente, em que, contudo, a assimetria do padrão O é corrigida no padrão O', no qual a descida subdominante-tônica já não é executada por graus conjuntos, mas sim saltando o terceiro grau da escala.

A estrutura musical deste remate baseia-se, portanto, numa divisão em semifrases que, unidas, formam uma frase, a qual, por sua vez, se une com a frase sucessiva, determinando um período, no qual é executada a quadra.

A rigidez do ritmo, a dialéctica das cadências e a estrutura do período musical contribuem para tornar moderno, ou, pelo menos, não arcaico, o modelo musical do remate.

Remate

núm. 9

The musical score for Remate nº 9 consists of two staves of music in a 2/4 time signature. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The score is divided into four measures by vertical lines labeled J, L, and M. The lyrics are: "EA CAN-TA RA ES-TÁ CAN-TA-DA BEM HA-A QUEMMA BEM HA-YA QUEM-NA BEM HA-YA QUEM MA CAN-TA-OU BEM HA-SÃO MEU CANTA-RÁ-BA ESTE ELE QUEM ME ESTE ELE QUEM ME ESTE ELE QUEM ME A - JU - DOU". The score ends with the text "GRUPO DE PARADA 1980".

Informante: Ermelinda Rosa, 70 anos. Grijó de Parada, concelho de Bragança, 23-8-1980.

O remate nº 10, pelo contrário, é desprovido da relação dialéctica que liga as frases musicais duas a duas, ainda se, em todos os outros aspectos estruturais, coincide perfeitamente com as características do remate nº 9. Consequentemente, no remate nº 10, a execução de uma quadra implica a execução de duas estrofes musicais.

Além da citada variação, este remate apresenta uma outra importante diferença: a inserção de uma voz em contraponto, entendendo este termo no sentido que se lhe dava nas origens da polifonia: *punctum contra punctum*. De facto, este remate parece reproduzir a antiquíssima forma do *organum*, o modelo contrapon-

tístico em que duas vozes executam uma melodia à rigorosa distância de uma quinta perfeita.

A hipótese de estarmos em presença de uma verdadeira forma de *organum* é reforçada pelo facto de a segunda voz, que aparece sobretudo nas passagens pré-cadenciais, se manter sempre à distância de uma quinta perfeita da *vox principalis*, mesmo quando a moderna sensibilidade harmónica pediria o uso de uma distância diferente (padrão M, v. 2 da quadra). De facto, se a segunda voz tivesse sido pura e simplesmente sobreposta à *vox principalis*, de acordo com uma sugestão dada por músicas mais modernas, é muito provável que as informantes tivessem escolhido uma execução por terceiras ou sextas, segundo um modelo que, nascido —ao que parece— em Inglaterra, mais ou menos no séc. XIII, se foi depois impondo, com a evolução da música culta.

Tal estilo de execução está também presente num outro remate, recolhido em Varge, concelho de Bragança, em 1980. Contudo, a existência desta sensibilidade pré-harmónica nos remates não contribui necessariamente para fazer recuar a sua datação, já que poderíamos estar em presença da sobreposição de um traço estilístico arcaico a um modelo mais recente.

Remate

núm. 10

O RE-MATE DA CAN-TI-GA FOI AO POR-TO LO FOI AO POR-TO LO
 FOI AO POR-TO LO - GO VEN
 OU QUE-ROU-A CANTA-RINHA OUSE NA-MO-ROU OUSE NA-MO-ROU
 OUSE NA-MO-ROU DE AL-GUEM

GRIJÓ DE PARADA 1980

Informantes: Ermelinda Rosa, 70 anos, Maria da Conceição Fernandes, 73 anos, e Antónia Júlia Fernandes, 78 anos. Grijó de Parada, concelho de Bragança, 24-8-1980.

CONCLUSÃO

A pesquisa que levámos a cabo revelou-se, pensamos, fecunda em sugestões, que, contudo, apenas através de uma observação mais minuciosa e aprofundada e da análise de ulterior material poderiam ser devidamente desenvolvidas.

Válida parece-nos, ainda assim, a definição que aqui fizemos dos quatro tipos musicais predominantes da música da segada, dois dos quais de presumível origem recente (música da noite e música do remate) e outros dois caracterizados por estruturas e traços estilísticos arcaicos ou, pelo menos, arcaizantes.

Muito interessante foi igualmente descobrir dois trechos tratados em forma polifónica, facto que confirma a existência em Trás-os-Montes de uma forma arcaica de polifonia.

WALTER BRUNETTO

Società Italiana di Etnomusicologia

Tradução de J. J. Dias Marques, revista por Rui Vieira Nery.

A CONDESSA TRAIIDORA

A Condessa Traidora chegou até nós através de um número relativamente escasso de versões (vinte e uma no total), preservadas apenas em duas áreas da tradição pan-hispânica: entre as comunidades de judeus sefardins de Marrocos e na província de Trás-os-Montes, em Portugal¹.

As sete versões marroquinas conhecidas² possuem uma estrutura semelhante, quer a nível formal, quer no que diz respeito à organização do relato, constituindo um modelo coerente. Contam a história de um conde e sua esposa que viajam a cavalo e

¹ Apesar de terem sido publicadas duas versões portuguesas deste romance em 1933 e uma em 1938, os documentos portugueses parecem ter sido ignorados pela crítica até que MANUEL DA COSTA FONTES e PERE FERRÉ chamaram a atenção para eles (vejam-se os artigos Manuel da Costa Fontes “Três romances raros: *Quem dever a honra alheia*, *A Condessa Traidora* e *A Filha do Ermitão*, in *Quaderni Portoghesi*, 11-12, Primavera-Autunno, Giardini Edit., Pisa, 1982, 87-103, e de Pere Ferré “El romance *El reguñir*, *yo regañar* en el *Auto de la Sibila Casandra de Gil Vicente*” in *Revista Lusitana*, 3, nova série, 1982-83, 55-67).

² Cinco destas versões fazem parte do acervo conservado no Arquivo Menéndez Pidal, em Madrid, onde, com a amabilidade habitual, foram postas à minha disposição. Encontram-se identificadas no catálogo de SAMUEL ARMISTEAD e JOSEPH SILVERMANN, *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, 3 vols., Mádrid, Espasa-Calpe, 1978, onde são indicadas pelos números M12.1 recolhida por J. Benoliel em Tanger, 1904-1906; M12.2, recolhida por Manrique de Lara em Tanger, 1915, da boca de Hanna Bennaim, 70 anos; M12.3, recolhida por E. Silvela, em Tetuán, 1905-1906; M12.4, recolhida por Manrique de Lara em Tetuán, 1915, cantada por Majni Bensimbrá; M12.5, recolhida por Manrique de Lara em Tetuán, 1916, da boca de Simi Chocrón, 37 anos. As outras duas versões foram publicadas, respectivamente, por SAMUEL ARMISTEAD, DIEGO CATALÁN, JACOB HASSÁN e JOSEPH SILVERMANN a partir da recolha efectuada por ZARITA NAHÓN em *Romances judeo-españoles de Tánger*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1977, p. 126, e por PAUL BÉNICHOU, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, 1968, p. 106.

são surpreendidos pela noite no meio do campo. Apeiam-se ambos e o marido, porque é velho, adormece imediatamente, ocasião que a condessa aproveita para proclamar a sua decisão de oferecer as armas, os cavalos e o seu próprio corpo a quem o matar. As suas palavras são ouvidas por um sobrinho do conde que a repreende.

Pase el conde y la condesa, los dos van por un camino.
 La condesa iba en mula y el buen conde en su rocino.
 ¿Dónde los cogió la noche? Detrás de un verde pino.
 El conde tendió su capa, la condesa su mantillo.
 Al conde como era viejo el sueño le ha vencido.
 La condesa como es joven gran traición le ha prometido.
 —¿Quién quiere matar al conde, que aquí lo traigo dormido?
 Le daría yo de albricias mis armas y mis rocinos
 Y en cima de todo esto este mi cuerpo garrido.—
 Oyéndolo iba el sobrino que está allá detrás de un pino.
 —Mal hayas tú la condesa y quien haya amor contigo,
 Si por un punto de nada mataras a tu marido.—
 —Perdón, perdón, mi sobrino, que no sé lo que yo digo,
 Que bebí un poco de vino y el tino se me ha perdido.—
 (Tanger, Benoliel).

Em relação a estes documentos há três aspectos que gostaria de sublinhar, uma vez que nos permitirão relacionar o modelo sefardim que acabamos de resumir com a tradição portuguesa: o facto de se tratar de versões monorrimas em todos os casos; o tipo de organização estilística do relato nas sequências anteriores à fala da condessa e a oscilação em apresentar um desenlace para a narrativa, manifestada no considerável grau de variação dos versos finais do texto.

Quanto ao primeiro ponto referido, verificamos que todas as versões se apresentam redigidas em versos longos assonantados em *-ío*. As únicas excepções a este princípio devem-se à contaminação de versos provenientes de outros temas; é o caso da fórmula:

donde cae la nieve a poco y corría la agua fría
 donde canta la leona y el león le respondía
 (Nahón),

intercalada devido a uma semelhança de situações (descrição de um ermo) e oriunda de *La fuerza de la sangre*, e dos versos:

—Perdón, perdón, el buen rey, por eso que yo he hablado
Que ni sé si estaba loca, o el sueño que había soñado.—
—El del cielo te perdone, que yo no te perdonara.—
(Nahón),

tomados de *Landarico* também pelo mesmo motivo: em ambos os casos se trata da justificação da mulher culpada surpreendida em flagrante delito. Outras mudanças de assonância são ainda produzidas por erro, quando se tentam colmatar falhas de memória e dar a todo o custo um remate ao texto, como em:

Malo hicistes el conde [.]
la salida de S. Juan perdistes honra en el caso
(M12.3)

ou ainda em:

no te acordarás de nada cuando él estaba chiquito
vestías de seda y grana, condesa en todo el mundo
(Bénichou).

O romance apresenta-se aqui constituído por duas grandes unidades que se diferenciam quer estilisticamente, quer do ponto de vista funcional: uma primeira parte, narrada na terceira pessoa, descreve a viagem do casal até ao momento em que o conde adormece e, uma segunda, quase exclusivamente em discurso directo apesar de incluir por vezes versos descritivos —que funcionam à maneira de indicações de cena de um texto dramático³—, em que a “condessa traidora” apregoa as suas intenções e dialoga com quem a ouve.

A primeira grande sequência que referimos faz o relato da viagem utilizando recursos específicos. Os hemistíquios 1a., 1b., 2a., 2b., 4a. e 4b. e os versos 5. e 6., constituídos por unidades sintacticamente independentes (orações coordenadas) alternam com o verso 3 o qual, introduzindo o esquema pergunta/resposta, vem reforçar a imposição de uma cadência constante, marcando a pausa entre hemistíquios, prolongando um ritmo binário, repetitivo, que se arrasta desde o *incipit*. Na descrição de atitudes equivalentes ou simultâneas de cada uma das personagens designadas, encon-

³ É o caso dos versos: “Ya se sale pregonando por todos los sus caminos” (Tetuán, versão M12.3). “Ya se sale por la calle dando gritos doloridos” (Tetuán, versão M12.5).

tramos a acumulação de formas da mesma palavra (conde/condessa), repetidas alternadamente ou em conjunto, em lugares estratégicos do poema⁴. O emprego de segmentos sintáctica e semanticamente equivalentes (“La condesa iba en mula, el buen conde en su rocino” ou “El conde tendió su capa, la condesa su mantillo”), contribui para uma organização geométrica do discurso, bem como a utilização do contraste entre elementos antitéticos como forma de simetria (“Al conde como era viejo, el sueño le había vencido. / La condesa como es joven gran traición le ha cometido”). Esta sequência surge assim marcada pela repetição que incide, como vimos, quer a nível lexical⁵, quer no plano da estrutura sintáctica⁶, quer ainda no que diz respeito ao significado⁷. Deparamos, pois, com hemistíquios e versos que se relacionam entre si através de uma estratégia poética arcaica comum à lírica tradicional: o paralelismo⁸.

Por sua vez, verificamos que estes documentos apresentam um acentuado grau de variação na segunda das duas sequências consideradas, quanto ao desenlace: nenhum dos sete apresenta o mesmo final. A própria intervenção do sobrinho, que serve de remate a três deles⁹, varia de forma considerável: pode ser apenas admoestação:

⁴ 1a. conde. . . condesa. 1b. los dos (referência indirecta ao antecedente). 2a. condesa. 2b. conde. 3a. los (referência indirecta ao antecedente). 4a. conde. 4b. condesa. 5. conde. 6. condesa.

⁵ Estabelecendo relações de identidade: conde/condesa; de sinonímia: mula/rocino, capa/mantillo; e ainda de simetria através dos pares antitéticos: viejo/joven, sueño/traición.

⁶ 2. “La condesa iba en mula el buen conde en su rocino”. 4. “El conde tendió su capa, la condesa su mantillo”. 5. “Al conde como era viejo, el sueño le ha vencido”. 6. “La condesa como es joven, gran traición le ha prometido”.

⁷ 1b. é uma expansão de 1a. 2a. é equivalente a 2b. 4a. é equivalente a 4b. 5. é equivalente a 6.

⁸ Como afirma EUGENIO ASENSIO: “El paralelismo constituye una de las más antiguas estrategias descubiertas y desarrolladas por los cantores poetas en los lejanos tiempos cuando la poesía guardaba íntimos contactos con la música, la danza y la magia. Si fuese posible —como soñó Alejandro Veselovski— escribir una poética universal, la historia y variedades del sistema paralelístico figurarían en los comienzos”, “La Poética del Paralelismo” in *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1970, p. 70.

⁹ São as versões M12.2, M12.3 e o texto publicado por PAUL BÉNICHOU, *op. cit.*

—Mal haya tú, la condesa, quien amor puso contigo.
Que por un pique de nada mataras a tu marido
(M12.2),

pode incluir uma repreensão ao conde que entregou a honra a quem a iria deitar a perder:

—Malhaya tú, la condesa, quien amor puso contigo
por un punto de la noche mataras a tu marido.
Malo lo hicistes el conde [.]
la salida de S. Juan perdistes honra en el caso
(M12.3),

ou vem ainda acrescentar à censura uma referência à ingratidão da esposa que esqueceu as alegrias e favores do passado no momento em que o marido envelhece:

—Tú mal hayas la condesa y quien amor puso contigo
por un pique de nonada quieres perder tu marido
no te acordarás de nada cuando él estaba chiquito
vestías de seda y grana, condesa en todo el mundo
(Bénichou).

Contudo, nos outros quatro casos, a esta sequência seguem-se outras. Perante a observação do sobrinho, a condessa tenta anular o efeito das palavras que proferira, quer afirmando que são efeito do excesso de bebida:

—Mal hayas tú la condesa y quien haya amor contigo
Si por un punto de nada mataras a tu marido.—
—Perdón, perdón mi sobrino que no sé lo que yo digo,
que bebí un poco de vino y el tino se me ha perdido
(M12.1),

quer resultado de um sonho (neste caso recorrendo, como vimos, a um tipo de justificação “importado”¹⁰):

—Mal haya tú, la condesa, quien amor puso contigo
por un sueño de la noche matar quieres a mi tío.—
—Perdón, perdón el buen reye, por eso que yo he hablado

¹⁰ Que surge quer no *Landarico*, quer no *Bernal Francês*, ambos romances de adultério.

Que ni sé si estaba loca, o el sueño que había soñado
(Nahón).

Neste caso, apesar do “álibi” alegado, a esposa traidora não escapa à condenação do sobrinho que afirma:

—El del cielo te perdone que yo no te perdonara
(Nahón).

Esta censura surge ampliada até às dimensões do castigo no final de duas das versões. Assim, numa ocorrência, o marido desperta e agradece ao sobrinho a sua intervenção, levando posteriormente a mulher para o cárcere:

—Malhaya tú la princesa y el que amor puso contigo
que por un pique de amor quieres matar al marido.—
Ellos en estas palabras el conde que ha consentido
—Bien hayas tú, mi sobrino, la madre que te ha parido
tú me librestes la muerte, tú eres mi bien querido
se volviera a la ciudad y en prisiones lo ha metido
(M12.4),

e, noutra, é o próprio sobrinho que faz justiça por suas mãos, indignado com a justificação que a condessa dá para os seus actos:

—Malhaya tú la condesa quien amor puso contigo
por un pique de nonada quieres matar al marido.—
—Matarle quiero señor, casarme con un chiquito.
La cabeza entre los hombros al suelo se la ha tendido
(M12.5).

A “indecisão” acerca do desenlace final da história apresenta dois aspectos fundamentais. Por um lado, a nível da fábula, não existe; ou seja, está sempre claro que o romance só pode terminar com a censura às acções da esposa traidora. Por outro lado, ao nível da explicitação textual desta “certeza” encontramos uma gradação¹¹ que vai da simples reprimenda (iludida ou não pela mulher quando atribui as suas palavras a influências alheias à sua vontade, como a bebida ou o sonho) até à morte. O comportamento da condessa surge tanto mais injustificado quanto nestas versões se insiste na inocência e qualidades do marido, mencio-

¹¹ Possibilitada pela ênfase maior ou menor posta na diferença de idades.

nado como “el buen conde”, em todos os casos com uma excepção. No entanto, a narrativa parece poder funcionar também como uma advertência contra a desigualdade de idades entre esposos chegando mesmo, como vimos, a apresentar uma variante em que se censura o próprio conde¹². Desta forma, o texto adquire foros de história moral, não se limitando a expôr o crime mas sugerindo também, implicitamente, que este seria previsível dadas as circunstâncias¹³.

As catorze versões portuguesas¹⁴ não se apresentam tão ho-

¹² Versão M12.3 citada anteriormente.

¹³ Não deixa de ser curiosa a existência de pontos de contacto entre a história que aqui se conta e a lenda da condessa traidora, estudada por MENÉNDEZ PIDAL a partir de três versões oriundas de crónicas medievais. Veja-se a este respeito o estudo “La leyenda de la condessa traidora” publicada pela primeira vez na revista *Humanidades* (Buenos Aires), 21 (1930), 11-33, e reimpresso em *Obras de D. Ramón Menéndez Pidal*, tomo 2, 1934, e ainda em *Mis páginas preferidas. Temas literarios*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 96-123.

¹⁴ Trata-se dos textos seguintes: duas versões publicadas por DANIEL RODRIGUES, *Romanzas, Pastorelas e Cantigas de Amor*, separata da revista *Labor*, Gráfica Aveirense, Aveiro, 1933, p. 9, reeditadas em *O Riodonorense. Lendas. Folclore*, Assembleia Distrital de Bragança, 1981, pp. 68 e 69, respectivamente; uma versão publicada por FIRMINO MARTINS, *Folclore do Concelho de Vinhais*, volume 2, Imprensa Nacional, Lisboa, 1939, p. 137; o conjunto de 6 versões e 3 fragmentos recolhidos em 1982, no distrito de Vila Real: versão de Segirei (concelho de Chaves) recitada por Jesuína da Cruz, 75 anos, recolhida por Pere Ferré, Ana Maria Martins e Ana Catarina dos Santos, em 2/8/82; versão de Segirei (concelho de Chaves), cantada por Sílvia dos Anjos, 53 anos, e Urei Pires, 62 anos, recolhida por Pere Ferré, Ana Maria Martins e Ana Catarina dos Santos, em 2/8/82; versão de Segirei (concelho de Chaves), cantada por Manuel do Nascimento, 67 anos, recolhida por Pere Ferré, Ana Maria Martins e Ana Catarina dos Santos, em 2/8/82; versão de Segirei (concelho de Chaves) recitada por Maria do Nascimento, 54 anos, recolhida por Pere Ferré, Ana Maria Martins e Ana Catarina dos Santos em 2/8/82; versão de Segirei (concelho de Chaves), recitada por Ramiro Fernandes, recolhida por Pere Ferré, Ana Maria Martins e Ana Catarina dos Santos, em 2/8/82; versão de Avelada (concelho de Chaves) recitada por Maximiano Pires, 70 anos, recolhida por Pere Ferré, Ana Maria Martins e Helena Pires, em 5/8/82; fragmento de Paços de Lomba (concelho de Vinhais) recitado por Hermínia das Graças, 84 anos, recolhido em Segirei (concelho de Chaves) por Pere Ferré, Ana Maria Martins e Ana Catarina dos Santos, em 2/8/82; fragmento de Urjais (concelho de Chaves) recitado por Maria Urinda dos Anjos, 65 anos, recolhido por Pere Ferré, Ana Maria Martins e Helena Pires, em 5/8/82; fragmento de Avelada (concelho de Chaves), recitado por Aida Pires, 41 anos, recolhido por Pere Ferré, Ana Maria Martins e Helena Pires, em 5/8/82; por último, o grupo de versões recolhidas em Gestosa (concelho de Vinhais) por José Joaquim Dias Marques: versão cantada por Sílvia da Assunção Ferreira, 59 anos, em 7/9/87; versão recitada por Maria Eugénia Vaz, 83 anos, em 7/9/87; versão cantada

mogéneas como aquelas que acabamos de descrever, organizando-se segundo vários modelos. Os dois textos recolhidos por Daniel Rodrigues em Tuizelo (concelho de Vinhais, distrito de Bragança) e publicados em 1933¹⁵ apresentam grandes semelhanças com a tradição marroquina. Com efeito, parece tratar-se do mesmo tipo de versão, apresentando como variantes, basicamente, o facto de os condes se deitarem a “tomar a sesta” e não porque tivessem sido surpreendidos pela noite, e o facto de se resolver a “hesitação” final pela truncagem a seguir aos brados da condessa. Estes surgem acrescentados de pormenores que acentuam a sua atitude traiçoeira:

—Quem quiser minh'alvas pernas e o meu corpo varrido
vá matar o conde velho que lá fica adormecido
Deixei-o limpo das armas e botara-lhas ao rio
*soltara-lhe o cavalo e botara-lho a fugir*¹⁶.

Há ainda a mencionar como variante o facto de se acrescentar numa das versões, à maneira de intróito, um verso lírico:

Coração, coração lindo, qu'assi m'andas aborrido.

Ao documentarem a existência do romance numa outra área geográfica e numa outra língua, estes materiais permitem, pois, concluir, que se tratava de um tema já tradicionalizado na península nos finais do século xv, anteriormente à expulsão dos judeus pelos Reis Católicos¹⁷. Se tivéssemos em linha de conta apenas a organização sequencial do relato, a trajectória do romance apresentar-se-ia, aos nossos olhos, relativamente clara, equivalente a outros tantos temas que vivem em versões semelhantes em áreas diversas da tradição pan-hispânica¹⁸. Mas estes dois textos dife-

por Beatriz da Assunção Gonçalves, 59 anos, em 7/9/87; versão cantada por Delmina dos Santos, 53 anos, e Alice Augusto Garcia, 58 anos, em 7/9/87. Por fim uma versão publicada por MARIA ALIETE GALHOZ, *Romanceiro Popular Português*, I.N.I.C., Lisboa, 1987, p. lxii e p. 305.

¹⁵ DANIEL RODRIGUES, *op. cit.*, *loc. cit.*

¹⁶ Sublinhado nosso.

¹⁷ Esta conclusão surge já no referido artigo citado de MANUEL DA COSTA FONTES, em 1981, p. 91.

¹⁸ O facto de se tratar nos dois casos de áreas periféricas de tendências arcaizantes estaria na origem da sobrevivência oral de romances esquecidos em áreas centrais, mais sensíveis a tendências inovadoras.

renciaem-se por uma particularidade bastante menos habitual: a primeira versão, que designaremos por A, tem todos os versos monorrimos assonantados em *-íó*, como acontecia na tradição marroquina, mas a segunda, que referimos como B, apesar de ser também monorríma, encontra-se assonantada em *-ao*:

Coração, coração lindo,
qu'assi m'andas aborrido
Vai-se o conde e a condessa
ambos vão por um caminho.
O conde vai num cavalo,
a condessa num rocino;
ambos vão tomar a sesta,
à sombra de um verde pino.
O conde já era velho,
logo sai adormecido.
A condessa é mui nova,
gran traição lhe há fazido:
botou por um vale abaixo
dando vozes ao amigo:
—Quem quiser minh'alvas pernas,
e o meu corpo varrido,
vá matar o conde velho,
que lá fica adormecido!
Deixei-o limpo das armas,
e botara-lhas ao rio,
soltara-lhe o cavalo
e botara-lho a fugir.—

Vai-se o conde e a condessa,
ambos vão por um atalho
O conde vai num rocino
e a condessa num cavalo.
Ambos vão tomar a sesta,
à sombra do verde cravo.
O conde já era velho,
logo sai adormecido.
A condessa é mais nova
gran traição lhe hai armado:

—Quem quiser alvas pernas
e o meu corpinho galhardo,
vá matar o conde velho
que lá fica adormecido;
deixei-o limpo das armas,
botara-lhas ao lago,
soltara-lhe o cavalo,
e botara-lho a andar.—

Provavelmente no intuito de esclarecer as gerações vindouras, o editor acrescentou a seguinte observação aos seus documentos:

Estas duas romanzas são cantadas combinadas. O povo transmontano denomina-as por “cantigas dobradas” (p. 69).

Este pequeno comentário conduziu Manuel da Costa Fontes, em 1982, a propor uma resposta possível para a existência de duas versões do mesmo romance, semântica e sequencialmente equivalentes, mas com assonâncias diversas:

Daniel Rodrigues (A) apresenta os vv. 12-20 como “outra variante” da “romanza” em questão, mas o facto das duas serem “cantadas combinadas” demonstra que o povo as considera como um só poema. A segunda parte repete em forma paralelística (*á-o*) a nar-

rativa da primeira (vv. 1-11; *i-o*). A aplicação desta estrutura de carácter lírico ao romanceliro, embora rara, dá-se por vezes na tradição transmontana¹⁹.

Fontes crê estar em presença não de duas lições do mesmo tema, mas de duas “estrofes” de uma mesma versão. Traz à colação um outro caso, *A Filha do Ermitão*, que toma como exemplo de um processo semelhante, justapondo duas versões com diferente assonância (uma recolhida por si em Carção, concelho de Vimioso, em 1980²⁰ e outra publicada pelo abade de Baçal, Francisco Manuel Alves, em 1938²¹), numerando-as sequencialmente e considerando-as, também, como duas estrofes de um mesmo poema. Este autor retoma a mesma postura em 1987²² onde, apesar de lamentar o facto “de ainda não ter aparecido um informante que o gravasse com as duas rimas” julga estar na presença de um “extraordinário paralelismo total, em que um romance se repete completamente numa segunda rima”²³. Estas conclusões, para além de evidenciarem uma concepção pessoal, particular, acerca do que é o paralelismo²⁴, dependem em grande parte da interpretação do adjectivo “combinadas”, empregue por Rodrigues, e da equivalente expressão utilizada “pelo povo”, “cantiigas dobradas”. A partir dos trabalhos de campo em que participámos em Trás-os-Montes, a nossa convicção é a de que esta expressão designa *uma maneira de cantar* levada a cabo por dois co-

¹⁹ *Art. cit.*, p. 91.

²⁰ Publicada no *Romanceliro da Província de Trás-os-Montes*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1987, com o n.º 1145.

²¹ FRANCISCO MANUEL ALVES, Reitor de Baçal, “Cancioneiro Popular Bragançano” in *Memórias Arqueológico-históricas do Distrito de Bragança*, Tipografia da Empresa Guedes, Porto, 1938, tomo 10, p. 583.

²² “Introdução” in *Romanceliro da Província de Trás-os-Montes*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1987.

²³ Refere-se à *Filha do Ermitão* que faz equivaler à *Condessa Traidora*, *op. cit.*, p. xxxv.

²⁴ A técnica do paralelismo afecta o encadeamento do poema, assegurando a sua coesão interna e impedindo o desmembramento das várias estrofes. Nas palavras de EUGENIO ASENSIO: “El sistema estrictamente paralelístico se sirve de la repetición como principio que domina y organiza la materia poética. Elementos repetitivos hay en todo poema, desde el isosilabismo y la rima, hasta la aliteración, el acento, las pausas. La poesía cantable se sirve del estribillo, apto para el uso coral. De todos ellos echa mano nuestro sistema que además emplea orgánicamente la repetición para establecer simetrías fijas, esqueleto y alma del poema”, “La poética del paralelismo” in *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1970, p. 72.

ros ou duas vozes, em que um dos coros ou uma das vozes avança os versos e o outro(a) os repete, “dobrando-os”²⁵. Confirma a nossa experiência uma nota incluída no *Romanceiro Português* de José Leite de Vasconcelos, vol. 2, onde se afirma:

Chamam *cantigas dobradas* a estas cantigas *das segadas*, porque se repetem duas vezes. Cantam-nas dois indivíduos alternadamente “um da ponta das *camaradas* que são 14 a 20, guiados pelo capataz.” Não se lhes dá aqui a designação de *romances*²⁶.

Também José Joaquim Dias Marques possui uma gravação de recolha feita em Gestosa (concelho de Vinhais, distrito de Bragança) que regista o seguinte esclarecimento feito por uma das suas informantes²⁷ referindo-se ao mesmo sistema de actualização vocal: “As cantigas [de segada] são dobradas e leva muito tempo a cantá-las.” A forma como este romance era cantado não pode deixar de ser aqui referida uma vez que vem trazer elementos importantes a esta tese. Neste ponto podemos socorrer-nos das informações que transcreve Dias Marques, juntamente com as lições que recolhe:

— Informação fornecida por Sílvia da Assunção Ferreira, 59 anos em Gestosa, concelho de Vinhais, 7/9/87:

As pessoas andavam nas malhas (as malhas feitas a malhos) e, depois das refeições, depois, aqui nos currais (que era nos currais, o povo inteiro) era que cantavam. A parte daquele lado da mesa cantava um verso e a dali do outro lado da mesa repetia. As refeições eram oferecidas pelo dono do cereal que, naquele dia, fora malhado,

a que o colector acrescenta o comentário seguinte:

Como a informante inicialmente explicou, o romance era cantado por dois grupos de pessoas e numa forma repetida. Tendo-lhe sido pedido que explicasse melhor, a informante começou por dizer que

²⁵ Segundo o esquema seguinte: a primeira voz canta o verso 1, a segunda repete-o; a primeira voz avança o verso 2, a segunda repete o primeiro hemistíquio do verso 1 e a primeira voz do segundo hemistíquio desse mesmo verso; a segunda voz repete o verso 2; a primeira voz canta o verso 3; a segunda voz repete o segundo hemistíquio do verso 1, e assim sucessivamente.

²⁶ JOSÉ LEITE DE VASCONCELOS, *Romanceiro Português*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1960, p. 334.

²⁷ Trata-se da senhora Beatriz da Assunção Gonçalves, de 59 anos, entrevistada em 7/9/87.

a estrutura era a seguinte: grupo A: 1a.; grupo B: 1b.; A: 2a.; B: 2b.; A: 1a.; B: 1b.; A: 3a.; etc. Contudo, posteriormente, exemplifica, cantando, o processo de repetição de um modo diferente (e um tanto confuso): grupo A: 1; grupo B: 1; grupo A: 2a.; grupo B: 2a.; grupo A: 1.

—Informação fornecida por Beatriz da Assunção Gonçalves, 59 anos, em Gestosa, concelho de Vinhais, 7/9/87, segundo o colector:

A informante conta que o romance se cantava “ao fim de comer”, entoado por dois grupos: o do cimo da mesa e o do fundo da mesa. Segundo explica, o primeiro grupo cantava o v. 1, o qual era, depois, repetido pelo segundo grupo. Seguidamente, o primeiro grupo cantava o v. 2 e, depois, o segundo grupo voltava a cantar o v. 1, e assim sucessivamente.

—Informação fornecida por Maria do Nascimento, Sílvia dos Anjos e Joaquim Baptista em Segreí, concelho de Chaves, 13/2/1986:

Cantava-se depois de acabar a segada. A gente comia e bebia e, depois de comer, cantava-se a cantiga,

a que o colector acrescenta o comentário seguinte:

Nesta gravação, o verso 1 do romance é repetido como refrão depois de cada verso. O romance foi cantado em uníssono e, ao contrário de Gestosa, ninguém nos falou de ele se cantar por dois grupos distintos.

As descrições dos informantes da zona de Vinhais coincidem assim, num aspecto: a repetição —o facto de ser cantado de forma “dobrada” ou seja, verso a verso, segundo uma certa ordem, por dois coros.

Portanto, os dois textos que estampa Daniel Rodrigues (antepondo inclusivamente antes do segundo, assonantado em *-ao*, a indicação “Outra variante”) devem ser considerados como duas versões independentes do mesmo tema romancístico. Persiste, contudo, a interrogação: porque surgem duas versões do mesmo romance, semântica e sequencialmente equivalentes mas com assonâncias distintas?

A verdade é que não se trata do único caso em que uma composição deste género coexiste em duas redacções com assonâncias diferentes²⁸ sendo o processo de alteração completa de assonância, segundo Menéndez Pidal, uma prática jogralesca conhecida:

²⁸ Exemplos de romances que subsistem em versões idênticas de assonante diferente são: *La Fuerza de la sangre*, “*Moro Alcaide, moro Alcaide*”.

Pero lo que especialmente debemos advertir es el trabajo de cambiar las rimas de un poema entero para renovarlo. Conocemos esta práctica entre los juglares franceses, y es de suponer que lo mismo harían los juglares españoles. Conocemos este gusto refundidor aplicado a los romances viejos ya en el siglo xv²⁹.

Logo, uma resposta possível à pergunta que colocámos acima poderia ser a hipótese de que cada uma destas versões correspondesse a uma redacção diferente do mesmo tema, resultante de uma refundição “artística” do poema com uma nova assonância. A partir do quadro que esboçámos até aqui, tendo como base as sete versões sefardins referidas e as duas lições transmontanas editadas por Daniel Rodrigues, poderíamos tirar duas conclusões. Por um lado, que o romance de *A Condessa Traidora* se encontrava difundido na tradição oral peninsular já nos finais do século xv (como o prova a sua sobrevivência, hoje, em duas áreas periféricas conservadoras como são a tradição judaica e a portuguesa). Por outro lado, que todas as versões apresentam uma estrutura comum, constituindo um modelo único o qual, a certa altura, por razões desconhecidas, mas justificadas³⁰, teria sido objecto de uma nova redacção com assonância diferente, como ilustram as versões conservadas pela tradição transmontana.

Os restantes textos portugueses que hoje se conhecem apresentam, todavia, características específicas que vêm complexificar esta visão de conjunto. Destes, onze foram recolhidos recentemente em áreas onde se praticava manualmente até há algumas décadas quer a malha quer a ceifa dos cereais, aí designada por “segada”³¹. Como tem sido referido³² a atribuição de uma hora específica ao canto de um determinado romance era uma constante da segada de Trás-os-Montes, para o que contribuía, clara-

²⁹ In *Romancero Hispánico*, 2ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1968, vol. 1, p. 143. Conta ainda D. RAMÓN que: “La refundición total de un romance de asonancia única cunde como una moda a fines del siglo xvi, y sirve a Pérez de Hita en las *Guerras civiles de Granada* para insistir en los romances viejos, poniendo al lado de la versión antigua otra nueva con diversa rima, versiones renovadas que a veces no dejaban de tener eco en la tradición”, *op. cit.*, vol. 1, p. 144.

³⁰ Uma vez que se trataria de um processo frequente entre os jograis (segundo MENÉNDEZ PIDAL).

³¹ Trata-se das versões já referidas na nota 14, recolhidas em 1982 e 1987.

³² Referem-no, autores tão variados como: LEITE DE VASCONCELOS, FIRMINO MARTINS, D. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, MANUEL DA COSTA FONTES ou JOSÉ JOAQUIM DIAS MARQUES.

mente, a existência de uma referência temporal no primeiro verso do texto³³. Esta função comunitária de marcar a passagem do tempo (cuja divisão corresponde, curiosamente, às horas canónicas menores, fixadas pela liturgia)³⁴, torna-se de tal forma importante que acaba por influir na própria estrutura das versões cantadas com esse objectivo que são, geralmente, truncadas ou condensadas, alterando-se porque a referência ao momento temporal se torna mais importante para os cantores do que a própria “história” que narram³⁵.

O romance que aqui nos ocupa, cantado quer associado às malhas quer à segada³⁶, cantava-se nessas zonas num momento fixo do dia: à hora da ceia, depois de comer, segundo as áreas³⁷. O seu primeiro verso:

Quem pôs aqui estas mesas de bom pão e de bom vinho?,

ao referir uma situação definida, comum ao texto e à realidade dos homens, proporcionou-lhe um lugar na vida comunitária, tal como acontecia com os outros romances que assinalavam as várias “horas” do dia. As onze versões da *Condessa Traidora* que mencionámos (e que constituem a grande maioria dos documentos portugueses do tema recolhidos até hoje) parecem ter sido sujeitas ao mesmo processo de condensação, reestruturação e truncagem ao adaptar-se à função que lhes é atribuída no ritual quotidiano da jornada de trabalho. Assim, das duas macrosequências lógicas preservadas pela tradição marroquina subsiste apenas a primei-

³³ De manhã: “Manhaninhas de S. João, pela manhã da alvorada” (*Flor del Agua*); ao meio dia: “Alta vai a lua alta mais que o sol ao meio dia” (*Pobreza de la Virgen recién-parida*); às duas horas; “Indo eu a passear, pela tarde às duas horas” (*A Branca e a Morena*); à hora da merenda; “Apeia-te, ó cavaleiro, horas são de merendar” (*Veneno de Moriana*); ao pôr do sol: “Já lá baixo vai o sol, lá para trás daquela serra” (*Madanela*).

³⁴ Esta coincidência foi já assinalada por MÁRIO DE SAMPAIO RIBEIRO, “Do justo valor da canção popular”, *Revista da Faculdade de Letras*, 2 (1936), 305-325.

³⁵ Defendemos este ponto de vista na comunicação intitulada “O Livro de Horas da segada” apresentada ao *IV Colóquio Internacional sobre el Romancero* realizado em Puerto de Santa Maria em 1987.

³⁶ Colectores e informantes parecem coincidir ao afirmar que se cantava associado à segada, no concelho de Chaves, e às malhas, no concelho de Vinhais.

³⁷ Apesar de FIRMINO MARTINS afirmar que se cantava “no fim dos trabalhos agrícolas, antes da ceia” (p. 137), a maioria dos informantes contactados afirmaram que o romance era entoado depois da refeição.

ra, onde se procede à descrição da viagem. Encontramos aqui, não dois condes, mas um francês e uma francesa, em jornada provável de peregrinação, que param à sombra de um pinheiro para comer.

—Quem pôs aqui estas mesas de bom pão e de bom vinho?—
 O francês e a francesa que vinham de S. Guvinho.
 O francês vai no cavalo e a francesa no rocino,
 ambos vão tomar a sesta debaixo do verde pinho
 o francês come pão alvo e a francesa come trigo
 (Gestosa, Vinhais, cantada por Sílvia da Assunção).

Ao contrário dos textos que passámos até agora em revista não são surpreendidos pela noite, não há traição, e todas as implicações morais do episódio, condenando a traição da jovem condessa e implicitamente advertindo para os perigos de um casamento desigual em idade desaparecem, para dar lugar ao quadro harmonioso do casal que interrompe a viagem para comer à sombra das árvores.

Do ponto de vista da assonância reencontramos os versos monorrimos assonantados em *-io*, à excepção de um caso em *-ia*, explicável pela intercalação de um verso lírico:

Ramo verde, ramo verde, criado na verde oliva
 (Segirei, concelho de Chaves,
 recitada por Manuel do Nascimento).

Por sua vez, o paralelismo que notáramos nos textos marroquinos na organização da sequência inicial parece ter sido acentuado pela truncagem, que suprime a disjunção. Note-se que, excluindo o acréscimo do segmento: “Quem pôs aqui estas mesas de bom pão e de bom vinho?” —provavelmente alheio ao romance—, este modelo consiste apenas de quatro versos. A simetria estrutural que passámos em revista anteriormente sai reforçada deste novo condicionamento, uma vez que se alternam versos constituídos por uma única oração com versos constituídos por duas³⁸ e esta alternância corresponde, nos dois casos (versos 1 e 2 e versos 3 e 4) à exposição de uma situação relativa *aos dois* viajantes:

³⁸ Uma oração: vv. 1 e 3; duas orações: vv. 2 e 4. Quanto ao significado os versos parecem poder ser agrupados quer segundo um eixo horizontal, quer vertical: 2a. e 2b., 3a. e 3b. ou 1 e 2, 3 e 4.

Um francês e uma francesa que vinham de S. Domingo,

ou

Puseram-se a descansar à sombra do verde pino,

e à sua explicitação em detalhe:

o francês vai num cavalo e a francesa num pulhino,

ou

o francês come pão alvo e a francesa come trigo.

A estes aspectos há ainda a acrescentar que o paralelismo lexical se faz aqui apenas por derivação da mesma palavra (francês/francesa) e por sinonímia (cavalo/pulhino; pão alvo/trigo). O aspecto repetitivo de que estes documentos se revestem poderia estar na origem da incorporação de versos líricos, também de estrutura iterativa, que se verifica em sete dos onze casos:

Ramo verde, ramo verde, ramo verde, verde pinho
—Quem pôs aqui estas mesas de bom pão e de bom vinho?—,

repete-se nesta versão à laia de último verso:

Ramo verde, ramo verde, criado no verde pino
(Segirei, concelho de Chaves,
cantado por Sílvia dos Anjos)

ou

Ele se poneo a descansar à sombra do verde pino
ramo verde, ramo verde, criado na verde oliva
lo francês como pão alvo la francesa come trigo
(Martins 1939:137)

ou ainda

a francesa vai num cavalo e o francês vai num pulhino
Ramo verde, ramo verde, criado na verde oliva
(Segirei, Concelho de Chaves,
recitado por Manuel do Nascimento)³⁹.

³⁹ Recordamos que na versão A de DANIEL RODRIGUES encontrávamos também uma interpolação lírica antes do primeiro verso.

A forma de cantar o romance permitirá colocar uma outra hipótese quer para a truncagem, quer para a presença destas contaminações: a possibilidade de que ao canto “dobrado”, *repetitivo*, tenha interessado apenas a parte da versão que melhor se lhe conformava, podendo as interpolações líricas ter surgido como estribilhos intercalados⁴⁰ provenientes, por associação ou falha de memória, de outras cantigas.

No panorama da tradição do romance que aqui vimos expondo, os onze documentos transmitidos durante os trabalhos agrícolas podem representar apenas uma sobrevivência do modelo em *-io* truncado por razões funcionais, sejam elas motivadas pelo assinalar de um momento particular ou pela forma como são actualizadas pelo canto. Mas, a versão recolhida pelo padre Miranda Lopes, publicada por Maria Alieta Galhoz em 1987, apresenta características tão acentuadamente diversas que parece pôr em causa toda a visão de conjunto que expusemos até aqui:

Vai o conde e a condessa [.....]
Ambos vão tomar a sesta à sombra do verde prado
O conde vai no rocino e a condessa no cavalo.

Vai o conde e a condessa, ambos vão por um caminho
5 Vão ambos tomar a sesta à sombra do verde pinho
O conde vai no cavalo e a condessa no rocino.

Vai o conde e a condessa pela fresca madrugada
Foram-se ambos a beber a uma fonte de água clara
E dentro da fonte andava uma cobrazinha brava;

10 E quando queriam beber e a água s'impolvorava.

Vai o conde e a condessa pelo calor que *fazia*
Foram ambos a beber a uma fonte de água *fria*
E dentro da fonte andava uma cobrazinha *viva*.

[.....] e ela s'impolvorava.

⁴⁰ Veja-se uma das modalidades de canto descritas em que um verso se repete igual entre cada dois hemistíquios (indicação dos informantes Sílvia dos Anjos, Joaquim Baptista e Maria do Nascimento, transcrita por JOSÉ JOAQUIM DIAS MARQUES acompanhando a recitação que recolhe em Segirei, concelho de Chaves, em 13/2/87).

- 15 E ela entrava e ela então *saía*
E a água s'impolvorava conde e condessa *bebia*⁴¹.

Variantes: 10a. Queriam ambos beber.

Este texto oferece apenas um *esboço de narrativa* reduzido à interrupção da jornada do casal, tal como acontecia nos onze textos que acabamos de passar em revista. Variantes mais notórias em relação ao modelo “truncado” são o facto de se tratar —de novo— de um conde e uma condessa os quais se apeiam para matar a sede e não para comer. Confinado à descrição de um momento de lazer, este modelo acentua a pintura de um *locus amoenus* entre as árvores, a que se acrescenta um lugar comum poético de proveniência lírica: a fonte de água clara, simbolicamente associada, como é sabido, ao amor e à fecundidade⁴². A presença, entre as águas, da “cobrazinha brava”, domesticada pelo diminutivo, parece vir reforçar a sensualidade da cena, carregando-a com o peso das conotações veiculadas pela tradição bíblica: à semelhança do primeiro casal da humanidade, o conde e a condessa encontram-se sós, numa visão poética do Paraíso a que não falta a serpente.

Chama a nossa atenção o facto de encontrarmos uma organização do discurso totalmente baseada no paralelismo, o qual incide quer sobre o léxico, quer sobre cada verso em particular, quer ainda sobre estrofes: distinguem-se quatro tercetos, com assonâncias diferentes, cujos versos se repetem segundo o esquema:

A	A''
B	D
C	E
A'	A'''
B'	D'
C'	E'

⁴¹ Este texto é transcrito por MARIA ALIETE GALHOZ no volume, *Romanço Popular Português*, I.N.I.C., Lisboa, 1987, por duas vezes, na p. lxii e na p. 305; é o n.º 261 da colecção. Uma vez que se trata de um poema recolhido da tradição oral, tomámos a liberdade de o transcrever da forma que nos pareceu mais apropriada, a qual não coincide com a transcrição que apresenta esta estudiosa.

⁴² Ainda segundo EUGENIO ASENSIO: “Para el folclore y la poesía de los siglos XIII, XIV y XV la fuente es un símbolo cargado de intrincadas sugerencias en las que domina la idea de renovación y fecundidad”, “*Fonte Frída o encuentro del romance con la canción de Mayo*”, in *op. cit.*, p. 240.

Esta estrutura regular surpreende pelo facto de se aplicar a estrofes de três versos, afastando-se assim, quer dos dísticos das cantigas paralelísticas, que prolongam os hábitos da lírica galaico-portuguesa, quer da maioria das baladas europeias introduzidas na península. Todavia, segundo Eugenio Asensio, a existência deste tipo de construção formal encontra-se documentada nas tradições medievais de algumas literaturas:

La amplificación de la estrofa básica dilatada por varias de responsión es practicada en la poesía galesa y en los plantos de los juídos españoles de Marruecos. Los poemas galeses en *engynion*, cuya antigüedad se remonta a los siglos IX, X, y XI, emplean coplas de tres versos, en que la base es paralelizada en las de responsión de un modo parecido al de las bailadas portuguesas: principio inmutable, rima variable⁴³.

Mas, as aproximações possíveis com a lírica não se limitam, neste caso, a estas questões. Entre a terceira e a quarta estrofe, encontramos um verso (“E quando queriam beber e a água s’impolvorava”) —assonantado em *-áa* tal como o terceto que o antecede— que pode ser considerado como um refrão, pois volta a surgir, desta vez fragmentado, depois da última, com a mesma assonância (“[.] e ela s’impolvorava”), bem como no final do poema, invertendo a ordem dos hemistíquios e alterando, consequentemente, a assonância (“E a água s’impolvorava, conde e condessa bebia”). O facto de o considerar como um verso fixo permitiria explicar a sua repetição quase invariável, e talvez entender melhor a presença do penúltimo verso, de métrica diferente (8 sílabas) e comum ao estribilho de uma outra cantiga das malhas, provavelmente incluído devido a parecenças temáticas e estruturais, cuja similitude com o texto em causa assinalou Maria Aliete Galhoz⁴⁴:

Naquela fonte

Naquela fonte da torre alguida

⁴³ *Op. cit.*, p. 85. Encontramos outros exemplos em composições recolhidas em Trás-os-Montes, como *O Cordão Verde*. Veja-se a este propósito a versão publicada por FIRMINO MARTINS, *op. cit.*, *vol. cit.*, pp. 71-72, reproduzida por MANUEL DA COSTA FONTES, “Introdução”, *op. cit.*, p. xli.

⁴⁴ *Op. cit.*, pp. lxii-lxiii.

Ó minha mãe, deixai-me ir a ela

Nela entraba e nela saía
Nela andaba uma cobrezinha viva.

Naquela fonte, que eu não vi ne na sei
Disse o meu amor que eu a enramei

Pois nela entrava e nela saía
Uma cobrezinha viva

Naquela fonte de águinha clara
Disse o meu amor que eu a enramara.

A composição de poemas glosando estribilhos de outros é um processo que tem precedentes entre os trovadores galaico-portugueses e poderia servir-nos aqui de justificação para a presença do motivo da cobra, que não se encontra em nenhuma das versões que descrevemos⁴⁵. Contudo, o texto que aqui nos ocupa parece admitir mais de uma justificação para a sua redacção invulgar. Devido à presença do verso:

e dentro da fonte andava uma cobrazinha brava,

e sua transformação no terceto seguinte:

e dentro da fonte andava uma cobrazinha viva,

as duas últimas estrofes poderiam ser consideradas como um resultado da contaminação da cantiga paralelística em causa. Tendo em conta a própria estrutura da versão, até mesmo o próprio texto, na sua totalidade, poderia ser encarado como o efeito da aplicação do sistema paralelístico a alguns versos do romance, acrescentados do referido estribilho. A forma semelhante como romances e cantigas paralelísticas se cantavam, a maneira de “dobrar” os versos ou a repetição de um deles como refrão durante o canto, a semelhança de situações (comer/beber) arrastando consigo o motivo da fonte, pareceriam justificar, numa primeira abor-

⁴⁵ Exemplos de textos que glosam estribilhos de outros na poesia galaico-portuguesa são obra de poetas como ALFONSO X, JOAN ARIAS DE SANTIAGO, FERNAN FROIAZ (veja-se EUGENIO ASENSIO, *op. cit.*, p. 93) e ainda JOÃO ZORRO, AIRAS NUNES ou PAIO GOMES CHARINHO.

dagem, a interpretação segundo a qual este espécime seria resultante de uma “confluência” entre o romanceiro e a lírica tradicional⁴⁶. Mas será a forma estrófica deste texto e sua estrutura paralelística apenas justificável por aproximação com a lírica?

É talvez altura de voltar a Menéndez Pidal e lembrar que para este estudioso os romances novelescos primitivos teriam forma estrófica poliassonantada, posteriormente regularizada em assonâncias únicas por influência da estrutura monorrima predominante nos romances épicos:

Podremos concluir que varios romances novelescos, de tema análogo a las baladas europeas, debieron de ser compuestos, durante los primeros siglos, en metros estróficos. Algunos conservaban en el siglo XVI y otros conservan hoy, más o menos bien, esa forma originaria, pero la mayoría perdieron la estrofa, absorbida en el monorrimo⁴⁷.

D. Ramón apresenta vários exemplos de que se conhecem versões datáveis, estróficas, que compara com lições mais recentes já uniformizadas em versos monorrimos porque a estrutura paralelística, “eminente lírica” nas suas palavras, se tornava “embarazosa para el libre y natural curso del relato”⁴⁸. Também Mercedes Díaz Roig afirmava, partindo do estudo de alguns romances tradicionais, “la posibilidad de que hubiera canciones narrativas compuestas totalmente a base de repeticiones paralelísticas, siguiendo el modelo de cantigas, cantares y villancicos”⁴⁹. Estas considerações parecem autorizar, então, uma outra forma de encarar esta versão, que poderia documentar um momento da vida do romance anterior à uniformização monorrima.

Em suma, tendo em conta as observações acerca dos vários modelos de versão que evidenciam os textos da *Condessa Traidora* que chegaram até nós parecem colocar-se várias questões: a) representará a versão publicada por Aliete Galhoz um estágio da vida do romance, anterior à regularização em assonância única que apresentam as outras lições?; b) serão as versões A e B de Da-

⁴⁶ Retomamos aqui a expressão que utiliza EUGENIO ASENSIO quando estuda o romance *Fontefrida*, *op. cit.*, *loc. cit.*

⁴⁷ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, vol. 1, p. 135.

⁴⁸ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Mis páginas preferidas*, Gredos, Madrid, 1973, p. 174.

⁴⁹ MERCEDES DÍAZ ROIG, *El Romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976, p. 209.

niel Rodrigues (ao lado das quais colocamos os documentos sefardins) o resultado de duas redacções feitas com a intenção de uniformizar a assonância de uma versão estrófica anterior, sendo a versão estrófica recolhida por Miranda Lopes um resultado da confluência entre o romance e a lírica paralelística motivado pela existência de temas comuns e por uma estrutura que era já, apesar de narrativa, de tipo iterativo?; c) será a interpolação de versos líricos que se verifica no modelo transmontano “truncado” um efeito da truncagem que mantém somente um fragmento de estrutura paralela, limitada à apresentação de um quadro bucólico (de “natureza lírica”), reduzindo ao mínimo os elementos narrativos?

Como se verifica o romance da *Condessa Traidora* não pode ser encarado da mesma maneira a partir do momento em que nos debruçamos sobre as versões portuguesas. Elas vêm pôr em destaque a primeira sequência do texto (de estrutura repetitiva e simétrica) e sugerir, até, a possibilidade de ter existido um estádio anterior na história do tema em que a estrutura estrófica, de assonância variável, seria dominante. Apontam ainda para a hipótese de que a uniformização dessas distintas assonâncias tenha sido feita em duas redacções independentes (possivelmente contemporâneas) a partir de cada uma das assonâncias da primeira estrofe e sua repetição paralelística, -ao e -io. Por último, a própria diversidade das questões que se colocam, bem como o elevado número de respostas hipoteticamente admissíveis para o seu esclarecimento, mostram à saciedade quão impreciso é sempre o nosso conhecimento do texto tradicional, permanentemente condicionado pela natureza fluida, variável e fragmentária dos dados que sobre ele possuímos, autorizando apenas, na grande maioria dos casos, a formulação de interrogações.

VANDA ANASTÁCIO

BIBLIOGRAFÍA

ASENSIO 1970

EUGENIO ASENSIO, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, 2ª edição. Gredos, Madrid, 1970.

FERRÉ 1982-1983

PERE FERRÉ, “El romance *El reguñir, yo regañar en el Auto de la Sibila Casandra de Gil Vicente*”, in *Revista Lusitana*, nova série, 3 (1982-1983), pp. 55-67.

- DA COSTA FONTES 1982 MANUEL DA COSTA FONTES, “Três romances raros: *Quem dever a honra alheia, A Condessa Traidora, e A Filha do Ermitão*”, in *Quaderni Portoghesi* (Giardini Edit., Pisa), 11-12 (Primavera-Autunno, 1982), pp. 87-103.
- DA COSTA FONTES 1987 “Introdução”, in *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes*. Imprensa da Universidade, Coimbra, 1987.
- DÍAZ ROIG 1976 MERCEDES DÍAZ ROIG, *El Romancero y la lírica popular moderna*. El Colegio de México, México, 1976.
- DORES GALHOZ 1968 MARIA ALIETE DORES GALHOZ, “A condessa traidora”, in *Romanceiro Popular Português, 1: Romances Tradicionais*. I.N.I.C., Lisboa, 1987, pp. lxi-lxiii.
- MARTINS 1939 FIRMINO MARTINS, *Folclore do Concelho de Vinhais*. Imprensa Nacional, Lisboa, 1939, vol. 2.
- MENÉNDEZ PIDAL 1968 RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, 2 vols., 2ª edição. Espasa-Calpe, Madrid, 1968.
- MENÉNDEZ PIDAL 1973 *Mis páginas preferidas. Temas literarios*. Gredos, Madrid, 1973.
- RODRIGUES 1933 DANIEL RODRIGUES, *Romanzas, pastorelas e Cantigas de Amor*, separata da revista *Labor*, Gráfica Aveirense, Aveiro, 1933, p. 9; versoes reeditadas em *O Riodonorense. Lendas. Folclore*. Assembleia Distrital de Bragança, 1981, pp. 68 e 69, respectivamente.

BERNAL FRANCÊS NO BRASIL

A primeira versão divulgada em língua espanhola do romance de *Bernal Francês* era procedente da América, recolhida no Chile por Julio Vicuña Cifuentes. A informação é de Ramón Menéndez Pidal, em seu artigo publicado na revista *Cultura Española*, n.º 1, fevereiro de 1906, após sua viagem à América do Sul, realizada em 1905, com o propósito de “descubrir las muestras modernas del romance tradicional americano”¹.

É realmente estranho que nenhuma versão em castelhano tenha sido publicada na Espanha no século XIX. Em Portugal, fora divulgado por Almeida Garrett (1828), Teófilo Braga (1867, 1869), Rodrigues de Azevedo (1880); na Catalunha, por Milá y Fontanals (1896), na França por Du Puymaigre (1865) e mesmo no Brasil por Sílvio Romero (1883)². Essa estranheza é manifestada por Menéndez Pidal (1953, 2:408), que atribui o fato à superficialidade das coletas do século XVI, sem embargo de que nos tenham legado um acervo tão importante. Após mencionar testemunhos do romance nos séculos XVI e XVII, em Gôngora, Calderón e Lope de Vega, afirma ele:

No se comprende cómo un romance tan popularizado, tan conocido antes y ahora, no encontró acogida en ningún pliego suelto

¹ Textualmente, afirma MENÉNDEZ PIDAL: “Hasta ahora no se ha publicado ninguna versión en castellano, aunque sí traducciones populares catalanas y portuguesas, y una traducción alemana del portugués en E. GEIBEI y A. F. VON SCHACK, *Romanzero der Spanier und Portugiesen*, Stuttgart, 1860, p. 352”. O artigo da *Cultura Española* foi reproduzido em *Los romances de América y otros estudios* (1939).

² Teófilo Braga, em nota ao romance nos *Cantos populares do Brasil*, de SÍLVIO ROMERO (1883, 2 v.) menciona versões divulgadas por Milá y Fontanals, Pelay Briz, Du Puymaigre, cuja versão *L'amant barbare* é transcrita, bem como a portuguesa de Reis Dâmaso, *Bernal Francês* (v. 2, p. 148).

ni cancionero antiguo, porque entre los que tratan el tema de la esposa infiel es el más original de todos, el de mayor fuerza trágica y el construído más dramáticamente.

A versão chilena de Illapel, província de Coquimbo, que lhe foi mostrada naquela viagem por Vicuña Cifuentes de “un manojo de cuartillas con romances” não era a única. O mestre espanhol menciona ainda uma versão de Santiago e outra de Curicó, incluídas posteriormente pelo pesquisador chileno na coletânea *Romances populares y vulgares* (1912).

O conteúdo de *Bernal Francés* tem merecido atenção especial dos estudiosos do romanceiro, cabendo lembrar as palavras de Menéndez Pidal (1955:51-52): “El perfume sensual de su primera parte aparece refinado en metáforas, contrastando con la dureza truculenta de la segunda mitad: el interés dramático está graduado con habilidad teatral para que llegue con sorpresa el desenlace trágico” e lhe atribui indubitável origem espanhola “no sólo por su forma métrica, sino por tratar de un personaje español, pues Bernal Francés, nombre conservado más o menos bien en las redacciones extranjerías de la balada, fué un capitán de los Reyes Católicos que tomó parte en diversas acciones de la guerra de Granada [1482-1492]”.

Avalle-Arce, que escreveu um longo e documentado estudo sobre Bernal Francés (1974:135-232), acredita que o romance:

[...] derive de la literatura, ya sea de una composición anterior adaptada a la medida de Bernal Francés, o bien de una compuesta con tal protagonista como objetivo particular, con elementos de larga circulación en el folclore. [...] Es mi opinión que el romance de La amiga de Bernal Francés se tejió con estos materiales tan arraigados en la literatura tradicional sin fundamento en anécdota histórica alguna, con los fines bien cabales de crear un embarazoso nimbo alrededor de la persona de Bernal Francés (pp. 149-150).

A tradição brasileira apresenta o romance de *Bernal Francés* em versões integralmente em verso e versões semiprosificadas. Uma versão de Sergipe (Silva 1977, n. 4.2) inclui uma explicação inicial:

Esse homem viajou e ela cá ficou, não é? Ela cá se apaixonou por outro homem do mesmo nome. Aí quando foi uma noite, ele chegou tarde da noite, chamou por ela e bateu na porta:

—Toc... toc... —Quem é, que as horas são de dormir?
—Sou eu, Bernardo Francisco, tua porta mande abrir.

O Bernal Francês

- Quem bate na minha porta, quem bate, quem está aí?
 2 —É Dom Bernaldo Francês, a sua porta mande abrir.
 No descer da minha cama me caiu o meu chapim;
 4 no abrir da minha porta apagou-se o meu candil.
 Eu levei-lhe pelas mãos, levei-o *no* meu jardim;
 6 me pus a lavar a ele com água de alecrim;
 e eu como mais formosa na água de Alexandria.
 8 Eu *lhe* truxe pelas mãos, levei-o *na* minha cama.
 Meia-noite estava dando. Era Dom Bernaldo Francês;
 10 nem sonava, nem movia, nem se virava pra mim.
 —O que tendes, D. Bernaldo, o que tendes, que maginas?
 12 se temes de meus irmãos, eles estão longe de ti;
 se temes de minha mãe, ela não faz mal a ti;
 14 se temes de meu marido, ele está na guerra civil.
 —Não temo de teus irmãos, qu'eles meus cunhados são;
 16 não temo de tua mãe, qu'ela minha sogra é;
 não temo do teu marido, qu'ele está a par contigo.
 18 —Matai-me, marido, matai-me, qu'eu a morte mereci;
 se tu eras meu marido não me davas a conhecer.
 20 —Amanhã *de pra manhã* eu te darei que vestir;
 te darei saia de ganga, sapato de berbatim;
 22 trago-te punhal de ouro para te tirar a vida...

 O túmulo que a levava era de ouro e marfim;
 24 as tochas que acompanhavam eram cento e onze mil,
 não falando de outras tantas que *ficou* atrás pra vir.
 26 —Aonde vai, cavaleiro, tão apressado no andar?
 —Eu vou ver a minha dama que já ha dias não a vejo.
 28 —Volta, volta, cavaleiro, que a tua dama já é morta,
 é bem morta que eu bem vi,
 se não quereis acreditar vai na capela de São Gil.
 30 —Abre-te, terra sagrada, quero me lançar em ti.
 —Pára, pára, Dom Bernaldo, *por mode* ti já morri.
 32 —Mas eu quero ser frade da capela de São Gil;
 as missas que eu disser todas serão para ti.
 34 —Não quero missas, Bernaldo, que são fogo para mim
 Nas filhas que *vós tiver* botai nome como a mim;
 36 nos filhos que *vós tiver* botai nome como a ti
 (Versão do Rio de Janeiro; Romero 1883, 1:5-7).

A estrutura narrativa de *Bernal Francês* constitui-se de blocos seqüenciais desiguais, com graus de variação diferenciados, como mostra a versão brasileira:

A — Retorno inesperado do marido	(verso 1)
B — Disfarce	(v. 2)
C — Recepção	(vv. 3-8)
D — Reconhecimento do marido	(vv. 9-19)
E — Punição	(vv. 20-22)
F — Enterro	(vv. 24-25)
Contaminação: <i>Alfonso XII</i>	(v. 26 em diante)

Essa abertura abrupta, ocorrente nas diversas tradições, omite toda a situação desencadeadora do próprio romance. Trata-se de um recurso artístico comumente usado de “proporcionar la información de una secuencia elidida incorporándola a otras secuencias anteriores o posteriores, sea directamente como *informes* en la intriga, sea más sutilmente como meros *indicios* en el discurso”, como está definido no *Catálogo General del Romancero* (CGR 1984, 1:92). No caso de *Bernal Francês*, ocorre o que o CGR denomina “*comienzos in medias res*”, em que são eliminadas seqüências iniciais da fábula.

Nas versões iniciadas:

- Quem bate na minha porta, quem bate, quem está aí?
 — É Dom Bernaldo Francês, a sua porta mande abrir,

omitem-se três seqüências essenciais da fábula, como exemplifica o CGR, 1:94:

1. Ausencia del esposo: El marido se ausenta dejando sola a la esposa
2. Adulterio: La esposa reemplaza a su marido por un amante
3. Descubrimiento del adulterio: El marido descubre el adulterio

y en medio de la

4. Ardid: El marido regresa inopinadamente y se hace pasar por el amante de su esposa,

sin clarificarnos lo esencial de ella, pues se nos escamotea toda información acerca de la identidad de los personajes y de la situación en que se hallan, obligándonos a ir la deduciendo del diálogo entre ellos.

Tal abertura, de ocorrência predominante na tradição luso-

brasileira, foi registrada no Portugal continental por Teófilo Braga (1867), Leite de Vasconcellos (1958), Pires (1920), Galhoz (1987), entre outros; Costa Fontes, entre imigrantes portugueses no Canadá (1979), Estados Unidos (Nova Inglaterra, 1980; Califórnia, 1983) além do recente volume continental de Trás-os-Montes (1987) e da Ilha de São Jorge (1983); Cortes-Rodrigues, nos Açores (1987); Pere Ferré, na Ilha da Madeira (1982), entre outros. Alguns exemplos da tradição portuguesa:

—Oh quem bate à minha porta quem bate, oh quem está aí?
 —São cravos minha senhora, flores lhe trago aqui!
 (Braga 1867, n. 13),

—Quem bate à minha porta quem bate ou quem está aí?
 —Sou Bernaldo Francês, as portas me vem abrir
 (Vasconcellos 1958, n. 368),

—Quem me bate à minha porta nestas horas de dormir?
 —É D. Francisco, senhora, que aqui vem p'ra vos servir
 (Ferré, Madeira, 1982, n. 179),

—Ó de ronda, ó de ronda, ó de ronda, quem está aí?
 —Se é o Bernal Francês! A porta me venha abrir
 (Costa Fontes, Canadá, 1979, n. 141),

—Ó quem bate à minha porta quem arromba o meu postigo?
 —É o Bernardo Francês que não falta ao prometido
 (Galhoz 1987, n. 238).

A tradição brasileira, além da variante de Romero, apresenta:

—Quem bate na minha porta a horas de eu dormir?
 Se algum peregrino for, a porta mandarei abrir;
 Se for Bernar Francês, minha porta irei abrir
 (Pereira 1907:357-359),

—Quem bate em minha porta, quem bate, quem está aí?
 —Sou o Bernaldo Francês a quem vós costumais abrir!
 (Boiteux 1957:115),

—Toc... toc... — Quem é, que são horas de dormir?
 —Sou eu Bernardo Francisco, tua porta me mande abrir
 (Silva 1977, n. 4.2).

É igualmente ocorrente na Espanha, na Itália o início abrupto do romance. Constantino Nigra (1888, 1954:212) já observara o fato ao comparar as versões piemontesas às portuguesas de Garrett e Teófilo Braga, atribuindo origem comum às duas tradições.

As seqüências iniciais, omitidas em várias tradições, como vimos, encontram-se explicitadas, de maneira freqüente, por exemplo, em versões mexicanas, inserindo-se na tradição popular, como observa Díaz Roig (1986:181), o dizer antecipadamente o final da história por influência do corrido. Assim:

La pobrecita de Elena la mano se le pasó,
 quiso escribir en latín teniendo su letra buena.
 Su marido maliciaba que Elena era preferida
 cuando él ausente se hallaba y entonces era querida.
 Su marido fingió un viaje para poderla agarrar
 en el hecho que se hallaba y ahí poderse asegurar.
 —Elena, ábreme la puerta, sin ninguna desconfianza,
 que soy Fernando el francés que ha venido de la Francia
 (Díaz-Roig e González 1986, n. VII.3).

Outras versões hispânicas, como a nicaragüense de Mejía Sánchez (1945:109-111, n. 2), antecipam a vingança do marido contra o amante:

Al fin del plan de un barranco, sin saber cómo ni cuando,
 allí fué donde encontré Benigno al francés Fernando.
 Benigno allí lo mató, porque lo estaba esperando
 para vengar con la sangre el amor que le ha robado.

A seqüência C apresenta um motivo de particular importância, o eixo de sustentação da intriga: a escuridão, que evita o reconhecimento do marido. É uma invariante universal. É ela que assegura o êxito do plano do marido. Nesse ponto, porém, as tradições se dividem em duas correntes: *a) o marido apaga o candil* para assegurar o disfarce; *b) o candil apaga-se*. No primeiro caso, um ato propositado do marido; no segundo, casualmente ou por ação do vento. Assim:

a) Tomó el candil en la mano, y con persona gentil
 ella que le abre la puerta y él que le apaga el candil
 (versão chilena; Vicuña 1912, n. 41);

b) —Ao abrir da minha porta apagou-se-me o candil
 (versão portuguesa; Vasconcellos n. 358)

ou

—*A ventania na porta* apagou o meu candim
(versão brasileira; Lopes 1967:78-79).

Não é aleatória a opção, durante a performance, por *a*) ou *b*), pois não se trata de simples comutação o processo desencadeado da variação. Há uma escolha consciente, em decorrência do tipo de relação que se estabelece entre o acontecimento contido na fábula e o narrador. Aurora Milillo (1977:45-63) estudou com acuidade esse tipo de relacionamento em “Analisi d’un racconto tradizionale di una contadina abruzzese”, procurando detectar, através da história de vida, as ligações profundas de uma camponesa do sul da Itália, analfabeta, com o conto AT 910B *The servant’s good counsels*. O romancista igualmente oferece exemplos desse entrelaçamento. Mejía Sánchez (1945:79) ao analisar as versões nicaraguenses de *Las señas del esposo*, diz que “las mujeres, en el canto, al dar las señas del esposo ausente, dan las señas de su propio marido, lo que ha producido una cantidad de versiones con señas diferentes para aquél”.

O agrupamento e entrosamento dessas opções individuais em relação a um texto de transmissão oral, que atravessa as culturas, operam na formação de tendências regionais e nacionais. Desse modo, algumas tradições que examinamos patenteiam essas opções, elegendo-se num processo de seleção natural a dominante, no tempo e no espaço. O importante estudo de geografia folclórica realizado por Menéndez Pidal, em 1920, com os romances *Gerineldo*, *La boda estorbada* e *Gerineldo + La boda estorbada*, baseando-se em 160 versões de cada um e retomado trinta anos depois (1950) por Diego Catalán e Álvaro Galmés, demonstrou como efetivamente vive um romance, como atua sobre as comunidades e como estas se apropriam da fábula, transformando-a ou preservando-a através das performances individuais, reproduzidas pelo discurso oral, e estabelecem o modelo canônico de cada região.

A opção pelo modelo *a*) de abertura de *Bernal Francês* pode-se registrar nas Ilhas Canárias, segundo o corpus do romance apresentado na importante coletânea *La flor de la marañuela*, editada por Diego Catalán (1969):

Y a la vuelta del capote él le apagaba el candil
(n. 100),

ou

Con la punta del capote él le ha apagado el candil
(n. 513).

Os modelos, entretanto, se estendem a outros espaços da tradição espanhola, alternadamente, como vemos na *Obra del Cancioner popular de Catalunya* (1928):

Mientras obria sa porta, li va apagâ el candelí
(n. 71),

A l'obrir-ne de la porta lo candil se li apaguí
(n. 51)

ou nas *Cansons de la terre*, de Pelay Briz (1866-1877):

Quan es al obrir la porta lo vent li apaga 'l *candil*
(n. 28)

e na Extremadura, na coletânea de Gil García (1931, n. 100):

Al tiempo de abrir la puerta, le ha dado un soplo al candil.

Na América hispânica, Díaz Roig e González (1986) indicam no México, os modelos *a*) e *b*):

Ella que le abre la puerta y él que le apaga el candil
(VII.6),

Al abrir la puerta Elena se les apagó el candil
(VII.5).

Moya (1941), registra na Argentina:

Allí le abre para que entre y él le apaga el candil
(2:46-47).

Em Costa Rica, Cruz-Sáenz (1986) recolheu:

Al abrir la media puerta, Benigno apagó el candil
(n. 5a)

ou

Salió Elena a abrir la puerta y se le apagó el candil
(n. 5h).

Na Colômbia, Beutler (1977) registra:

Y en quicio de la puerta, le apagaron el candil
(n. 141)

ou

Y en la mitad de la sala se le ha apagado el candil
(n. 144).

A tradição portuguesa, documentada com 13 versões de *Bernal Francês* em Teófilo Braga (1906-1909), com 18 na grande coletânea de Leite de Vasconcellos (1958) e nas recentes coletâneas de Costa Fontes (1987), relativa à Província de Trás-os-Montes com 12 versões e de Maria Aliete Galhoz (1987) com 12 versões, adota predominantemente o modelo *b*): o apagar-se casual do candil:

Indo pela escada arriba candeeiro se apagaría
(Braga 1906-1909, 2:48-50).

Ao abrir mansinho a porta a luz se lhe apagou
(Vasconcellos 1958, n. 356),

Ao abrir de minha porta apagou-se-me o candil
(*id.* n. 358),

com uma exceção apenas em Vasconcellos:

—Apagai esse candeeiro, que eu não 'stou capaz de ver luz
(*id.* n. 369)

ou

Chegou ao meio da escada apagou-se-lhe o candil
(Costa Fontes 1987, n. 462);

Levantou-se a abri-l'a porta e a luzinha apagaría
(*id.* n. 469)

ou ainda

Ao abrir o seu postigo apagou-se-lhe o candil
 (Galhoz 1987, n. 238),

Apagou-se m'a candeia por causa do vento vir
 (*id.* n. 245),

fato que se estende predominantemente a outros espaços no além-mar da tradição portuguesa.

A tradição brasileira, na trilha da avoenga portuguesa, mantém como predominante o modelo *b*):

No abrir de sua porta apagou-se o seu candim
 (Pereira 1907:355),

No abrir de minha porta a candeia se apagou
 (Silva 1977:97),

Ao descer de minha cama, apagou o meu candim
 (Neves 1983:187),

Na barra do vento forte apagou-se o meu candil
 (Hildegardes Viana; arquivo particular).

A presença alternante dos modelos *a*) e *b*), com predominância deste ou daquele em diversas tradições, sugere a hipótese de co-ocorrência de elementos determinantes da opção. Sabemos que os fatos folclóricos não são gratuitos, têm todos, enquanto se atualizam, uma funcionalidade específica, ainda que não perceptível à primeira vista. Roman Jakobson afirmou axiomáticamente: “Dans le folklore ne subsistent que les formes ayant pour la communauté donnée un caractère fonctionnel” (1973:61). É provável, pois, que uma pesquisa exaustiva num corpus amplo, abrangendo várias tradições, venha a esclarecer no nível fabular ou extra-fabular, portanto, através de variáveis culturais, o processo de tal opção.

A seqüência D do romance de *Bernal Francês* oferece um campo privilegiado para o estudo das tendências manifestadas pelas diferentes tradições. O tema da esposa infiel veiculado pelo romanceiro tradicional, já incluído nas coletâneas do século XVI (*Blanca Niña*, no *Cancionero* de Ambers, 1550), apresenta variantes que lhe dão especificidade nacional. Menéndez Pidal (1953, 1:331-332), a propósito de *La bella malmaridada*, observa:

El adulterio no es tratado en el romancero bajo forma cómica, según a veces hacen las baladas, sino que es visto como un tema trágico: las canciones de la malcasada, que en Francia toman en broma al engañado marido, producen en España el romance *La bella malmaridada* donde ella pide a su esposo la muerte que merecida tiene.

Vejamos *Blanca Niña*, na versão de 1550:

—¿Cuya es aquella lanza, desde aqui la veo yo?
 —Tomalda, conde, tomalda, matadme con ella vos,
 que aquesta muerte, buen conde, bien os la merezco yo,

ou, quase quatro séculos e meio após o *Cancionero* de Ambers, nesta versão espanhola de *Alba Niña*, recolhida em 1982 em Arcos de la Frontera:

—¿De quién es aquella espada que en rincón relució?
 —Matadme, señor, matadme matadme con ella vos,
 que aquesta muerte, buen conde, bien la merezco yo,
 (Piñeiro e Atero 1986, n. 1.10.1)

ou nesta versão de Palencia, recolhida pela Equipe da Cátedra Seminario Menéndez Pidal, em 1977:

—¿Quién es ese bulto negro que en mi cama veo yo?
 —Es el niño 'la vecina que conmigo se acostó.
 —Si es el niño la vecina vamos a verlo los dos.
 —Mátame, marido mío, que bien lo merezco yo,
 (AIER, 1:182)

ou ainda na versão peruana de Emilia Romero (1952:109-110), preservando-se o traço cultural herdado de Espanha:

—¿De quién serán esos pasos que huyen por el corredor?
 —¡Mátame, señor marido, que te he usado traición!

O mesmo ocorre em versões da Venezuela (Beutler 1977), Costa Rica (Cruz 1986), Nicarágua (Mejía 1945), Nuevo Méjico (Espinoza 1953), Estados Unidos, em comunidade de língua espanhola (Armistead 1978, 1979) e provavelmente em outros países onde tenha aportado a cultura ibérica, levando em seu bojo os romances tradicionais.

O mesmo quadro se apresenta com o romance *Bernal Francês*, na tradição portuguesa:

—Morte, morte, meu marido, morte qu'eu bem te mer'ci
(Martins 1928:197)

ou

—Eu peço-te, meu D. Roberto, que me não mates aqui.
Levarás-me a Campo Verde, darás-me assim a fim
(Galhoz 1987, n. 243),

—Matai-me, senhor, matai-me qu'eu a morte vos mereci.
—Mate-te Jesus do Céu qu'é quem tem poder em ti.
(Ilha da Madeira; Ferré 1982, n. 186).

A tradição brasileira apresenta igualmente versões com essa postura da esposa:

—Matai-me, marido, matai-me qu'eu a morte mereci;
Se tu era meu marido não me davas a conhecer
(Romero 1883, 1:5-7),

—Matai-me, marido, matai-me; matai-me que eu bem mereci! . . .
(Boiteux 1957:115),

—Matai-me, conde, matai-me, pois a morte mereci;
com meu marido na cama só agora o conheci
(Pereira 1907:358),

—Matai-me, senhor, matai-me, da morte que eu merecer
que estou com o marido em braços, mas não pude o conhecer
(Vilela 1983, n. 8.1)

ou

—Matai-me, meu Deus, matai-me que a morte eu mereci,
com meu marido nos braços pois eu não o conheci
(Silva 1977, n. 4.3)

ou ainda

—Matai-me, marido, matai-me, pois a morte eu mereci,
que já 'tava em teus braços mas eu não te conheci
(Ciacchi 1988:210).

Ocorre, também, a desculpa do sonho:

—Me perdoa, meu maridinho, que foi um sonho que tive
(Lopes 1967:85),

frequente nos arquétipos portugueses:

—Ai! se tu es meu marido, quero-te mais do que a mim...
Oh que sonho! tão mau sonho, que eu tive agora aqui
(Braga 1906-1909, 2:37),

—Perdoa-me, meu marido, que foi mau sonho que *sonhi*.
—Cala-te lá, ó tirana, que me não levas por aí
(*Id. ib.*, 2:49),

—Perdoa-me tu, marido, bem me podes perdoar,
que isto era um grande sonho em que eu estava a sonhar
(Vasconcellos 1958, n. 368),

—Valha-me Deus com tal sonho, qu'ó sentido era em ti!
—Cala-te lá, ó traidora, não t'estejas a encobrir
(Costa Fontes 1987, n. 461),

—Bem me podes perdoar, *homa*, qu'isto foi sonho *im* mim
(Galhoz 1987, n. 241),

—Oh! Que triste sonho era este qu'ê sonhei agora aqui!
A sonhar com D. Francisco que foi homem qu'ê nunca vi.
(Ferré 1982, n. 189).

Situação diferente, todavia, é apresentada pela tradição mexicana:

—Perdóname, esposo mío, perdona mi desventura
no lo hagas tanto por mí, hazlo por mis dos criaturas
(Díaz Roig e González 1986, n. VII.3),

o que ocorre, invariavelmente, em todas as versões, que incluem a seqüência, reunidas no *Romancero tradicional de México*.

Mercedes Díaz Roig (1986:183-184), que estudou o romance detidamente, analisando as inovações e recreações da tradição mexicana e as influências do corrido, observa que ela invoca os filhos, quando o marido se identifica, como recurso para afastar o castigo:

Su papel como esposa ha fallado —explica-nos— y apela al de madre para ablandar al marido. En esa lucha entre el machismo y la devoción a la madre, tan fuertes en México, gana el primero, no sólo porque refleja una realidad, sino porque el romance sigue el esquema tradicional según el cual a la transgresión tiene que seguir el castigo; así, él responde:

De mí no alcanzas perdón, ni perdono tu aventura,
que te perdone el francés que goza de tu hermosura.

Em nosso estudo “*Bernal Francês na América*” (1982), sobre um corpus de 128 versões (brasileiras, portuguesas, espanholas, hispano-americanas e norte-americanas em língua espanhola), examinamos estatisticamente a seqüência “vingança do marido” e observamos o afastamento da tradição mexicana, em relação à espanhola no tocante ao tipo de arma usado para o castigo. Enquanto as tradições argentina, brasileira e chilena se mantinham fiéis ao uso da arma branca (espada, punhal), as versões mexicanas apresentavam na proporção de 16:1 o emprego de arma de fogo (explicitamente pistola, rifle).

Essas características manifestadas na tradição oral de cada país, que tão evidentemente aparecem no romance de *Bernal Francês*, se apresentam sob variadas formas através da participação psicológica do narrador/cantor, formalizando indicadores específicos em cada tradição. Paul Bénichou (1968:154-155), comparando as tradições portuguesa, catalã e marroquina, em seu estudo sobre *El Cid y Búcar*, observa:

Hay que tener en cuenta, por cierto, la tendencia de la tradición portuguesa a sentimentalizar los temas, aun sin intervención de los editores poetas que tanto ayudan a ello. [...] Las versiones catalanas y marroquíes ignoran por completo las vacilaciones y escrúpulos de la heroína. Admiten el cuento tal como es, y la complicidad de la hija con el padre hasta el castigo del moro. Las marroquíes insisten con mucha fuerza en las insolencias del moro y la indignación del Cid, como hemos visto ya, y desarrollan sin vergüenza alguna las recomendaciones del padre a la hija para seducir al moro.

Silverman (1979:29-37), em seu estudo “La contaminación como arte en un romance sefardí”, fala em “hispanico impulso moralizador”, a propósito do romance *La mujer del pastor*.

Semelhantemente aos romances da *Donzela Guerreira* (CGR 0231), *A esposa infiel* (0234), *Os sinais do marido* (0113), *Nau Catari-*

neta (0080), *Delgadina* (0075), o de *Bernal Francês* apresenta na seqüência D um encadeamento de proposições paralelísticas. O estudo do paralelismo, a partir de textos bíblicos —segundo informa Jakobson (1973:235)— vem do século XVIII, tendo sido introduzido no domínio da Poética por Robert Lowth, no prefácio de sua tradução de Isaias (1778). Mercedes Díaz Roig, que analisou detidamente os processos paralelísticos em sua obra *El Romancero y la lírica popular moderna* (1976), denomina os romances com tal estrutura de “concéntricos”. Assim, afirma ela:

Algunos romances usan sistemáticamente la repetición como una manera particular de estructurar la narración. El resorte que pone en marcha la utilización del recurso es el deseo de reiterar un motivo o una cierta situación, que constituyen, generalmente, el núcleo de la historia que se quiere narrar. La estructura interna del núcleo la constituyen una serie de repeticiones, unas totales y otras parciales, que se cambian en cada sección. He llamado a estos romances ‘concéntricos’ porque el núcleo gira sobre los mismos motivos fundamentales, que se reiteran en cada parte de la secuencia o en cada secuencia (según el caso) (p. 65).

A estrutura da seqüência em *Bernal Francês* assemelha-se à de *A esposa infiel*, no nível fabular, embora se oponham as posições do marido e da esposa no desenvolvimento do diálogo. As seqüências do “descobrimento do adultério” possuem particularidades que somente o estudo comparativo de várias tradições pode revelar plenamente.

No romance *A esposa infiel*, o marido inicia o diálogo, com perguntas que vão apertando o cerco à esposa até a confissão. Vejamos na versão argentina de Carrizo (1937, 1:359) o percurso do diálogo, após o retorno inesperado do marido:

- ¿Qué te pasa Catalina pálido está tu color?
 ¿Es que tienes hombre en casa y a mí me haces traición?—
 —Yo no tengo hombre en casa a tí no te hago traición
 se me han perdido las llaves las llaves del bastidor.—
 —Si eran las tuyas de plata, de oro las traigo yo.
 ¿De quién es aquella espada que relumbra contra el sol?—
 —Tuya, tuya, mi marido, mi hermano te la mandó.—
 —Tantas gracias a tu hermano que mejor ya tengo yo.
 Cuando yo la precisaba tu hermano no la mandó.
 ¿De quién es aquel caballo que está allá en el corredor?—
 —Tuyo, tuyo, mi marido, mi hermano te lo mandó.—
 —Tantas gracias a tu hermano que mejor ya tengo yo.

Cuando yo lo precisaba tu hermano no lo mandó.
 ¿De quién es aquella sombra que está allá en el comedor?—
 —Es el gato la vecina, que está por cazar ratón.—
 —Por el monte siempre he andado, por el monte de Aragón,
 y yo nunca he visto gato con corbata y pantalón.—
 —Mátame, señor marido, que tienes mucha razón;
 desde hace cuatro o cinco años te vengo haciendo traición.—
 A la primer puñalada, Catilinita cayó,
 con el pecho destrozado, Catilinita morió.

Em *Bernal Francês*, o diálogo é iniciado pela esposa, com demonstração de desconfiança em relação à frieza do “amante”, que, ao revelar-se o marido, através das respostas, leva esta à confissão da culpa, redundando em morte, na maioria das versões, apesar dos subterfúgios. Também em *Bernal Francês* há um crescendo através do diálogo, que não se alterna, como nos demais romances “concêntricos”, como vimos em *A esposa infiel*, e ocorre igualmente na *Donzela guerreira*, em *A morte ocultada* e outros.

A tradição brasileira apresenta três soluções para o percurso do diálogo:

- a) as respostas do marido repetem negativamente a pergunta da esposa ao final, mantendo o disfarce;
- b) o marido identifica-se já na primeira resposta, também ao final das perguntas da esposa;
- c) o diálogo é alternado.

A versão pernambucana de Pereira da Costa (1907:357-359), a seguir, inclui-se no tipo a):

—Que tendes, Bernar Francês, que não te viras para mim?
 —Se temes mi padre e madre estão na cama a dormir;
 se temes a meus hermanos a el-rei foram servir;
 se temes a meu marido longe terra está daqui.
 —Eu não temo a padre e madre aos quais nunca temi;
 nem também a teus hermanos que a el-rei foram servir;
 temas tu a teu marido que está a par de ti.

É também de Pereira da Costa (1907:354-357) uma versão do tipo b):

—Que é isso Bernar Francês, que é isso agora aqui?
 Meia-noite já é dada e não te viras pr’a mim,

quando com beijos e abraços não me deixavas dormir?
 Se tu temes meus irmãos, eles cá não hão de vir;
 se temes a meus filhinhos eles são criados teus;
 se temes a meu marido longes terras está daqui;
 se os mouros o matarem as novas me venham dar,
 sempre ruins sobre ele sempre boas sobre ti.

—Eu não temo a teus irmãos pois são cunhados de mim;
 eu não temo a teus filhinhos pois filhinhos são de mim;
 teme tu a teu marido que o tens a par de ti.

—Matai-me, senhor, matai-me que a morte eu mereci.
 Pois com o marido nos braços, eu não o reconheci.

A versão do Maranhão, de Lopes (1967:85-86), em que se alternam as perguntas e respostas, enquadra-se no tipo *c*). O diálogo vai até o final, apesar do ilogismo que se estabelece desde o início com a identificação do marido:

—O que tem Bernardo Francês

(Ê bambo virou)

que as costas virou para mim?

Se é com medo de meu pai, ele aqui não há de vir.

—Não é com medo de teu pai, que ele meu sogro é.

—Se é com medo de meus irmãos, eles aqui não hão de vir.

—Não é medo de teus irmãos, que eles meus cunhados são.

—Se é medo de meu marido, ele aqui não há de vir.

—Não é medo de teu marido, que teu marido sou eu.

Te prepara, mulher falsa, pro cair da madrugada.

—Me perdoa, meu maridinho, que foi um sonho que tive.

Em outras tradições, o diálogo dessa seqüência, motivado pela indiferença do “amante”, inicia-se também com a pergunta:

—Que tendes, Bernardo Francês, que não vos voltais para mim?

Ou tendes dama em França, ou vos dizem mal de mim?

—Não tenho dama em França, nem me dizem mal de ti.

—Se tens medo à justiça...

(Portugal; Braga 1906-1909, 2:48-50),

—Don Fernando de la Francia, ¿por qué no me habla usted a mí?
 que ¿tiene amores en Francia o quiere a otra más que a mí?

(México; Díaz Roig e González 1986, n. VII.4),

—¿Qué traes tú, don Alonso, que no te viras pa mí?

¿traes algún dolor de muelas o te han dicho mal de mí?

¿o le temas a mi marido que bien lejos está de aquí?
(Ilhas Canarias; *Flor de la marañuela*, n. 100),

—Si eres Fernando el Francés, ¿por qué no me hablas a mí?
Tú tienes amores en Francia, ¿o quieres a otra más que a mí?
(Costa Rica; Cruz-Sáenz 1986, n. 5a).

A suspeita da existência de outra mulher, provocando a frieza do “amante”, não ocorre nas versões já divulgadas da tradição brasileira.

Em nosso estudo “As seqüências temáticas no romance tradicional” (1966) analisamos estatisticamente a ocorrência dos elementos (marido, criados, filhos, etc.) da seqüência D de *Bernal Francés*, num corpus de 69 versões das tradições brasileira, portuguesa, espanhola, argentina, chilena, mexicana, novo-mexicana, nicaragüense e venezuelana. O total de 198 ocorrências, abrange 21 elementos. A distribuição destes em áreas semânticas, por ordem de ocorrência, apresentou o seguinte quadro:

Áreas semânticas
(com indicação das maiores freqüências)

<i>Elementos</i>	<i>Ocorrências</i>
1. Marido (60), homem (2)	62
2. Irmãos (18), manos, irmãs, filhos (13) mãe (10), pai (9), cunhados	55
3. Criados (26), aias, vassalos, escravos	29
4. Amores (23), dama	28
5. Justiça (13), justa, ronda	15
— Miscelânea: moros (7), espingarda, muros	9
<i>Total</i>	198

Ocorrem seqüências com 1 a 8 elementos, predominando o encadeamento de 3 elementos (78 ocorrências = 39%):

criados — filhos — marido

e de 4 elementos (52 ocorrências = 26%):

pai — irmãos — criados — marido.

Na tradição brasileira, como exemplifica a versão de Romero, transcrita, e na de outros países ocorre o romance híbrido *Ber-*

nal Francês + Aparição, tema já estudado por Adriana Moreno e Idelette Fonseca dos Santos em “Création et transmission de la poésie orale: La chanson d’Alfonso XII dans les pays de langue espagnole et portugaise” (1980).

A Península Ibérica constitui-se fonte comum do romanceiro trazido para a América, seja para o Brasil, seja para os países de língua espanhola. E não apenas dos romances mas também dos contos populares, que neste lado do Atlântico se adaptaram e recriaram, adquirindo características próprias.

No Brasil, temos exemplos, entre muitíssimos outros do conto do *Gato de botas* (AT 545 *The cat as helper*). A versão divulgada no século passado por Sílvio Romero (1897, 1954) —*O Dr. Botelho*—, recolhida em Sergipe (Nordeste do país), ao invés do gato apresenta um *macaco*; na versão publicada por Calvet Fagundes (1961) —*Joãozinho e o zorro castelhano*— do Rio Grande do Sul (região sul), aparece um *zorro*, que fala em castelhano, por influência possivelmente da zona fronteira, mas sobretudo como testemunho do fundo comum ibérico.

Não é, portanto, operacionalmente aconselhável estudar o romanceiro ou os contos populares de nossos países sem o fundamento comparativo em âmbito americano e nas fontes da Península Ibérica.

As pesquisas que vêm sendo realizadas na América e na Europa, divulgadas em coletâneas organizadas com critérios científicos, possibilitam a realização de estudos aprofundados em quaisquer dos aspectos do romance e da narrativa tradicionais.

BRAULIO DO NASCIMENTO

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

1873. MAGALHÃES, CELSO DE. Fragmentos em *A poesia popular brasileira*, Edição do centenário organizada por Braulio do Nascimento. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1983. Magalhães afirma: “*O Bernal Francês* é um dos mais cantados e conhecidos entre nós, mais de que o de *D. Barão* [CGR 0231], porém menos que a *Nau Catarineta*” [CGR 0457] (p. 57).
1879. ROMERO, SÍLVIO. In *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, nº 1, jul.-set. — *Bernaldo Francês + Aparição* [CGR 0168]. Reproduzido em *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Laemmert, Rio de Janeiro, 1888; 2ª ed. Vozes, 1977; e em *Cantos populares do Brasil*, Lisboa, 1883. 2 v.; 3ª ed.: organizada por Luís da Câmara Cascudo. José Olympio, Rio de Janeiro, 1954. 2 v.
- Séc. XIX. RIBEIRO, JOAQUIM E RODRIGUES, WILSON W. — Romanceiro tradicional do Brasil in *Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore*, Rio de Janeiro, 1953, v. 2:69. — *D. Bernardo + Aparição*.
1907. PEREIRA DA COSTA, F. AUGUSTO — *Folk-lore pernambucano*, 2ª ed. Arquivo Público, Recife, 1974. 2 versões: *Bernal Francês + Aparição*.
1908. MELO, GUILHERME T. PEREIRA DE — *A música no Brasil*. Typ. S. Joaquim, Bahia. — *Bernal Francês + Aparição*. Reproduzida em ALVARENGA, ONEYDA — *Música popular brasileira*, 1960:264-266; 2ª ed. Porto Alegre, Globo, 1982:307-309.
1949. SUASSUNA, ARIANO — “A poesia clássica do sertão nordestino”, in *Journal do Comércio*, Recife, 23.10.1949. — *Bernaldo Francês*.
1957. BOITEUX, LUCAS ALEXANDRE — *Poranduba catarinense*. Florianópolis, pp. 115, 116. 2 versões: *Bernaldo Francês + Aparição* e *Bernal Francês*.
1967. LOPES, ANTÔNIO — *Presença do romanceiro. Versões maranhenses*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro. 3 versões: *Bernal Francês*, *Bernaldo Francês* e *Bernaldo Francês + Aparição* (todas).
1972. TOURINHO, MARIA ANTONIETA CAMPOS. In *Folclore geo-histórico da Bahia e seu Recôncavo*. Coordenação de JOSÉ CALAZANS BRANDÃO DA SILVA. CDFB, Rio de Janeiro, pp. 139-140. — *Bernaldo Francês + Aparição*.
1977. SILVA LIMA, JACKSON DA — *O folclore em Sergipe*. 1. *Romanceiro*. Cátedra/INL, Rio de Janeiro. 5 versões: *Bernaldo Francês* (2), *Bernaldo Francês*, *Bernaldo Francisco* (todas + *Aparição*) e *Anal Francês*.
1983. VILELA, JOSÉ ALOÍSIO — *Romanceiro alagoano*. Edufal, Maceió, pp. 69-70. — *Bernal Francês + Aparição*.
- NEVES, GUILHERME SANTOS — *Romanceiro capixaba*. FUNARTE/FCAA, Vitória, pp. 187-188. — *Bernal Francês*.
1988. CIACCHI, ANDREA — *Histórias no canto*. Romances e narrativas cantadas em Goiana. Tese de Mestrado em Letras. Universidade Federal da Paraíba (mimeo), pp. 209-211. — *Bernal Francês + Aparição*.
- ALCOFORADO, DORALICE FERNANDES XAVIER E SUÁREZ ALBÁN, MARIA DEL ROSARIO — *Romanceiro baiano*. In *Estudos lingüísticos e literários*. Salvador, nº 7:25-130, outubro. — *Bernaldo, o francês*.
- VIANA, HILDEGARDES. Arquivo particular. — *D. Bernal + Aparição*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIER-CATALÁN 1982 AIER — *Archivo Internacional Electrónico del Romancero*. Dirigido por DIEGO CATALÁN. Vol. 1 e 2: Voces nuevas del Romancero castellano-leonés. Encuesta Norte-1977 del Seminario Menéndez-Pidal. Ed. a cargo de SUZANNE H. PETERSEN, preparada por Jesús Antonio Cid, Flor Salazar e Ana Valenciano, com a colaboração de Bárbara Fernández e Concepción Vega. Gredos, Madrid, 1982.
- ARMISTEAD 1978 SAMUEL G. ARMISTEAD, "Romances tradicionales entre los hispanohablantes del Estado de Luisiana", in *NRFH*, 27 (1978), pp. 39-56.
- ARMISTEAD 1979 "Hispanic traditional poetry in Louisiana", in *El Romancero hoy: nuevas fronteras*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1979, pp. 147-158.
- AVALLE-ARCE 1974 J. B. AVALLE-ARCE, *Temas hispánicos medievales*. Gredos, Madrid.
- BÉNICHOU 1968 PAUL BÉNICHOU, *Creación poética en el romancero tradicional*. Gredos, Madrid.
- BEUTLER 1977 GISELA BEUTLER, *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la Conquista hasta la actualidad*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- BRAGA 1967 TEÓFILO BRAGA, *Romanceiro geral*, Imp. da Universidade, Coimbra.
- BRAGA 1869 *Cantos populares do Archipélago Açoriano*, Livraria Nacional, Porto.
- BRAGA 1906-1909 *Romanceiro geral português*, 2ª ed. Manuel Gómez, Lisboa, 3 v.
- BRIZ 1866-1877 FRANCESCH PELAY BRIZ, *Cansons de la terre*, Barcelona, 5 v.
- CARRIZO 1937 JUAN ALFONSO CARRIZO, *Cancionero popular de Tucumán*, Buenos Aires, 2 v.
- CATALÁN 1969 DIEGO CATALÁN, *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*. CSPM-Gredos, Madrid, 2 v.
- CATALÁN 1982-1984 *Catálogo general del Romancero (CGR)*. DIEGO CATALÁN et al., SMP, Madrid, 3 v.
- CORTES-RODRIGUES 1987 ARMANDO CORTES-RODRIGUES, *Romanceiro popular açoriano*, Instituto Cultural, Ponta Delgada.
- COSTA FONTES 1979 MANUEL DA COSTA FONTES, *Romanceiro português do Canadá*, Universidade, Coimbra.
- COSTA FONTES 1980 *Romanceiro português dos Estados Unidos*, 1: *Nova Inglaterra*, Universidade, Coimbra.
- COSTA FONTES 1983 *Romanceiro da Ilha de S. Jorge*, Universidade, Coimbra.

- COSTA FONTES 1983a *Romanceiro português dos Estados Unidos, 2: Califórnia*, Universidade, Coimbra.
- COSTA FONTES 1987 *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes* (Distrito de Bragança), Universidade, Coimbra, 2 v.
- CRUZ-SÁENZ 1986 MICHÈLE S. DE CRUZ-SÁENZ, *Romancero tradicional de Costa Rica*. Juan de la Cuesta, Newark, Delaware.
- DÍAZ ROIG 1976 MERCEDES DÍAZ ROIG, *El romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México.
- DÍAZ ROIG e GONZÁLEZ 1986 MERCEDES DÍAZ ROIG e AURELIO GONZÁLEZ, *Romancero tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- ESPINOSA 1953 AURELIO M. ESPINOSA, *Romancero de Nuevo Méjico*. CNIC, Madrid.
- FAGUNDES 1961 MÁRIO CALVET FAGUNDES, "Estórias" da *Figueira Marcada*.
- FERRÉ 1982 PERE FERRÉ, *Romances tradicionais. Subsídios para o folclore da Região Autónoma da Madeira*, Câmara Municipal, Funchal.
- GALHOZ 1987 MARIA ALIETE DORES GALHOZ, *Romanceiro popular português, 1: Romances tradicionais*, Centro de Estudos Geográficos/Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa.
- GARRETT 1949 J. B. DE ALMEIDA GARRETT, *Romanceiro*. Ed. rev. e pref. por Fernando de Castro Pires de Lima, Livraria Simões Lopes, Porto.
- GIL 1931 BONIFACIO GIL GARCÍA, *Cancionero popular de Extremadura*, Cataluña.
- JAKOBSON 1973 ROMAN JAKOBSON, *Questions de poétique*, Seuil, Paris.
- MEJÍA 1945 ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ, *Romances y corridos nicaragüenses*, in *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, México.
- MARTINS 1928-1939 PE. FIRMINO A. MARTINS, *Folklore do Concelho de Vinhais, 1º vol.*, Universidade, Coimbra, 2º vol., Imprensa Nacional, Lisboa.
- MENÉNDEZ PIDAL 1953 RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico (Hispano-portugués-americano y sefardí)*, Espasa-Calpe, Madrid, 2 v.
- MENÉNDEZ PIDAL 1920 *Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método*, DIEGO CATALÁN e ÁLVARO GALMÉS, *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, CSIS, Madrid, 1954.
- MENÉNDEZ PIDAL 1955 *Castilla. La tradición. El idioma*, 3ª ed., Espasa-Calpe, Madrid.
- MENÉNDEZ PIDAL 1958 *Los romances de América y otros estudios*, 6ª ed., Espasa-Calpe, Madrid.
- MILÁ 1882 MANUEL MILÁ Y FONTANALS, *Romancerillo catalán: Canciones tradicionales*, 2ª ed., Álvaro Verdager, Barcelona.

- MILILLO 1977 AURORA MILILLO, *Narrativa di tradizione orale. Studi e ricerche*, Museo Nazionale, Arti e Tradizioni Popolare, Roma.
- MORENO e SANTOS 1980 ADRIANA MORENO e IDELETTE FONSECA DOS SANTOS, "Création et transmission de la poésie orale: La chanson d'Alfonso XII dans les pays de langue espagnole et portugaise", in *Arquivos do Centro Português*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, v. 15:411-452.
- MOYA 1941 ISMAEL MOYA, *Romancero*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2 v.
- NASCIMENTO 1966 BRAULIO DO NASCIMENTO, "As seqüências temáticas no romance tradicional", in *Revista Brasileira de Folclore*, CDFB, Rio de Janeiro, 15:159-190, mai.-ago.
- NASCIMENTO 1982 *Bernal Francês na América. Comunicação ao III Colóquio Internacional sobre Romancero y otras formas poéticas tradicionales*, Madrid.
- NIGRA 1954 CONSTANTINO NIGRA (1888), *Canti popolare del Piemonte*, Giulio Einaudi, Torino, 2 v.
- Obra 1928 *Obra del cançoner popular de Catalunya*, Barcelona, 3 v.
- PIÑERO Y ATERO 1986 PEDRO M. PIÑERO E VIRTUDES ATERO, *Romancillo de Arcos*, Diputación Provincial, Cádiz.
- PIRES 1920 A. THOMÁS PIRES, *Lendas e romances* (Recolhido da tradição oral na Província do Alentejo), Elvas.
- PUYMAIGRE 1985 THÉODORE DE PUYMAIGRE, *Chants populaires dans le pays messin*, Metz-Paris.
- RODRIGUES 1880 ÁLVARO RODRIGUES DE AZEVEDO, *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, Voz do Povo, Funchal.
- SILVERMAN 1979 JOSEPH H. SILVERMAN, "La contaminación como arte en un romance sefardí de Tánger", in *El Romancero hoy: Poética*, Gredos, Madrid.
- VASCONCELLOS 1958 J. LEITE DE VASCONCELLOS, *Romanceiro português*, Universidade, Coimbra, 2 v.
- VICUÑA 1912 JULIO VICUÑA CIFUENTES, *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Imprenta Barcelona, Santiago de Chile, 1912.

EL ROMANCE LLAMADO *EL RAPTO*

Al comienzo de su comedia *Los Prados de León*, Lope de Vega hace cantar y bailar a unos aldeanos leoneses el siguiente romancillo¹:

- Reverencia os hago, linda vizcaína,
que no hay en Vitoria doncella más linda.
Lleváisla del alma que esos ojos mira,
y esas blancas tocas son prisiones ricas.
- 5 Más preciara haceros mi querida amiga
que vencer los moros que a Navarra lidian.—
—Id con Dios, el conde, mirad que soy niña
y he miedo a los hombres que andan en la villa.
Si me ve mi madre, a fe que me riña:
- 10 yo no trato en almas, sino en almohadillas.—
—Dadme vuestra mano, vámonos, mi vida,
a la mar, que tengo cuatro naves mías.—
—¡Ay Dios, que me fuerzan!, ¡ay Dios, que me obligan!—
Tómala en los brazos y a la mar camina.

Ya en 1968 había observado Paul Bénichou la estrecha correspondencia que existe entre este romance y otro, judeo-español, varias veces recogido en Marruecos: el que en el Catálogo de Menéndez Pidal (1906) aparece con el nombre de *El rapto*. Ahora tengo a la vista todas las versiones que se han recogido de este romance

¹ La comedia se publicó en la *Parte XVI*, de 1621 (una de las “cuidadas” por el propio Lope), y ha sido fechada en “1597-1608 (probablemente 1604-1606)” por S. G. MORLEY y C. BRUERTON (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 380-381). Se reimprimió la comedia en *Acad.*, t. 7 (el romancillo, p. 149) y *BAE*, t. 52 (p. 436b). DÁMASO ALONSO incluyó el poema, entre los de Lope de Vega, en su *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, Losada, Buenos Aires, 1942, núm. 137, pp. 379-380; de aquí suelen proceder las citas de los que han estudiado el romancillo.

(hasta 1984), procedentes de la tradición oral marroquí; son seis versiones impresas y siete manuscritas² (las bautizo para fines de este trabajo):

Versiones impresas:

- MP: MENÉNDEZ PIDAL, "Catálogo del romancero judío-español", *Cultura Española*, 5 (1907), p. 181, núm. 94. 13 versos.
- O: MANUEL L. ORTEGA, *Los hebreos en Marruecos* [1922], 3ª ed., pról. P. Sainz Rodríguez, Cía. Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, 1929, pp. 226-227 (versión reproducida en MANUEL ALVAR, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, Porrúa, México, 1966, núm. 94). 25 versos; música.
- LP 1, LP 2: A. LARREA PALACÍN, *Cancionero judío del Norte de Marruecos*, CSIC, Madrid, 1952, núm. 67, t. 1, pp. 324-325. 2 versiones de Tetuán: 1, con música, de 4 versos; 2, de 13 versos.
- Bu: PAUL BÉNICHOU, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Castalia, Madrid, 1968, pp. 147-148. 23 versos.
- N: ZARITA NAHON, *Romances judeo-españoles de Tánger*, ed. crítica y anotada S. G. Armistead y J. H. Silverman, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1977, núm. 41, p. 142. 12 versos.
- Be: MAÍR JOSÉ BERNARDETE, *Judeo-Spanish ballads from New York*, ed. S. G. Armistead and J. H. Silverman, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1981, núm. 31, pp. 59, 105 (de Tánger). 22 versos.

Versiones manuscritas:

- AMP 05.1: versión de Tánger, recogida por J. Benoliel en 1904-1906. 19 versos.
- AMP 05.2: versión de Tánger, *id.*, *id.* 21 versos.

² Debo los datos y la documentación correspondiente de todas las versiones a la admirable generosidad de SAMUEL G. ARMISTEAD. Gracias a la amabilidad de Ana Valenciano, poseo copia fotográfica de las seis versiones manuscritas contenidas en el Archivo Menéndez Pidal (AMP) en Madrid, cuya descripción puede verse en Samuel G. Armistead, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal. (Catálogo-índice de romances y canciones)*, t. 2, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1978, núm. 05. "El rapto" (í-a) (94).

- AMP 05.3: versión de Tánger, con música, recogida por M. Manrique de Lara en 1915. 23 versos.
 AMP 05.4: versión de Tánger, *id.*, *id.* 22 versos.
 AMP 05.5: versión de Tetuán, con música, *id.*, *id.* 26 versos.
 AMP 05.6: versión de Tetuán, *id.*, 1916. 21 versos.
 ms. Castro: versión contaminada con *Don Bueso* recogida por Américo Castro hacia 1923, probablemente en Tetuán. 22 versos.

LA TRADICIÓN JUDEO-ESPAÑOLA DE MARRUECOS

Todas estas versiones conforman una tradición única, con escasas divergencias. He aquí el texto de AMP 05.2, al cual añado, entre corchetes, cuatro versos —2, 12, 16, 23— tomados de otras versiones³:

- Oh, valencias pido de la blanca niña,
 [que en toda la España no la hubo tan linda],
 que matáis a los hombres que andan por la villa;
 vuestras manos blancas son prisiones mías.—
- 5 —Anda, por Dios, conde, mira que soy niña,
 si mi padre lo sabe, por Dios que arméis riña;
 yo no trato amores sin[o] almohadita:
 en ella labraba y en ella cosía,
 y en ella me enseñó desde chiquitita;
- 10 en ella he gastado muchas sedas finas.—
 Álzala en sus brazos y a la mar se iría,
 [halló un barquito pronto, en él se embarcaría].
 Lloros y bramidos de la blanca niña.
 —No lloréis, mi alma, no lloréis, mi vida,
- 15 no reguéis el campo de esas perlas finas,
 [no os traje robada, ni menos cautiva].
 Sacaré a tu padre de carbonería,
 le pondré yo alcaide de la Andalucía;
 sacaré a tu madre de cocinería,
- 20 la pondré señora en las casas mías;
 sacaré a tu(s) hermano(s) de pescadería,
 le daré el gobierno de las tierras mías.—
 [Como eso oyó la niña, ya se vencería];
 al día siguiente por el mediodía
- 25 con la blanca niña ya se casaría.

³ El verso 2 se encuentra en O, LP, Bu, AMP 05.4 y 6. El 12, en Bu. El 16, en AMP 05.3. El 23, en AMP 05.5.

CONCORDANCIAS

Como salta a la vista, son bastantes las concordancias entre este texto y el incluido en la comedia de Lope. El verso 1 es, visiblemente, corrupción del comienzo “Reverencia os hago - linda vizcaína”; su primera parte pasó por varias fases, que podemos reconstruir a base de los textos: “Reverencia os pido”, Bu → “De belenzia os digo”, ms. Castro → “De Valencia (os) pido”, O, LP 1 y 2, AMP 05.3, 4, 6; “De valencias pido”, AMP 05.5 → “Oh, valencias pido”, AMP 05.2; “Hoy valencias pido”, AMP 05.1. El *linda vizcaína*, no comprendido, dio “de la *bidka* niña” en la versión del ms. Castro, que, a su vez, podría haber dado el “blanca niña” de todas las demás versiones; y cf. el comienzo de AMP 05.3: “De Vizcaya vengo - de la blanca niña”.

Cinco versiones modernas (O, LP 2, Bu, AMP 05.4, 6) tienen un segundo verso parecido al verso 2 antiguo, según puede apreciarse en nuestro texto. No hay, en cambio, huella de los versos 3, 5, 6 del texto lopesco (sobre el 4 volveremos después). Las correspondencias son claras en los versos 7 a 10. El 7 se conserva casi textualmente, en todas las versiones, al comenzar la respuesta de la niña⁴. El 8 aparece siempre en boca del hombre (ya como verso 2, ya después de “son prisiones mías”) y en la forma “(que) matáis a los hombres - que andan (van) por la villa (la vía, las vías)”. La “madre” del verso 9 antiguo es siempre “padre” en Marruecos, y el “a fe que me riña” ha pasado por varias transformaciones: “por Dios que a mí riña”, N → “por Dios que armis riña”, AMP 05.1, 2 → “p. D. que arme la riña”, MP; “p. D. que te riña”, AMP 05.3, o “p. D. que a ti riña”, en las demás versiones (Be deforma en “p. D. catuliña”), salvo las tres que no incluyen el verso (Bu, AMP 05.4, 6). El verso 10 antiguo, con su juego de palabras (*en almas - en almohadillas*), tiene en todas las versiones que lo incluyen la forma “yo no trato amores” (o “que no trato”, LP 2; “yo no entrato”, Be; “yo no busco”, N; “no trato yo”, ms. Castro) - “sino almohadita(s)” (“sólo almohadillas”, LP 2; “sino almohadila”, N; “sin almohadita”, AMP 05.1, 2).

El texto de los versos 11 a 13 antiguos no existe en las versiones modernas; o sea, que en éstas se pasa abruptamente al rapto, sin mediar la cortés “invitación” del conde a embarcarse. Como

⁴ Variantes: “Anda con Dios...”, “Vete (Vaite, Vate) por (con) Dios...”; “Por tu vida, el conde, - vete, que soy niña”, AMP 05.1.

si lo excitara el relato que la niña hace de sus labores de costura y sin darle tiempo de pedir socorro, el conde de la tradición marroquí “alzóla en sus brazos - (y) a la mar se iría”, verso que corresponde al último del romance lopesco.

Pero si el rapto en sí parece más brutal en los textos de Marruecos, lo que sigue en éstos atenúa ciertamente la violencia que caracteriza el desenlace del romancillo en *Los Prados de León*. Éste termina con una victoria masculina que es derrota de la mujer. Entre los judíos marroquíes, en cambio, el texto da lugar a que el violador pase a ser seductor, expresando sobradamente la ternura que siente por su víctima y detallando lo que está dispuesto a hacer por ella. Es tanto lo que le promete, que acaba por conquistarla. Aunque ella no vuelve a tomar la palabra, el desenlace implica su entrega voluntaria. No son sólo unos versos más los que encontramos en el romance judeo-español: es todo un cambio de intención y de sentido⁵.

UN NUEVO TEXTO ANTIGUO DE “REVERENCIA OS HAGO”

Podríamos pensar que esta remodelación es característica y exclusiva de la tradición sefardí; pero se ha encontrado hace unos años otra versión antigua, también del siglo xvii, en la que ya aparece, en esencia, esa misma continuación del romance. El texto figura en un manuscrito copiado en 1630 (el 23-4-8 de la Biblioteca de Bartolomé March); se trata de un cancionero que contiene muchos poemas de Bartolomé Leonardo de Argensola, junto con otros que no son de él, como es, sin duda, el caso de nuestro romancillo. Éste ha sido publicado, entre varios poemas del mismo códice, en la descripción que de él publicó José Manuel Blecua⁶. Intitulado “Bayle”, el romancillo figura en las páginas 594-595 y 641. Lo reproduzco, poniendo en cursiva todos los ele-

⁵ Dice P. BÉNICHOU, *op. cit.*, p. 326: “Las versiones marroquíes se parecen mucho a la de Lope; siguen la misma línea, y casi usan las mismas palabras, salvo en el final, *que alargan y completan*”. Este comentario, a mi ver, se queda corto.

⁶ JOSÉ MANUEL BLECUA, “¿Más poemas de Bartolomé Leonardo de Argensola?”, *NRFH*, 29 (1980), 293-311; el romancillo, pp. 309-310. Blecua señala que “el principio figura en *Los Prados de León* de Lope de Vega”, pero no alude a la supervivencia en la tradición oral. Por mi parte, relacioné todos estos textos en nota al núm. 390 del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Castalia, Madrid, 1987.

mentos textuales que se conservan en *El rapto* marroquí:

- Reberença os hago, vella vizcayna,*
que no ay en Vizcaya donçella más linda.
 Ríndoos la del alma que esos ojos miran,
y esas manos blancas son prisiones mías.
- 5 *Más quisiera veros mi querida amiga,*
que uenzer los moros de la Berbería.—
 —*Yd con Dios, el conde, mirad que soy niña,*
que temo los hombres que andan por la villa.
Si lo saue madre, a fee que me rriña:
- 10 *que no trate en almas, sino en almohadillas.*
 Que allí doy puntadas, que apunto mis dichas,
 matizando sedas que alegran la uista.—
 —*Vámonos, mi alma, vámonos, mi vida,*
a la mar, que traygo quatro naues mías.—
- 15 *Coxiòla en sus brazos y a la mar camina;*
metiòla en su naue, dize “¡zarpa, yza!”.
 —*¡Ay Dios, que me lleua, ay Dios, que me obligan!*
¡Adiós, patria amada, adiós, madre mía!—
 —*No lloréys, mi alma, no lloréys, mi vida,*
- 20 *que vertéis sin causa esas perlas finas.*
Si os lleuo forzada, no os lleuo cautiua
 (uos me captiuastes el alma y la uida):
 lléuoos a ser dueño de las tierras mías,
 donde como a mí os amen y siruan.—
- 25 *Con esto mostróse más bella que esquiuua:*
sienpre el Amor vence en tales porffias.
 Díçele “Mi alma”, rresponde “Mi vida”.
 —*Perdonad, señora, si estáis ofendida.—*

Hasta el verso 17, esta versión coincide básicamente con la de la comedia de Lope de Vega y por lo tanto comparte sus coincidencias con las versiones modernas. Los once versos restantes contienen, en esencia, lo que podríamos llamar la segunda parte del romance marroquí.

NUEVAS CONCORDANCIAS

Esta mayor cercanía a la tradición oral moderna se manifiesta además en varios detalles de la primera parte:

- el verso 2a, “que no hay en *Vizcaya*” (frente al “en *Vitoria*”

del texto lopesco), parece estar en la base del “*en la España*”, que predomina en las versiones de Marruecos, lo mismo que del “que en toda bidkana” del ms. Castro y del disparatado “que en todas mis gansas” de Be⁷;

- el verso 4, “y esas manos blancas - son prisiones mías” (en Lope: “y esas blancas tocas - son prisiones ricas”), se encuentra idéntico en N y, con “vuestras” en vez de “y esas”, en LP 2, Bu, Be, AMP 1, 2, 4, 5, 6 (05.3: “tus manitas blancas”);

- en el verso 9, el “si lo saue madre” es antecedente directo del “si mi padre *lo sabe*” de todas las fuentes marroquíes;

- el “Coxióla en sus brazos” (v. 15) está en la fragmentaria versión recogida por Zarita Nahón (N), que es también la única que conserva intacto el antiguo verso 4.

En la segunda parte del texto de 1630, hay coincidencia de su comienzo (v. 19, “No lloréis. . .”) con casi todas las versiones modernas⁸. Siete de ellas contienen, en su sitio original, el verso 20, con variantes que muestran claramente la gradual transformación del primer hexasílabo: “que vertéis sin causa” — “no reguéis *por causa*”, AMP 05.5 → “no reguéis (reguís) *por campo*”, AMP 05.6, Be → “no (ni) reguéis el campo - de. . .”, MP, AMP 05.1, 2, 4. En tres versiones modernas, casi como en el baile antiguo, viene en seguida: “ni vos llevo a ser esclava - ni menos *cativa*”, AMP 05.4; o “no os traje robada - ni menos cautiva. . .”, AMP 05.3; o “ni vos yevo hurtado - ni menos cautiva”, Be.

Aparte de estas coincidencias textuales, hay otras de sentido. El verso 16 tiene su contraparte en la versión de Bénichou (Bu), donde en el mismo sitio dice “halló un barquito pronto, - en él se embarcaría”. Los versos 11-12 se corresponden con los de casi todas las versiones marroquíes, donde la niña detalla las labores que hace en la almohadilla (vv. 7-8 en el texto aquí reproducido).

Es interesante ver lo que pasa en los romances marroquíes con los versos 23-24 de nuestro nuevo texto antiguo. Las versiones modernas contienen muy ampliados los ofrecimientos del conde, o sea el “lléuoo a ser dueño - *de las tierras mías*, / donde como a mí - os amen y siruan”. La idea aparece en tres versiones —O,

⁷ S. G. ARMISTEAD (Be, p. 105) había anticipado perspicazmente la variante “en Vizcaya”, porque sólo así podían explicarse las del ms. Castro y Be.

⁸ Está idéntico en MP, N, AMP 05.2, 5, 6; en otras versiones presenta mínimas divergencias dialectales: “No(n) llores. . .”, O, AMP 05.3, 4; “No llorís. . .”, Bu, AMP 05.1; o inversión de “mi alma” - “mi vida”, en Be, AMP 05.4.

AMP 05.3 y 5— como obsequio a la niña de gran número de (ciudades), casas, (salas), con damas (y negras) para su servicio; en otras tres adopta, más o menos, la forma “os llevo a ser reina - de la Andalucía”, AMP 05.4, N, Be. Pero, además, en *todas* las versiones (salvo LP 1 y 2, que terminan antes, y el ms. Castro) aparece la promesa de sacar de pobres, uno a uno, a sus parientes: al padre —carnicero (Bu, N), o pescadero (O, Be, AMP 05.4) o carbonero (MP, AMP 05.1, 2, 5), o carcelero (AMP 05.3, 6)— el conde lo hará alcaide o alcalde (o rey) de Andalucía (MP, O, AMP 05.1, 2, 3, 6), o “conde de toda Sevilla” (N), o “xefe (alcalde) de las tierras mías” (Bu, Be, AMP 05.4, 5); a la madre, cocinera, la convertirá en “señora en las casas mías” (MP, AMP 05.1, 2) o “reina de las tierras mías” (O, Be, AMP 05.5), etc.; al hermano —pescadero (Bu, AMP 05.1, 2, 3, 5, 6), o carcelero (AMP 05.4), o tizonero (O)— lo hará “alcaide de las tierras mías” (Bu, AMP 05.3) o “de las haciendas mías” (Be) o le dará el gobierno “de las tierras mías” (AMP 05.2), etc. Como puede verse, el antiguo “de las tierras mías” se ha conservado casi sistemáticamente.

LOS PARIENTES POBRES Y LA BODA

Opina Bénichou que “parece interpolado todo lo que se refiere a los parientes pobres de la Blanca Niña”. “Por supuesto”, dice, sus “plebeyas profesiones” no figuran en la versión de Lope, y “ganaría mucho el romance si se suprimiera el pasaje”⁹. S. G. Armistead y J. H. Silverman, por su parte, se preguntaban “si tales detalles constituyen una elaboración relativamente moderna, o si [...] ya constaban en alguna forma en la versión antigua”¹⁰. Ahora sabemos que se trata de un desarrollo de algo ya contenido en el romance en el siglo xvii¹¹, un desarrollo a mi ver curioso e interesante, entre otras cosas, porque instituye una diferencia social, no implícita siquiera en las versiones antiguas, entre el rico conde y la “linda vizcaína” o “blanca niña” y porque fun-

⁹ BÉNICHOU, *op. cit.*, pp. 147-148.

¹⁰ Nota a N, p. 142.

¹¹ ARMISTEAD y SILVERMAN juzgan, *loc. cit.*, que en principio las promesas del conde “no contienen ningún elemento que pudiera invalidar su antigüedad tradicional”. Su carácter tradicional no ofrece dudas; su antigüedad, quizá sí.

damenta el desenlace —la rendición de ella— de una manera que apunta a una nueva realidad, donde la movilidad social es más factible y donde posiblemente es mayor la importancia que la familia tiene para la mujer casada. Para convencer a la muchacha no basta, en efecto, que el conde le ofrezca a ella hacerla dueña de todas sus tierras, sino que tiene que promover conjuntamente a padre, madre y hermano(s). El texto recalca el contraste entre el presente humilde de esa familia y un futuro colmado de riquezas y de poder. A la vez, la acumulación de regalos parece no tener más finalidad, dentro de la trama, que mostrar a la niña la inmensidad del amor del conde, y se diría que es esto, junto con la futura bonanza familiar, lo que la “vence”.

La boda final del romance marroquí viene a redondearlo satisfactoriamente y contrasta con los dos desenlaces antiguos. En el del manuscrito de la Biblioteca de Bartolomé March se insinúa —“*con esto mostróse - más bella que esquiua*”— que la muchacha cede por interés (y no precisamente porque “el Amor vence en tales porfías”), un interés más egoísta que el insinuado en el romance de Marruecos. Los dos versos finales en el manuscrito, un tanto débiles, apuntan a la correspondencia amorosa entre ambos y a una cortesana rendición del hombre, ya anunciada en el v. 22. ¿Se tratará, en el manuscrito, de la adaptación de un final distinto, quizá igual o análogo al “Como esto oyó la niña - ya se vencería” de las versiones modernas O, Bu y AMP 05.5? Para contestar esta pregunta, tenemos que tratar de comprender la índole del romancillo antiguo y las relaciones que se dan entre él y la tradición oral moderna.

¿DÓNDE SITUAMOS EL ROMANCILLO “REVERENCIA OS HAGO . . .”?

En su libro de 1968 decía Bénichou:

Las versiones marroquíes se parecen mucho a la de Lope; siguen la misma línea, y casi usan las mismas palabras, salvo en el final, que alargan y completan. *Se ignora si Lope es el autor del romance o si se inspiró en una tradición preexistente [. . .]*¹².

Ahora que conocemos más versiones del romance marroquí de las que manejó Bénichou y tenemos entre manos una nueva

¹² *Op. cit.*, p. 326; subrayado mío.

e importante versión del siglo XVII, el panorama ha ganado en riqueza y adquirido una complejidad que nos está pidiendo explicaciones. El cotejo de todos los textos puede dar pie, sin duda, a interpretaciones divergentes. Una de ellas sostendría quizá, con Menéndez Pelayo, que Lope de Vega engastó “una *reliquia o reminiscencia de la musa popular*”¹³, o sea que el romancillo era antiguo y tradicional. Según esto, el texto del cancionero manuscrito de 1630 sería una versión más extensa del mismo romance tradicional. En ambos textos, el conocedor del Romancero viejo observaría elementos ajenos al estilo tradicional, que sin duda interpretaría como retoques de poeta culto.

Al defensor de esta supuesta hipótesis no podría dejar de inquietarlo, sin embargo, el hecho de que los rasgos que, en la primera parte, muestran proceder de una mano culta coincidan en las dos versiones antiguas, a pesar de que éstas parecen ser independientes una de la otra. Un ejemplo bastará para mostrar tanto esa coincidencia como la independencia de las dos versiones.

El muy cortesano verso 3 en el texto “de” Lope, “lleváisla del alma - que esos ojos mira”, remite, en un juego conceptista, al *Vitoria* del verso precedente: “lleváis la victoria sobre el alma que está mirando tus ojos”. En el cancionero manuscrito no dice *Vitoria*, sino *Vizcaya*, que es el topónimo que prevaleció en la tradición oral, según vimos arriba. Sin embargo, el ms. trae un verso 3 análogo al otro, pero que ha perdido su sentido al no estar precedido por *Vitoria* y que resulta disparatado: “*ríndoos la [¿la qué?] del alma - que esos ojos miran*”. Ya por esto se ve que el texto del ms. de 1630 no puede “proceder” del de la comedia de Lope (impresa, recordemos, en 1621) y, también, porque es mucho más completo y contiene, ya en su primera parte, una serie de elementos coincidentes con la tradición oral moderna que no figuran en aquél (“y esas manos blancas. . .”, “si lo saue madre”, “coxióla en sus brazos”). Como tampoco el texto incluido en la comedia de Lope, que trae intacto el juego *Vitoria-[victoria]*, puede proceder del copiado en el cancionero, no queda sino deducir que ninguno deriva del otro.

Ahora bien, como los dos textos, en su parte común, son muy parecidos, tienen que remontarse ambos a un romancillo que por aquellos años se cantarían y bailarían en España. Ese romancillo contenía ya el “concepto” de los versos 2-3 y otro juego verbal que aparece en las dos versiones: *en almas - en almohadillas* (v. 10). Nada

¹³ Introducción a *Acad.*, t. 7, p. lxxvii; reimpresso en *BAE*, t. 195, p. 67.

se opone, entonces, a que contuviera también el sofisticado pasaje que en el manuscrito desarrolla la idea del trabajo manual de la niña: “Que allí doy *puntadas*, - que *apunto* mis dichas, / matizando sedas - que alegran la vista” (vv. 11-12). Además comprendía el poco tradicional encabalgamiento de los versos 11-12 (en Lope), 13-14 (ms.): “. . . vámonos, mi vida, - a la mar, que tengo (traygo) [. . .]”.

Del mismo modo, formarían parte del romancillo original otros rasgos poco tradicionales del texto de 1630: “uos me captiuastes - el alma y la vida” (v. 22), “Con esto mostróse - más bella que esquiua: / sienpre el amor vençe - en tales porfías”, etc. Tales elementos, que son muy de la poesía culta contemporánea, no pueden considerarse, pues, como “retoques” efectuados sobre un texto más antiguo y tradicional, sino como parte intrínseca del romancillo en el cual se basaron, cada una por su lado, las dos versiones que se nos conservan del siglo XVII.

UN ROMANCILLO NUEVO

¿Qué podía ser este romancillo si no una composición surgida al calor del *Romancero nuevo*, a partir de 1580? Por si quedara alguna duda, obsérvese el riguroso cuartetismo de las dos versiones conservadas (que, por cierto, ha desaparecido en los textos marroquíes) y la hegemonía del asonante. Como tantos otros romances y romancillos nuevos, éste se compuso para ser cantado y bailado; no es extravagante pensar que pudo componerse para una ocasión especial, para algún evento, quizá, celebrado precisamente en Vitoria, con una protagonista vizcaína. . . El baile logró cierta divulgación, de la cual dan cuenta las dos únicas transcripciones que conocemos por ahora. Como muchas otras poesías para cantar compuestas en esa época, pasó al folklore¹⁴. Nada excluye —y nada prueba— que fuera compuesto por el mismísimo Lope de Vega.

¹⁴ Cf., entre otros, MANUEL ALVAR, “Romances de Lope de Vega vivos en la tradición marroquí”, *Romanische Forschungen*, 64 (1951), pp. 282-305; M. FRENK, “De la seguidilla antigua a la moderna”, *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978. Una prueba más de que nuestro romancillo no pertenece a la Edad Media es el hecho de que no parece haber existido entre los judíos de Oriente.

LA VERSIÓN DE *LOS PRADOS DE LEÓN*

Cuando, muy a comienzos del siglo xvii, Lope de Vega incluyó el romancillo-baile en su deliciosa comedia, lo acortó deliberadamente y le hizo algunos retoques. Así, el “que a Navarra lidian” sería una concesión a la época en que sitúa su comedia (fines del siglo viii). Al abreviar el poema, eliminando la compasión del secuestrador y los ofrecimientos que le hace a la niña, deja para el final —final rotundo— el “Tómala en los brazos. . .”, originalmente situado antes de los lloros de la víctima (que, a su vez, conducían al “No lloréis. . .” de la segunda parte).

LA VERSIÓN MANUSCRITA Y EL TEXTO ORIGINAL DEL BAILE

Nuestro cotejo del “Reverencia os hago” copiado en 1630 con *El rapto* de la tradición oral moderna ha mostrado muchas analogías y pocas discrepancias, prueba segura de que el copista transcribió bastante fielmente el romancillo nuevo que se cantaba en el xvii y que es el origen del romancillo cantado en Marruecos.

A base de lo que ahora sabemos, no es difícil reconstruir —variantes más, variantes menos— el texto original de ese romancillo. Los versos 1-3 serían los que reproduce Lope, con su juego sobre el topónimo *Vitoria*. De ahí en adelante, el texto sería igual o muy parecido al que copió un amanuense en el manuscrito con poesías de Bartolomé Leonardo.

UNA VERSIÓN FOLKLORIZADA

En algún momento —¿siglo xvii, siglo xviii?—, el romancillo pasaría a las comunidades judías del norte de África. Hemos visto que todas las versiones conocidas conforman una tradición única, sorprendentemente uniforme. Esta tradición no pudo partir sino de un solo modelo, probablemente peninsular, producto de un proceso de tradicionalización del romancillo original. También resulta fácil reconstruir la versión folklorizada, detectar lo que en ella se ha suprimido, añadido y modificado.

En términos generales, ya lo hemos visto, es notable la fidelidad con que se mantuvo vivo el poema antiguo. El romancillo del cual derivaron las versiones marroquíes no contendría más elementos nuevos que el amplio desarrollo de las promesas hechas

a la niña y la explícita boda del final. Todos los demás rasgos de ese romancillo “intermedio” ya existían en el texto original. En cambio, en éste figuraban palabras y pasajes que fueron suprimidos o reemplazados en el proceso de la transmisión oral. Detengámonos un poco en esos cambios.

Por una parte, se suprimieron o reemplazaron algunos elementos o pasajes en estilo cercano al tradicional: el “Más quisiera veros - mi querida amiga, / que uenzer los moros - de la Berbería” (vv. 5-6); el “Dícele «Mi alma», - rresponde «Mi vida». / —Perdonad, señora, - si estáis ofendida” (vv. 27-28); y la invitación del seductor (versos 11-12 en Lope, 13-14 en el ms.), cuya referencia a la nave comandada por el conde quedó reducida a un modesto “barquito” en el cual se embarca con su presa (sólo conservado en Bu). Los patéticos lamentos de la niña (v. 13 en Lope y 17-18 en el ms.) se condensaron en un solo verso narrativo: “Lloros y bramidos - de la blanca niña”.

En cuanto al curioso cambio de lugar del “he miedo a (temo) los hombres - que andan por la villa” (v. 8), podría tener la siguiente explicación: al desaparecer el rebuscado verso 3 (ya sin sentido, además, puesto que se pasó de *Vitoria* a *Vizcaya*), el elogioso apóstrofe a la niña quedó reducido a tres versos; para completar el segundo dístico —unidad musical—, que quedó trunco, se acudió a ese verso y, para adaptarlo a su nuevo contexto, se reemplazó su comienzo por “(que) matáis”.

Por otra parte, como era de esperarse, hubo cambios en los pasajes del romancillo con rasgos cultos: desaparecieron el verso 3 y el 22; se perdió el juego verbal del v. 10, al reemplazarse *almas* por *amores*. La también conceptista descripción del trabajo que la niña hace en la almohadilla (ms., vv. 11-12) se rehizo totalmente a la manera romanceril tradicional (del original ha quedado sólo la *seda*). Inaceptables resultarían también, dentro de la tradición poética popular, los versos 25-26, “Con esto mostróse - más bella que esquiu: / siempre el Amor vence - en tales porfías”; lo curioso es que en el romancillo folklorizado quedaron en pie, además del sentido, dos reliquias textuales de esos versos: “*Como esto oyó la niña, - ya se vencería*”.

SÍNTESIS

Resumo las conclusiones a que me ha llevado el cotejo de las quince versiones de “Reverencia os hago”—*El rapto*:

Un poeta de los que hacia fines del siglo xvi se inscriben en la escuela del Romancero nuevo compone un bonito romancillo de tema amoroso, mezclando rasgos del estilo tradicional con otros cultos. El romancillo, cantado y bailado, se divulga; Lope de Vega lo utiliza, abreviándolo, en una comedia de 1604-1606(?), y su texto será finalmente puesto por escrito. La divulgación del romancillo conduce a una adaptación al estilo tradicional del Romancero: se omiten o cambian ciertos elementos, sobre todo los de carácter más culto. Este romancillo tradicionalizado pasa, en una de sus posibles versiones, a ciertas comunidades sefardíes de Marruecos (y a sus derivaciones neoyorkinas), donde sigue cantándose en el siglo xx, como canción plenamente folklórica.

Digamos, para terminar, que nuestro romancillo judeo-español conserva curiosamente un rasgo culto, reliquia de su origen: el verso “que vertéis sin causa - esas perlas finas” (ms., v. 20). Ya hemos visto sus transformaciones y cómo fue a dar adonde debía: a “no reguéis el campo - de esas perlas finas”. Es verdad que a estas alturas de la historia ya el seductor y su cautiva van navegando por el mar; pero la poesía folklórica no suele reparar en tales minucias. Y hace bien.

MARGIT FRENK

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

LA DIFUNTA PLEITEADA (IGER 0217). ROMANCE TRADICIONAL Y PLIEGO SUELTO

1. *LA DIFUNTA PLEITEADA EN LOS ESTUDIOS DEL ROMANCERO*

Entre los textos más antiguos publicados en las grandes colecciones que encabezaron, en Portugal y en España, la etapa moderna de recolección y edición de textos baladísticos orales (siglos XIX y XX), se encuentra el romance tradicional vulgar conocido con el nombre de *La difunta pleiteada (IGER 0217)*¹, romance que narra la milagrosa resurrección de una dama difunta y el subsiguiente juicio para dirimir el derecho, a quedarse con la resucitada, del marido que la poseía legítimamente o del enamorado que la sacó de la tumba.

Este romance ofrecía para los especialistas del Romancero un triple interés. Por un lado, versaba sobre un asunto repetidamente tratado en la literatura culta; por otro lado, recogía un tema novelesco perteneciente al fondo común de la canción popular y, finalmente, en el ámbito de la literatura oral, constituía un claro testimonio de un poema romancístico sin antecedente conocido. Cualidades éstas que, desde muy pronto, centraron la atención de la crítica en los orígenes y fuentes del tema de *La difunta pleiteada* en su forma de romance oral.

Si dejamos aparte los comentarios hechos de pasada por cada uno de sus primeros editores, la bibliografía crítica sobre el tema

¹ *La difunta pleiteada* es el nombre que le dio MARÍA GOYRI en su tesis doctoral (1909). Según dice, se trata del mismo “que con su acierto de siempre le dio Lope de Vega” a una comedia del mismo tema. Se le ha llamado también: *Amor eterno*, *La amante resucitada*, *Guimar*, *Don Juan y Donya Maria*, *D. Ana de Mexia*, *Dom João*, *Dona Angela de Medina*, etc. El nombre y el número utilizados por mí son los adjudicados a este tema por el “Seminario Menéndez Pidal” de la Universidad Complutense de Madrid en el *Índice General Ejemplificado del Romancero (IGER)*.

tiene su punto de partida en las observaciones del matrimonio Menéndez Pidal/Goyri.

Por su condición de tema novelesco del folklore universal, emparentado tanto con las literaturas europeas como con las orientales, pero reelaborado en una forma propiamente nacional, Ramón Menéndez Pidal lo utiliza como paradigma de los “temas novelescos de invención propia”:

Entendiendo por invención, [...] la que da *forma* romancística a un tema, sin tomar esa forma de una balada o canto en otro idioma, ya sea ese tema innovado de pies a cabeza, ya sea libremente imitado de otra producción literaria o de otra balada y muy modificado por el imitador².

Igualmente lo usa como ejemplo de tema juglaresco nuevo, (2^a mitad del siglo XVI)³ de cuya existencia no se tiene noticia en dicho siglo y que sólo es conocido por las versiones orales modernas. Pero fue, sobre todo, María Goyri quien se ocupó a fondo de esta balada, dedicándole, en 1909, un estudio de literatura comparada⁴.

A pesar de la reconocida dificultad de fijar fechas para el origen de un romance, teniendo a mano únicamente el testimonio oral moderno, Menéndez Pelayo⁵, Juan Menéndez Pidal⁶, Ramón Menéndez Pidal⁷ y María Goyri⁸ coinciden en considerar tardía la incorporación de este romance a la vida oral. Y el matri-

² RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, Espasa Calpe, Madrid, 1953, vol. 1, cap. 10: *Romances novelescos de propia invención*, p. 335.

³ “Señalemos aparte el caso de algún romance muy narrativo, quizá de la segunda mitad del siglo XVI, o sea juglaresco nuevo, por ejemplo, *La difunta pleiteada*. . .” (R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, vol. 2, cap. 22, p. 419).

⁴ MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, *La difunta pleiteada. Estudio de literatura comparada*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1909. Se trata de su tesis doctoral publicada en el mismo año en que la leyó. Cfr. JOSÉ CASO GONZÁLEZ: “Doña María Goyri de Menéndez Pidal. 1873-1954”, *AO*, enero-abril de 1955, tomo 5, fasc. 1, 205-209.

⁵ M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos. Tratado de los romances viejos*, Librería de Perlado, Páez y Cía., Madrid, 1906, vol. 12, p. 518.

⁶ J. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyzas y filandones*, Hijos de J. A. García, Madrid, 1885, p. 325.

⁷ R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, vol. 1, cap. 10, p. 337, y vol. 2, cap. 22, p. 420.

⁸ M. GOYRI, *op. cit.*, p. 38.

monio Menéndez Pidal está además de acuerdo en postular como antecesor literario del mismo un romance juglaresco tardío de fines del xvi, es decir, un romance construido por un romancista vulgar a semejanza de los tradicionales, pero que acusa ya en su estilo la influencia de los poetas del Romancero nuevo y de las nuevas retóricas barrocas. Su difusión en la tradición oral se debería al hecho de haber sido publicado en un pliego suelto o de cordel y cantado probablemente por rapsodas ciegos⁹.

La vida en variantes a través de la tradición oral de un romance de pliego de estas características es un hecho folklórico sobradamente conocido y documentado. Es muy frecuente encontrar entre los repertorios de los transmisores de poesía oral canciones narrativas que, entre un fondo mayoritario de fórmulas propias del lenguaje tradicional, conservan trazas (más o menos patentes) del lenguaje de los romances noticieros vulgares, género literario que, en su forma originaria de relaciones, podemos documentar desde 1517 en adelante¹⁰. En consecuencia, presu-

⁹ Para todo lo relacionado con el tema de los pliegos de cordel, es fundamental la obra de MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Taurus Ediciones, Madrid, 1973. Vid. también el estudio de SEGUNDO SERRANO PONCELA, "Romances de ciego", *Papeles de Son Armadans*, año 7, t. 25, núm. 75, 240-281.

¹⁰ Entre las *Relaciones* de pliego documentadas por MERCEDES AGULLÓ Y COBO en su obra *Relaciones de Sucesos*, I: 1477-1619, CSIC, Madrid, 1966, p. 3, figura el año de 1517 como fecha más temprana del uso de la palabra "relación" para designar un tipo de noticia con características propias: "1517. Esta es una relación de dos casos nuevamente acaescidos: el uno en Roma, y el otro en Lombardía cerca de una ciudad que se dice Bérgamo [...] lo cual todo es muy verdadero según da dello testimonio las cartas embiadas d'personas d'alto estado et dignidad [...] assi a esta ciudad de Sevilla como a otras partes (s. l., s. i., s. autor). 2 hs. Gót". Estas relaciones se conocieron primero como *Cartas* (1497) y más tarde como "Copia" o "traslado de cartas"; también se denominaron "Coplas" y "Romances". Es de hacer recalcar la presencia de la palabra "caso", omnipresente en las *Relaciones* posteriores del xvii. Desafortunadamente, la autora no especifica si se trata de obras en prosa o en verso, pero puesto que lo corriente era componerlas en metro de romance, me parece justificado suponer que se trata de composiciones en verso romancístico. Cfr. JOSEPH E. GILLET, "A neglected chapter in the history of the Spanish Romance", *Revue Hispanique*, 56 (1922), p. 22: "Las relaciones se versificaban en metro de romance, pero tenían la particularidad de ser narrativas y considerarse como vehículo de relatos ciertos y de hechos fehacientes". Este autor ilustra sus palabras con unos versos de LOPE DE VEGA del *Arte Nuevo de hacer comedias*: "Las relaciones piden los romances, / Aunque en octavas lucen por extremo". También AGUSTÍN DURÁN, *Romancero General*, M. Rivadeneyra, Madrid, 1882, p. lxxvii, asienta en su catálogo relaciones de sucesos y no-

poner que un romance publicado en un pliego suelto tardío fue el ascendiente literario de esta clase de textos es la explicación más verosímil a su existencia en la tradición oral. A lo largo del siglo XVI y en siglos sucesivos, el soporte formal de un nuevo noticierismo de “sucesos” locales lo constituyeron esos romances portanuevas o relaciones publicados en pliegos¹¹, que muy rara vez, dada su índole subliteraria, pasaron a los valiosos volúmenes impresos que tenían otro ámbito de difusión y un mercado muy diferente al del poco valorado pliego, el cual, no obstante, tenía a su favor el poder llegar a más gente y mucho más lejos, gracias a su bajo costo y enormes tiradas¹².

ticias en verso de romance desde 1570 en adelante. En todo caso, si no la de 1517, sí pueden testimoniar este subgénero las relaciones de sucesos con apertivos tremendistas que cita ANTONIO PALAU Y DULCET, *Manual del librero hispanoamericano*, 7 vols., Barcelona, 1923-1927, vol. 4, p. 237, en pliegos góticos de 1536: “1536. 58 Relación de las Horrendas y espantosas señales y peligrosos fuegos aparecidos en Sicilia en la montaña de Ethna [...] traducida de lengua italiana. De Catania a X de Abril de mill. CCCC. XXXVI años. (S. l. - s. i.). 4 hs. 4^o”.

¹¹ En *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq. Siglo XVI*, publicados por A. RODRÍGUEZ MOÑINO, Estudios Bibliográficos, Madrid, 1962, encontramos alguno que puede servirnos de ejemplo, como el núm. XXIII:

AQUI SE CONTIENE VN HORRENDO Y ESPANTABLE CASO. AGORA NUEUAMENTE ACONTECIDO EN BERUERIA EN LA CIUDAD DE MARRUECOS CON VN MORO LLAMADO ÇULEMA Y VNA BARBARA MORA LLAMADA BELAYDA, LOS QUALES TRATANDO DE SUS AMORES, PORQUE EL MORO SE CASO CON OTRA, LE DIERON MUERTE, Y ELLA CON SUS MANOS HIZO COSAS INAUDITAS. PUESTO EN VERSO DE ROMANCE POR HIERONYMO PEREZ DE ALMAÇAN NATURAL DE LA VILLA DE MONTILLA EN EL ANDALUZIA. Impresso en Valencia por Vicente Mirauet impressor de libros. 1583.

¹² A pesar de ello, de cuando en cuando, algún romance de este tipo se coló en alguna antología. Entre los tradicionalizados están a nuestro alcance solamente dos: *La fratricida por amor* (IGER 0413), en *Flor de varios romances nuevos*, Primera y Segunda parte, del Bachiller PEDRO DE MONCAYO, Jayme Cendrat, Barcelona, 1591; rpt. vol. 2 de *Las fuentes del Romancero General* (Madrid, 1600), ed. ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, Real Academia Española, Madrid, 1957, pp. 134-138, y *Los presagios del labrador* (IGER 0818): “Tomad exemplo casadas / en oyendo esta tragedia”, que halló cabida en los *Romances de diversos autores*, PEDRO LANAJA, Zaragoza, 1640. Todavía podemos citar un tercero que desafortunadamente no podemos ver: *Diego León* (IGER 0163): “En una villa pequeña / la qual llaman de la Algava”, en *Xácaras y romances varios*, impreso por PEDRO CASTRERA, Málaga, 1668. Cfr. S. G. ARMISTEAD, “Sobre el romance «En vna Villa pequeña» (*Xácaras y romances varios*), Málaga, 1668”, *Sef*, 31 (1971), 457-461.

El romance de *La difunta pleiteada* es actualmente uno de los temas favoritos de los cantores tradicionales¹³, según lo atestiguan su gran difusión y un crecido número de versiones¹⁴. En su expansión de memoria en memoria, el romance ha experimentado una tradicionalización muy fuerte, acomodándose casi totalmente al molde figurativo-formulaico del estilo propiamente oral¹⁵. No obstante, a pesar del largo rodaje de memoria a memoria, de boca en boca, el romance, igual que varios otros que nacieron como relaciones de pliego, mantiene algunos rasgos estilísticos derivados de la composición inicial de la que procede. La total tradicionalización de *La difunta pleiteada* hace que esta balada y otras de origen similar sean de difícil clasificación, pues, a pesar de su fuerte inserción en el lenguaje oral del Romancero, siempre conservan rasgos temáticos y estilísticos que nos impiden considerarlas como textos “viejos tradicionales”; pero, a la vez, al no haber constancia de la existencia de un antepasado literario de donde procedan, podría parecer arriesgado encasillarlas entre las de “tradicionalización tardía” simplemente en atención al suceso que cantan y a algunas reliquias del estilo plieguístico.

En su trabajo, M. Goyri parte, según hemos anticipado, de la suposición de que hubo una fuente escrita, de hecho un romance letrado que había sido el antecesor directo del romance tradicional. Lo pone de manifiesto cuando presenta el resumen de las versiones orales “tal como en el primitivo texto del romance se contuvo”¹⁶, y en las conclusiones llegará aún más lejos, ya que

¹³ Con excepción del área sefardí, se canta en las tres lenguas hispánicas. Concretamente, se ha extendido en Portugal por Trás-os-Montes, Estremadura y Alentejo y, en España, por Galicia (Lugo y Orense), Asturias, Santander, León, Zamora, Valladolid, Palencia, Burgos, Segovia, Ávila, Logroño, Lérida, Barcelona, Gerona, Tarragona, Ibiza, Gran Canaria y La Gomera.

¹⁴ Conozco unas doscientas, aproximadamente, que se encuentran en su mayoría inéditas en el Archivo Menéndez Pidal (AMP) y en el Archivo Sonoro del Romancero (ASOR).

¹⁵ La poética del Romancero oral ha sido expuesta y ejemplificada por extenso en el volumen teórico del *Catálogo General Descriptivo del Romancero Panhispánico: Teoría y Metodología*, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1982, preparado durante el desarrollo del proyecto DEAPHR (Description, Editing and Analysis of the Pan-Hispanic Romancero as a Model of Open Structures) por DIEGO CATALÁN y sus colaboradores del Seminario Menéndez Pidal: J. A. CID, B. MARISCAL, F. SALAZAR, A. VALENCIANO y S. ROBERTSON. Cfr. *Romancero e Historiografía Medieval. Dos campos de investigación del Seminario “Menéndez Pidal”*, Fundación Ramón Areces-Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 1989.

¹⁶ M. GOYRI, *op. cit.*, p. 8.

trata de situar esa fuente en el tiempo y defiende la existencia de una “redacción versificada” del tema anterior a 1554¹⁷.

A partir de este supuesto, la investigadora dirige sus pesquisas en dos direcciones: busca de una parte un acontecimiento histórico que pudiera haber causado la aparición de un poema narrativo con ese argumento y rastrea cualquier posible noticia acerca del suceso en otras composiciones de la época. Al mismo tiempo, vuelve su atención a la literatura en donde hay paralelos evidentes. Una vez descartadas las obras afines menos relacionadas¹⁸, procede a comparar las versiones orales del romance¹⁹ con otras manifestaciones tradicionales de la misma leyenda procedentes de la cuentística italiana y de la oriental y con las reelaboraciones del mismo tema en el teatro y en el cuento del Siglo de Oro español.

Deduca M. Goyri que la leyenda, emigrando desde Oriente²⁰, llega a Italia, área donde se documenta por primera vez en un poema, compuesto entre los siglos xv y xvi²¹, y en sus relatos de-

¹⁷ Dice así en sus conclusiones: “El Romance español (tradicional) es, entre estas versiones por mí conocidas, la más fiel a todos los elementos tradicionales. Es probablemente anterior a Bandello” (*op. cit.*, p. 70). Lo que significaría antes de 1554, fecha en que se publicaron las *Novelle* del obispo de Agen, en cuyo caso, se trataría de otro tipo de composición y no un romance vulgar de las características apuntadas por la misma MARÍA GOYRI en otras partes de su estudio y en algunos apuntes inéditos: “Otros muchos relatos se podrían mencionar que guardan analogía con los citados, pero basta lo dicho para probar la universalidad de la leyenda que entre nosotros vino á condensarse en un romance que ha debido andar impreso en los pliegos de cordel á juzgar por lo poco que varía su texto de unas regiones á otras”. Papeleta depositada en el Archivo Menéndez Pidal, *Romancero*, carpeta V.1/57, *La difunta pleiteada IGER 0217*.

¹⁸ Pueden descartarse, según la autora: un poema francés del siglo XIII, titulado *Amadás*; una leyenda alemana; un cuento, obra del italiano Massucio Salernitano, según ella, fuente de Shakespeare, Lope y de los innumerables reelaboradores del tema. Otro pariente desechado es un relato de GIRALDO CINTIO en su obra *Hecatommithi* y, finalmente, leyendas serbias, rusas y turcas que inciden en el tema de la difunta desenterrada y su amante. Cf. M. GOYRI, *op. cit.* pp. 44-48.

¹⁹ Utiliza 18 versiones tradicionales: 8 inéditas procedentes de su propio archivo, recogidas en Zamora, Santander, Burgos, Segovia y Ávila, y 10 publicadas, originarias de Portugal, Cataluña, Asturias, Palencia y Burgos.

²⁰ Un cuento turco del *Tutí nameh* y otro indio, el de *Vetalapañchavimçati*, son las fuentes orientales que con más o menos variantes reaparecen en la leyenda occidental. Cfr. M. GOYRI, *op. cit.*, pp. 39-41.

²¹ Se trata del relato rimado en octavas sobre un suceso ocurrido a Ginebra degli Almieri (Ginevera de gli Amieri) en el año 1396, en Florencia. Cfr. M. GOYRI, *op. cit.*, pp. 49-52.

rivados; más tarde, se manifiesta en dos cuentos de Giovanni Boccaccio²² y en una novela de Mateo Bandello²³. La leyenda también penetra en España, donde su argumento fue utilizado por Lope de Vega²⁴ y por Rojas Zorrilla²⁵ en sendas comedias y por Matías de los Reyes en un cuento²⁶, producciones que la autora vincula directamente con la cuentística italiana del Renacimiento, atribuyéndolas a la influencia de Bandello en España.

Pero María Goyri puntualiza que, antes de que la leyenda literaria llegara a los dramaturgos del XVII, un suceso terrible ocurrido en Madrid en el año 1500 debió de servir de incentivo para

²² BOCACCIO trata el tema por duplicado; una vez en el *Filoloco* y otra en el *Decamerón*. Cfr. M. GOYRI, *op. cit.*, pp. 41-44 y nota 1 de la p. 41.

²³ MATEO BANDELLO, *Novelle*, publicadas en 1554. Cf. M. GOYRI, *op. cit.*, pp. 52-54.

²⁴ *La difunta pleiteada*, comedia impresa bajo el nombre de ROJAS ZORRILLA (*Parte veinte de comedias varias nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España*, Madrid, 1663, p. 20). En 1903, en el *Catálogo del Teatro* de LA BARRERA, este crítico la identifica con la comedia del mismo título que aparece en *l Peregrino* de LOPE DE VEGA, atribución que no trae aparejados argumentos que la prueben. La polémica creada en torno a la autoría de la comedia *La difunta pleiteada*, que se establece entre los críticos a favor o en contra de Lope y de Rojas Zorrilla, queda zanjada por MARÍA GOYRI apoyada en argumentos de peso, tanto externos como internos, fruto de los años de estudio en torno a la vida y obra de Lope de Vega, autor en la que fue reconocida especialista. Ella asegura la autoría del Fénix y la ulterior reelaboración que Rojas hace, siguiendo a Lope, sobre el mismo asunto: la comedia *Varios prodigios de amor*; cfr. M. Goyri, *op. cit.*, pp. 54-62, y la nota siguiente de este artículo. Por obra de Lope la tiene S. GRISWOLD MORLEY: S. G. Morley y COURTNEY BRUERTON, "Addenda to the chronology of Lope de Vega's «comedias»", *Hispanic Review*, 16 (1948), p. 62. A las comedias y el cuento relacionados con Bandello se debe añadir "the most complete Spanish version of all", la novela de doña MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR, *El imposible vencido*, estudiada por EDWIN S. MORBY en "The *Difunta pleiteada* theme in María de Zayas", *Hispanic Review*, 16 (1948), p. 238. En este artículo se da noticia de otras obras en que aparece el mismo asunto: un cuento de CASTILLO SOLÓRZANO, una comedia anónima del siglo XVII: *Hados y lados hacen dichosos*, contrahecha como *El aparecido de Rusia*, y un relato en pliego suelto, *La enterrada en vida*, *op. cit.*, p. 238, nota 6.

²⁵ FRANCISCO DE ROJAS, *Varios prodigios de amor en Parte quarenta y dos de comedias nuevas nunca impresas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, 1676. Cfr. M. GOYRI, *op. cit.*, p. 59. No obstante, esta comedia parece no pertenecerle y ser también una atribución errónea; su verdadero autor fue SALAS BARBADILLO, según E. COTARELO Y MORI; cfr. *Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, 1911, citado en el art. de E. S. MORBY en la nota 35 arriba.

²⁶ MATÍAS DE LOS REYES, *Menandro*, Jaén, 1936. Cfr. M. GOYRI, *op. cit.*, pp. 62-64.

que algún versificador de la época creara un romance “que circulara ya por toda España, aunque ninguna colección vieja lo contiene”²⁷. Suposición ésta muy verosímil, dado que los romances portanuevas surgían oportunamente al filo de la noticia, explotando la curiosidad de las gentes al igual que los periódicos de sucesos de hoy día, de los que son antecesores manifiestos²⁸.

En resumen, lo que cuentan que aconteció fue lo siguiente: la mujer de un caballero de noble alcurnia fue dada por muerta y sepultada en el mausoleo familiar, situado en una capilla del convento de Santo Domingo del Real. La noche del entierro y los tres días siguientes se oyeron grandes lamentos que salían de dicha capilla. Las autoridades eclesiásticas exorcizaron el lugar y los ruidos cesaron al cabo de un tiempo, pero, pasados unos meses, al ir a enterrar a otro deudo de la misma familia y abrir la bóveda, encontraron a la dama muerta y tendida detrás de la puerta, fuera de la tumba donde, al parecer, había sido enterrada viva.

Sabemos de este suceso gracias a dos fuentes documentales que M. Goyri reproduce: un relato de Gonzalo Fernández de Oviedo en sus *Batallas y Quincuagenas*²⁹ y otro de don Luis de Zapata en su *Miscelánea* de 1590³⁰. Estas fuentes, si bien no son del mismo

²⁷ M. GOYRI, *op. cit.*, p. 38.

²⁸ AGULLÓ Y COBO, en el prólogo de la *op. cit.*, dice: “Las relaciones de sucesos son el más directo e inmediato antecedente del periodismo actual. No falta ninguno de los temas que hoy constituyen las secciones de un diario. . . Sucesos (del «lamentable incendio» al «lastimoso caso», del «aviso curioso» a la «admirable relación», en que como hoy, se prodigan el «verísimo» y el «insigne», el «maravilloso» y el «notable» para narrar un parto múltiple o un supuesto milagro, un crimen de sangre, o un caso picaresco). . .”, p. 3. Como tales “periódicos” participan de la índole efímera del género, Don JULIÁN PAZ, en el prólogo de su *Catálogo de “Tomos de Varios” del Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1938, los define como: “. . .hojas volantes, pliegos sueltos o folletos de pocas páginas, pasto de la curiosidad de un día o de una época, saciada pronto al perder actualidad”.

²⁹ GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Batallas y Quincuagenas*, Bibl. Nac., ms. 2.218, f. 68 v. Cfr. M. GOYRI, *op. cit.*, pp. 33-35. El autor nos da noticias de los protagonistas del suceso: don Juan de Castilla y su mujer, doña María de Cárdenas; al parecer, descendientes del rey don Pedro I de Castilla.

³⁰ LUIS DE ZAPATA, *Miscelánea*, 1590. A MARÍA GOYRI no le parece de fiar la publicación del *Memorial histórico* y utiliza para la reproducción del relato de Zapata el ms. 2.790 de la Biblioteca Nacional. El autor relata el terrible caso por extenso (f. 76) y alude al mismo en forma breve en otra parte de la obra (f. 367): “señora de Castilla que en Santo Domingo el Real en Madrid la enterraron en su bóveda viva y por voces que dió despertando de aquella probadura de muerte, que al fin hubo de colarla no la quisieron sus monjas y deudos creer, pensando que era fantasma, y al poner otro cuerpo allí, la ha-

orden, ya que la primera es de carácter histórico y la segunda se puede clasificar como relato legendario, se confirman mutuamente como testigos fiables de un suceso real.

El suceso de 1500 trae además a la memoria de don Luis de Zapata, cronista del hecho, un acontecimiento similar que se apresura a consignar a continuación. Se trata de un caso que le contaron de viva voz (“A este propósito me contó el licenciado Salguero Manos Albas... ”³¹) y que tiene para nosotros el interés de reproducir punto por punto la intriga del romance oral que conocemos. La semejanza es tan notable que llevó a M. Goyri a suponer que la narración del licenciado se basa ya en el conocimiento de nuestro romance:

Lo probable es que el caso fuese “notorísimo” por el mismo romance de que tratamos, que circulara ya por toda España, aunque ninguna colección vieja lo contiene. ¡Cuántos romances, sólo salvados por la tradición moderna, existían ya en el siglo XVI, como lo prueban alusiones hechas a ellos en la literatura de esa época! Pudiéramos también creer que la notoriedad del caso venía de hallarse referido en una relación en prosa; pero esta suposición es casi inaceptable, ya que estas relaciones de casos extraordinarios solían hacerse en forma de romances cuando se tenían por verdaderas, o si se hacía en prosa era en forma de novela y como tal no tenía autoridad de caso realmente sucedido³².

Al cabo del tiempo, esta suposición ha venido a quedar comprobada gracias al hallazgo de la fuente escrita del romance tradicional de *La difunta pleiteada*. La existencia de un pliego de cordel fechado en 1682 con el romance viene a darle la razón a doña María. No fue, como ella muy bien niega, una relación en prosa lo que hizo “notorísimo” el suceso de la dama revivida por la Virgen y disputada por el marido y el enamorado; fue la existencia de una “relación verdadera”, de un romance vulgar en pliego suelto de cordel lo que divulgó, contada en una historia sobreco-
gedora, la noticia del extraordinario milagro y de la no menos ex-

llaron en la escalera de la vóveda donde acudió, muerta en cueros, y de pesar mesados sus cabellos y su hermosa cara arañada”. Cfr. M. Goyri, *op. cit.*, pp. 34-35.

³¹ LUIS DE ZAPATA, en su *Miscelánea*, ms. 2.790, f. 76 v, de la Biblioteca Nacional. Consigna la leyenda en la misma página (f. 76) que el caso, considerado histórico, de la dama enterrada viva en Santo Domingo del Real. Cfr. M. GOYRI, *op. cit.*, p. 35.

³² M. GOYRI, *op. cit.*, pp. 36-37.

traordinaria sentencia, notoriedad que se ha prolongado hasta el siglo XX con la transformación del pliego del XVII en romance de transmisión oral.

2. LA ELABORACIÓN DEL *IGER* DEL ROMANCERO VULGAR Y NUEVO Y EL ROMANCE DE *LA DIFUNTA PLEITEADA*

Con objeto de delimitar el *corpus* de los romances que pasaron a la tradición oral tardíamente, ya sean nuevos o vulgares, puesto que en ambos casos reflejan el cambio de estilo que acusa el género a finales del siglo XVI, diferenciándose sólo por la excelencia de los autores, estamos preparando un Índice General Ejemplificado del Romancero Vulgar y Nuevo³³. Esta obra me ha llevado a indagar el origen plieguístico de los romances narrativos modernos de origen desconocido y, en el curso de esa indagación, a descubrir el antecesor literario de *La difunta pleiteada*.

La preparación del Índice exigía la búsqueda de pliegos sueltos vulgares, posibles antecesores de los romances orales tardíos existentes en la actualidad. Entre las varias fuentes examinadas, debo a la amabilidad de la profesora María Cruz García de Enterría la consulta de su catálogo inédito de pliegos sueltos del siglo XVII³⁴. Gracias a ello encontré un romance con el siguiente título:

*Relación verdadera que da cuenta de un grandioso milagro, que obró la Virgen del Rosario con un caballero natural de la ciudad de Barcelona, muy devoto suyo. Declárase cómo por sus ruegos y oraciones fue resucitada una doncella llamada Doña Ángela de Mencía, y después se casó con ella*³⁵.

El título aislado del pliego de cordel bastaba para pensar que esa relación era el antecedente buscado de *La difunta pleiteada* que hoy se canta en la tradición oral, aunque, obviamente, sea im-

³³ *Índice General Ejemplificado del Romancero*, comps. D. CATALÁN, J. A. CID, B. MARISCAL, S. PETERSEN, F. SALAZAR y A. VALENCIANO. I. *Romancero vulgar y nuevo*, 1: *Romances de sucesos, lances e historias admirables* y 2: *Romances beatos y edificantes*, preparado por F. Salazar y D. Catalán, con la colaboración de J. B. CRESPO y S. Petersen (incluye un catálogo con 253 temas ejemplificados y 6 índices) (en prensa).

³⁴ MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, *El pliego suelto en los siglos XVI y XVII de la literatura española*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1970, vol. 2, parte documental 1.

³⁵ Núm. 306. *Relación*, 1682, *op. cit.*, nota 49, p. 204.

prescindible conocer el texto del romance vulgar antiguo en su totalidad para poder asegurar la filiación del romance vulgar moderno. Por ello recurrí de nuevo a la generosidad de la profesora García de Enterría, quien me proporcionó de su "Colección de fotocopias"³⁶ la correspondiente al pliego suelto en que figuraba el romance de *La difunta pleiteada*. Con el pliego ante la vista, puedo añadir a las varias obras conocidas que se basan en esta leyenda universal un romance de pliego de cordel del siglo XVII, antecesor literario del romance oral moderno de *La difunta pleiteada*.

3. EL PLIEGO SUELTO VULGAR DEL SIGLO XVII

El pliego suelto en que figura el romance de *La difunta pleiteada* forma parte del fondo de pliegos españoles de la Samuel Pepys's Library que se encuentra en la Universidad de Cambridge³⁷ y que ha sido descrito y catalogado por el conocido especialista Edward M. Wilson³⁸. Nuestro romance figura en su obra con el número 6/142, cifras que corresponden, la primera, a su propia ordenación y la segunda, a la catalogación que realizó, en 1921, Sir Stephen Gaseele de los libros españoles de dicha colección Pepys, incluyendo entre ellos los pliegos sueltos³⁹.

³⁶ M. C. GARCÍA DE ENTERRÍA, *op. cit.*: *Sociedad y poesía*. . . , p. 13.

³⁷ Esta biblioteca se custodia en el Magdalen College de dicha universidad inglesa. *Ibid.* p. 37.

³⁸ EDWARD M. WILSON, "Samuel Pepys's Spanish chap-books. Part I, II, III", sobretiro de *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 2:2 (1955) 127-144; 2:3 (1956) 229-268; 2:4 (1957) 305-322, pp. 146-148. Wilson presenta la colección con estas palabras: "La colección de pliegos sueltos de Samuel Pepys consiste en un volumen (con el núm. 1545) que contiene 75 pliegos de la segunda mitad del siglo XVII. Los españoles llaman a estas producciones *pliegos sueltos* u «hojas volanderas». Existen en cuarto, generalmente como un simple pliego doblado en 4 hojas que miden 20 × 14 cm. Una de las cuales está duplicada (la 28/25 y 29/36) consta de dos hojas y una (la 38/158) de ocho hojas. Su contenido es heterogéneo. Algunas incluyen una sola composición, otras, una docena o más. Las materias que tratan son muy variadas, algunas son religiosas, otras novelescas, populares, de humor (jocosas) o acerca de crímenes. Todas son en verso. Los ciegos parecen detentar la comercialización de estos pliegos sueltos y su recitado, al menos desde los primeros años del siglo XVII hasta 1954. La principal función social de los pliegos sueltos fue proporcionar material barato de lectura al pueblo". (La traducción es mía.)

³⁹ Sir STEPHEN GASEELE, *The Spanish books in the Library of Samuel Pepys*, Oxford University Press-Bibliographical Society, 1921; citado por WILSON, *op. cit.*, p. 127, n. 1.

Fue impreso en Sevilla en 1682 por Juan Vejarano⁴⁰, a costa de Lucas Martín de Hermosa⁴¹, mercader de libros, con el títu-

⁴⁰ Según ESCUDERO Y PEROSSO, *Tipografía Hispalense*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1894, lxxxii, de Juan Vejarano sólo existe constancia de dos obras; la *Teología Mística* de FRAY MIGUEL GODÍNEZ, costeada por el mismo Lucas Martín de Hermosilla que financia la tipografía de nuestro pliego, y un *Discurso jocoserio*, en verso, de FRANCISCO GODOY, impresas ambas en 1682. Gracias a la información suministrada por WILSON en su *Catálogo*, se puede extender la actividad editorial de los talleres de Juan (Iuan, Iān) Vejarano, sumando a esta lista los 22 pliegos sueltos impresos por él a costa de Lucas Martín de Hermosa, entre 1681 y 1683, existentes en la colección Pepys. Otra información interesante que nos proporcionan los pliegos de dicho bibliógrafo es la ubicación de la imprenta de Vejarano, asentada en la misma calle de Génova en que Hermosilla tenía instalado su negocio como librero y, más tarde, en 1685, como impresor (cfr. nota 57), y en la que Gabriel Ramos Vejarano había ejercido su oficio de tipógrafo entre 1610 y 1620. Estos datos apoyan la hipótesis insinuada por Escudero y Perosso de un posible parentesco entre los impresores sevillanos, Gabriel Ramos Vejarano (véase el final de esta misma nota) y Juan Vejarano, opinión asentada en el hecho de que la misma calle de Génova fue la sede donde dos tipógrafos con idéntico apellido imprimieron una generación tras otra. Es perfectamente posible que Juan Vejarano sucediera a Gabriel en el oficio, incluso como heredero de la misma imprenta. Por otra parte, en *La imprenta en Sevilla (1475-1800)*, de D. JOAQUÍN HAZAÑAS Y LA RUA, Sevilla, 1892, aparece Juan Vejarano imprimiendo, en Cádiz, ya desde 1671, en casa de la viuda de Juan Lorenzo Machado y, en 1673, en la de Bartolomé Núñez; sin embargo, como impresor por derecho propio, sólo cita Hazañas obras de 1682, una *Historia del muy valeroso Cavallero el Cid & a. . . .* en romances. . . recopilada por JUAN DE ESCOBAR, y un pliego suelto, que se encuentra en la Biblioteca de la Dignidad Arzobispal de Sevilla, ambos costeados por nuestro conocido Lucas Martín de Hermosilla. La calle de Génova debió ser en su día una especie de calle de Libreros; además de los mencionados, tenían por esas fechas su imprenta en dicha calle Juan Cabeças y Thomé de Dios Miranda, en 1675, que imprime a costa de la viuda de Nicolás Rodríguez (Wilson, *Catálogo*, pp. 144 y 229). En cuanto al posible parentesco de Juan Vejarano con Gabriel Ramos Vejarano, hay varios datos. Se conocen dos tipógrafos con el mismo apellido: Gabriel Ramos (1588-?) y Gabriel Ramos Vejarano (1612-1623). Escudero y Perosso piensa que ambos pueden ser el mismo, consta que uno y otro imprimen en Sevilla en 1612 y en 1588, respectivamente. El segundo era, en 1612, el tipógrafo titular del convento de la Trinidad de Sevilla. F. Escudero y Perosso, *op. cit.*, xlv y lvi.

⁴¹ Lucas Martín de Hermosilla o Hermosa. Primero librero y promotor de ediciones y más tarde él mismo impresor. Vivía y tenía su negocio, como ya dijimos, en la sevillana calle de Génova. Su última impresión lleva la fecha de 1719. FRANCISCO ESCUDERO Y PEROSSO, *op. cit.*, lxxxiv. Que este Hermosilla es el mismo Hermosa, e incluso el Lucas Martín citado en otros pliegos de la colección Pepys, lo atestigua su larga asociación con Juan Vejarano, que imprime casi toda su producción conocida costeada por él, así como su papel de valedor de otros impresores de la misma calle de Génova, como Iuan Cabe-

lo arriba mencionado: *Relación verdadera que da cuenta. . .*

Según Wilson, Pepys compró los pliegos en unas pocas monedas, de acuerdo con el precio que indirectamente figura en uno de ellos: "ocho blancas" (o dieciséis maravedís⁴²), y dicha adquisición tuvo lugar durante un viaje que Pepys realizó a Sevilla y Cádiz en 1684, dos años más tarde de la publicación del nuestro⁴³.

El pliego contiene cuatro romances. El primero y único de tipo narrativo es la relación en metro de romance de *La difunta pleiteada*; los otros tres son romances nuevos de tipo alegórico compuestos por el célebre autor de poesía religiosa y moralizante, el segoviano Alonso de Ledesma⁴⁴.

Distinguiré los cuatro textos, como es costumbre, mediante

cas, en 1676 (WILSON, *op. cit.*, p. 264), lo que retrotrae su actividad a 10 años antes que la señalada por Perosso. También aparece en pliegos sueltos como impresor de dos Relaciones de Comedias, una de ÁLVARO CUBILLO DE ARAGÓN y otra de AGUSTÍN MORETO Y CAVANA. (Vid. JOSEPH E. GILLET. "A neglected chapter in the history of the Spanish Romance", *RH* [New York-Paris], 56 [1922] p. 11, n. 20 y p. 13, n. 32.)

⁴² En el pliego, impreso igualmente por Juan Vejarano a costa de Lucas Martín de Hermosilla (núm. 32/59 del citado *Catálogo* de WILSON, p. 248): "Esta la disputa es / Del Tabaco, y lo demás / Por ocho blancas verás / Ahorcado tal barato".

⁴³ E. M. WILSON. "Some poems from Samuel Pepys's Spanish chapbooks", *Bulletin of Hispanic Studies*, 32:4, (octubre de 1955), 187-193, p. 187.

⁴⁴ ALONSO DE LEDESMA BUITRAGO fue tan popular entre sus contemporáneos que llegaron a calificarlo con el apelativo de *el Divino*: "[...] Bien puede el mundo adivino, / Pues su nombre en bronce estampa, / Decir, mirando su estampa: / Este es Ledesma, *el Divino*" (cf. JUSTO SANCHA, *Romancero y Cancionero Sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y Divinas sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*, M. Rivadeneyra, Madrid, 1872, p. 74 [Biblioteca de Autores Españoles, vol. 35]. La gran acogida que tuvieron sus composiciones se refleja en las muchas ediciones que se hicieron de sus obras antes de ser prohibidas por la Inquisición. Algunos romances suyos como el *Testamento de Cristo* (IGER 0716) y *El Niño perdido y hallado en el templo* (IGER 0605.1) (contrafacta a lo divino del poema de LOPE DE VEGA *La Diosa a quien sacrifica*) incluso pasaron a la tradición oral. Igualmente, en el *nihil obstat* de *Romancero y monstro imaginado*, en la edición de SEBASTIÁN CORMELLAS de 1616, se puede constatar la estima en que se tenía a su autor: "Aprovación. Alonso de Ledesma, tã conocido en las dos Castillas por su buena sangre, y en toda Europa por sus Rimas tan divinas, ellas, y el sujeto, quãto pregona la fama, nos acaba de comunicar, tras las tres partes de sus Conceptos Espirituales, y morales, los juegos de noche buena, y sus enigmas, la quinta de su Romancero y monstro imaginado. . . Bar. el primero de Agosto de. 1616. El Maestro Fray Onofre de Requesens, Prior de dicho Convento de Santa Catharina". ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, *Manual Bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglo XVII)*, vol. 3, coordinador L. F. ASKINS, Castalia, Madrid, 1977, p. 346.

las letras mayúsculas A, B, C y D, siguiendo el orden de su aparición en el pliego:

- A: Para que todos entiendan las obras y maravillas
 B: Oy pone murmuración cierto paño en su telar
 C: Señora Doña Madrid aora que estamos solas
 D: La Luna de Margarita eclipsó sus rayos bellos.

En su *Catálogo*, Wilson califica a la relación (A) de *untraced*, lo que significa que no le fue posible encontrar su rastro entre las colecciones, muy numerosas, que consultó y, que se sepa, no hay otro testimonio del mismo más que éste de la colección Pepys. De los tres restantes, en cambio, hay abundantes ediciones y amplia información sobre el autor.

De los tres romances de Ledesma, el primero, texto B, consiste en una alegoría mediante la cual el autor fustiga el vicio de la murmuración. Se incluye en su obra *Juegos de Nochebuena moralizados*, editada por primera vez, que sepamos, por el tipógrafo barcelonés Sebastián Cormellas en 1605⁴⁵, quien volvió a imprimir el libro el año 1611⁴⁶.

El texto C se conoce a través de otro libro, también de Ledesma: *Romancero y monstro imaginado*⁴⁷, pero figura igualmente en un pliego suelto barcelonés de 1601⁴⁸, anónimo, impreso por Sebas-

⁴⁵ Publicada por JUSTO SANCHA, *op. cit.*, p. 451, n. 1: *Juegos de Noches Buenas. A lo divino*, de ALONSO DE LEDESMA. Impreso en Barcelona por Sebastián Cormellas. Año de 1605.

⁴⁶ *IVegos de NocheBVuena moralizados a la vida de Christo, martyrio de Santos, y reformation de costumbres. Con Vnas enigmas hechas para honesta recreacion. Compuesto por Alonso de Ledesma, natural de Segovia. Dirigido a la Serenissima Virgen Maria Reyna de los Angeles, y Señora Nuestra*. En Barcelona. En casa Sebastian de Cormellas, al Call. Año. M.DCXI. A costa de Miguel Menescal.

⁴⁷ *Romancero y monstro imaginado*. En el *Romancero General*, *op. cit.*, y en el *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (siglo XVII)*, Castalia, Madrid, 1977, pp. 342-349, se citan tres ediciones: Madrid, Barcelona y Lérida. Madrid: VIUDA DE ALONSO MARTÍN, 1615; Barcelona: SEBASTIÁN CORMELLAS, 1616, y Lérida: LUIS MENESCAL, 1616. José F. Montesinos comunica a WILSON la existencia de este romance en una edición barcelonesa que sospechamos es la misma de Sebastián Cormellas citada por DURÁN Y MOÑINO: ALONSO DE LEDESMA, *Romancero y monstro imaginado*, Barcelona, 1616, 88 r.

⁴⁸ MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, *Catálogo de los pliegos poéticos españoles del siglo XVII en el British Museum de Londres*, Giardini, Pisa, 1977, p. 37, núm. XXVI: "Competencia entre las dos villas / Madrid y Valladolid, sobre la / yda de su Magestad / a Valladolid. ROMANCE. / GRABADO: El Arca de Noé. // (A) MADRID y Valladolid / dos señoras de buen talle. . . // (B) Res-

tián Cormellas. También entró en el *Romancero General* de 1605⁴⁹. Se trata de la segunda parte o “respuesta” en una “disputa” (género arraigadísimo en los romances de pliego) que, siguiendo el modelo de las conocidas disputas medievales, enfrenta a las ciudades de Madrid y Valladolid con motivo del traslado de la Corte desde aquella villa a la del Pisuerga. En el pliego de 1601 en que primero aparece, viene en segundo lugar, a continuación del reto lanzado por Madrid a Valladolid.

El romance D, también de Alonso de Ledesma, aparece en sus famosos *Conceptos Espirituales* (Valladolid 1613)⁵⁰. En este poema se personifica al rey Felipe III y a la reina doña Margarita de Austria en figuras del sol y de la luna, respectivamente. Con esta metáfora aprovecha el autor para hacer una velada reconvencción al monarca, que a menudo descuidaba a su joven esposa⁵¹, a la que incluso deja por un tiempo en Madrid, cuando se marcha con la corte a Valladolid.

A las noticias aportadas por Wilson⁵², puedo añadir otras sobreimpresiones que pudieron servir de fuente primaria al impresor del pliego. Entre las posibles fuentes, las más notables, a mi modo de ver, son las impresiones de Sebastián Cormellas⁵³. De

puesta de Valladolid. / Señora doña Madrid / agora que esta mas sola . . . // (C) ALtas y encumbradas peñas / grandes y neuados riscos. . . // COLOFÓN: Con licencia del Ordinario. En Barcelona en / Casa Sebastián de Cormellas al / Call. Año 1601.

⁴⁹ *Segunda Parte del Romancero General y Flor de diversa Poesía*. Recopilados por MIGUEL MADRIGAL. En Valladolid por LUIS SÁNCHEZ. Véndese en casa de Antonio García: 1605.

⁵⁰ ALONSO DE LEDESMA, *Conceptos Espirituales, segunda parte* (Valladolid, 1613), p. 381. *Apud WILSON, op. cit.*, p. 148.

⁵¹ Es conocida la soledad en que el rey dejaba a Doña Margarita de Austria durante sus excursiones, sobre todo a “La Ventosilla y a Lerma, donde el rey pasaba largas temporadas entregado a la caza, al juego y a otras diversiones y pasatiempos poco ejemplares para su decoro y majestad”; *vid.* C. PÉREZ BUSTAMANTE, *op. cit.*, p. 122. A estas ausencias en general o tal vez a alguna más puntual y con relación al romance que le precede (B), esto es, los 4 días que tardó la reina en reunirse con el rey en Valladolid cuando se traslada la corte, se puede referir este romance. La actuación real debió ser motivo de gran dolor y herir la dignidad de la joven esposa, porque, según Pérez Bustamante: “. . . se atribuyó a estas causas y a no haberla llevado consigo el rey la grave enfermedad que tuvo en Valladolid en el mes de Noviembre de 1601”; *ibid.*, p. 122. El pueblo, a su modo, comentaba las incidencias de las reales personas en las hojas volantes, prensa del corazón de la época.

⁵² WILSON, *op. cit.*, pp. 137-138 y 321.

⁵³ Sebastián de Cormellas fue un impresor a caballo de los siglos XVI y XVII. Se tiene noticia de pliegos suyos desde 1591; su producción cubre los 10

este tipógrafo y librero de Barcelona han llegado hasta nosotros dos ediciones, una de 1605⁵⁴ y otra de 1611⁵⁵, de los *Juegos de Nochebuena moralizados*, obra en la que figura el romance B. De este mismo editor son también el pliego suelto de 1601 y una edición de la obra *Romancero y monstruo imaginado*, 1616 (citados por Wilson⁵⁶), donde se reproduce el romance C.

Aun cuando no se pueda saber con certeza de dónde tomó los romances el “componedor” de nuestro pliego, sorprende el hecho de que los tres romances que acompañan a nuestra relación coincidan en autor y tiempo de aparición: debidos a Alonso de Ledesma, se publican por primera vez en los primeros años del siglo XVII. También es de notar la repetida intervención del tipógrafo Cormellas en la edición de esos romances en formas diversas: en pliegos sueltos y libros.

Además, dos de los romances de Ledesma son fechables por su asunto: los sucesos a los que se refiere el pliego de 1682 fueron noticia 81 años antes. El miércoles 10 de enero de 1601 se publicó la resolución del traslado de la Corte del rey Felipe III de Madrid a Valladolid por conveniencias del Duque de Lerma. No es de extrañar que el astuto librero Sebastián Cormellas sacase a la venta, en ese mismo año, un pliego con ese tópico; es más, pudo haberse impreso incluso antes, ya que según cuenta Pérez Bustamante:

[...] la noticia de un posible traslado de la corte a Valladolid, que ya circulaba en los últimos días de 1599, fue adquiriendo cada vez más consistencia, y dio lugar a representaciones, memoriales, apuntamientos y dictámenes por parte de Madrid [...]⁵⁷.

Paralelamente debieron de surgir en el ámbito popular romances y relaciones a propósito de un suceso que afectaba tanto a los altos como a los bajos⁵⁸.

años anteriores y posteriores al cambio de siglo. ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Castalia, Madrid, 1970, pp. 215-216.

⁵⁴ Cfr. nota 45.

⁵⁵ Cfr. nota 46.

⁵⁶ Cfr. nota 47.

⁵⁷ Historia de España dirigida por RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, tomo 24: *La España de Felipe III* por CIRIACO PÉREZ BUSTAMANTE, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

⁵⁸ Cfr. NARCISO ALONSO CORTÉS, “Romances sobre la partida de la corte de Valladolid de 1606” (La Nueva Pincia, Valladolid, 1908), en *Romances*

Juan Vejarano junta, por tanto, en el pliego de 1682, un texto inédito con otros tres, no sólo muy conocidos sino con una larga vida editorial. Hacer una conjetura acerca de la actuación de éste en la confección de nuestro pliego sería muy aventurado, pero se plantean dos hipótesis posibles: que la *Relación* sea contemporánea a los romances de Ledesma y, en tal caso, la suposición lógica es que Vejarano se limita a reproducir un pliego anterior a 1682; que la *Relación* sea de la misma fecha que el pliego y, de ser así, la posibilidad evidente es que Vejarano monta nuestro pliego mezclando materiales de época antigua con otros más recientes. Incluso podría ser posible que lo hiciera expoliando a Ledesma en pliegos de Cormellas⁵⁹. Personalmente me parece más probable la segunda posibilidad debido a ciertos indicios formales y a otros concernientes al género plieguístico.

Cuando compuso el pliego, el propio editor estableció, ya de entrada, diferencias entre la *Relación verdadera*. . . y los otros tres romances, separándolos en el título en dos partes claramente diferenciadas, una primera parte con la:

RELACIÓN VERDADERA QUE DA CUENTA. . .

y luego, como segunda parte:

LLEVA AL FIN TRES ROMANCES MUY CURIOSOS. . .

lo que explica la aparente anomalía del membrete “Segundo romance”, cabecera del texto C, cuando en realidad es el tercero

de Castilla, Diputación Provincial, Valladolid, 1982, p. 287. Véase también, sobre el mismo asunto, ROSA NAVARRO DURÁN, “Una nueva sátira sobre el traslado de la corte: el romance *Señora Valladolid*”, *Anales de Literatura Española*, núm. 3, Universidad de Alicante, Alicante, 1984.

⁵⁹ No obstante, hay que hacer constar que la versión del romance B en el pliego impreso por Vejarano en 1682 difiere con respecto a la publicada por Cormellas en el libro. En los *Juegos* (ediciones de 1611 de Madrid y en la barcelonesa de 1616 de Cormellas), donde el romance dice: “[. . .] aguja, seda y dedal. / Ya está la tela en la mesa, / quien la viniere a cortar / mida las varas que tiene, / y corte como oficial. / Antes de echar la tixera, / señale para no errar, / con el jabon de prudencia, / y la regla de amistad”, el pliego de 1682 pone: “[. . .] aguja, seda y dedal. / O tu, que mides mi vida, / si me pretendes cortar / vestido de aqueste paño, / hazlo, que vn buen oficial / Antes de echar la tixera, / señala para no errar / con el jabon de prudencia, / y la regla de amistad, / si quiera por tu provecho, / no murmures si lo has hecho, / y escuche esta verdad”.

de la serie, y el encabezamiento “Tercer romance”, que precede al que ocupa el cuarto y último lugar de la misma. Este proceder nos sugiere que Vejarano ha colocado en sitio preferente el romance porque será mejor reconocido (y recibido) por sus posibles lectores como novedosa y reciente “relación de sucesos”.

Por otro lado, la diferencia que establece Vejarano corresponde al estilo mismo de los cuatro romances, el primero de tipo narrativo, noticioso y popular; claramente retóricos y de autor, los otros tres. Parece, por tanto, que la *Relación verdadera*. . . fue, evidentemente, el incentivo para la confección del pliego, lo que aportaría la novedad y el interés y que, con toda seguridad, utilizarían los ciegos pregoneros de romances como reclamo publicitario. Los romances restantes, referidos a sucesos ocurridos hacía casi un siglo, servían de relleno. Es posible que, a pesar del tiempo transcurrido, el interés por esos asuntos y la popularidad de su autor no estuviesen del todo acabados, pues, de no ser así, no se explica que negociantes tan avisados como demostraron ser los editores de pliegos siguieran reimprimiéndolos. Da la impresión de que, para rellenar el pliego, Vejarano se limitó a saquear a Ledesma, ya fuera en sus libros o de los pliegos sueltos en que con anterioridad a su publicación de conjunto salieron a la luz los romances del autor⁶⁰; así se desprende del pliego de 1601, muy anterior a

⁶⁰ Los romances de los poetas del Romancero nuevo nacieron a menudo en pliegos sueltos antes que en libros, es un hecho aceptado por la crítica, pero además hay muestras de sobra que documentan este hecho. WOLF lo pone de relieve en su *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*, trad. del alemán Miguel de Unamuno, notas y ediciones M. Menéndez y Pelayo, segunda parte, La España Moderna, Madrid, s. a.: “[...] estos cuadernos o pliegos pueden ser considerados con toda propiedad como los precursores de las «Flores» y del «Romancero General», y en todo caso, como ya por sus títulos se jactan de serlo, como el mejor medio para la difusión de las especies de romances recientemente halladas y que iban poniéndose en moda”, los “más modernos que hasta hoy se han cantado”, p. 51; y en otro lugar dice igualmente: “Y también estos romances artísticos [los del Romancero nuevo] se dieron a conocer primeramente en hojas volantes o en colecciones pequeñas que aparecían en cuadernos o por entregas; y en realidad convenía a una forma tan popular una manera tan popular también de publicación, medio el más seguro de que se difundieran lo más rápida y extensamente posible”, p. 50. Sin embargo, LOPE DE VEGA, en el *Memorial* sacado a la luz por MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, *op. cit.*, pp. 85, 95, acusa a los ciegos de falsear sus producciones proclamando falsas autorías: “Sin esto la libertad cō que a los ojos de los que nunca vieron tales papeles, imprimen y pregonan que aquello lo compuso, Alonso de Ledesma, Liñán de Riaza, Baltasar de Medinilla, Lope de Vega, y otras personas conocidas por sus libros y estudios en este género . . .”. Pero,

la primera edición conocida de *Romancero y monstruo imaginado* (1615).

En conjunto, el pliego suelto que publicamos, mezcla de romance vulgar, noticioso, con creaciones de los poetas cultos del *Romancero nuevo*, es una muestra representativa de la literatura plieguística de la época, en que la heterogeneidad textual marca la composición de los pliegos sueltos del xvii⁶¹.

Reproduzco el pliego en facsímil, utilizando la fotocopia que me proporcionó la profesora García de Enterría, sacada del original de la Biblioteca de Pepys.

4. EL ROMANCE VULGAR DE 1682 Y SU DERIVADO TRADICIONAL

De los cuatro romances del pliego, transcribo únicamente el que aquí nos interesa, el de *La difunta pleiteada*, en versos dieciseisílabos, numerados de dos en dos, y puntuándolo a la moderna:

La difunta pleiteada (Pliego suelto de 1682)

Para que todos entiendan las obras y maravillas
 2 de Jesús Omnipotente, rey de la alta monarquía,
 y de la Virgen, su madre, Virgen sagrada María;
 4 y su precioso rosario, quanto lo precia y estima.
 Oid lo que en Barcelona poco ha sucedido avía,
 6 de una discreta donzella, noble, honrada, hermosa y rica,
 hija de padres muy nobles, doña Ángela se dezía.
 8 Servíala un cavallero de linage y nombradía,
 éste se llama don Juan, el qual penava y moría,
 10 en amor de la donzella, por ser tal su bizarría.
 Passeávale la calle de noche y también de día,
 12 con músicas y villetes continuo la perseguía.
 Era la dama discreta, holgávase en demasía,
 14 considerando el ser noble, de noble genealogía.
 Lunes a las onze en punto, la dama en su zelosía.
 16 Passó por allí don Juan, como otras vezes solía,
 descubriéndose a la dama, mil requiebros la dezía,
 18 salidos del corazón. Y ella que ya estava herida
 corresponde a sus afectos. Y a la fin, se prometían

a pesar de esta acusación de falsía, Ledesma fue autor que debió andar en pliegos sueltos más de una vez y del mismo Lope tenemos impreso su romance *Sale la estrella de Venus* en un pliego suelto de 1583, mucho antes que fuera publicado por Pedro de Moncayo en 1589.

⁶¹ Cfr. M. C. GARCÍA DE ENTERRÍA, *Sociedad*. . . , pp. 67 y ss.

306

(4)

RELACION VERDADERA. QUE DA CUENTA
de vn grandioso milagro, que obrò la Virgen del Rosario con
vn Cavallero natural de la Ciudad de Barcelona, muy devoto
suyo. Declatafe como por sus ruegos, y oraciones fue refu-
citada vna donzella llamada Doña Angela de
Mencia, y despues se casò con ella.

LLEVA AL FIN TRES ROMANCES MUY CURIOSOS.
El primero, del murmurador, en metafora de texer vn paño. El
segundo, la respuesta de Valladolid à Madrid. El tercero, la au-
sencia de Felipe Tercero, y soledad de la Serenissima Reyna
Doña Margarita de Austria, en metafora
del Sol, y Luna.



Para que todos entiendan
las obras, y maravillas
de Jesus Omnipotente,
Rey de la alta Monarquia,
Y de la Virgen su Madre,
Virgen sagrada Maria,
y su precioso Rosario,
quanto lo precia, y estima,
Oid lo que en Barcelona

poco ha sucedido a via,
de vna discreta donzella,
noble, honrada, hermosa, y rica,
Hija de padres muy nobles,
Doña Angela se dezia,
serviala vn Cavallero
de linage, y no nradia,
Este se llama Don Juan,
el qual penaua, y no ria

A

4

el qual penaba y moria
 ena nor de la donzella
 por ser tal fe bizzaria.
 Passeuale la calle
 de noche y tambien de dia
 con inuitas y villetes
 continuo la persegria.
 Era la dama discreta
 bolgiuase en demaia
 considerando el ser noble
 de noble genealogia.
 Lunes à las onze en punto
 la dama en su zelonia
 passò por allí Don Juan
 como otras vezes solia
 descubriendose à la dama
 mil requiebros la dezia
 sabidos del coraçon
 y ella que ya estaua herida
 e corresponde à sus afectos
 y à la fin se prometian
 de juntarse al matrimonio
 con esto se despedian
 cada qual considerando
 la gloria que recibia
 mas el padre de la dama
 otro concierto tenia
 que prometida la tiene
 à vn mercader de Sevilla
 riquissimo y poderoso
 Perulero de las Indias.
 Cerròse este calamiento
 vn Martes à medio dia
 la pena y fatiga fuerte
 la rabia y uelauola

que siente el noble Don Juan
 quando esta nueva sabida
 no menos siente la fama
 triste y rabia y fatiga
 de su conuuelo apartada
 por el que no conuicia.
 Don Juan no sabe que hazerse
 con tanta pena y desdicha
 determinò de ausentarse
 à Perpiñan essa Villa
 para ver si se le aparta
 la passion que le affliga
 donde estauo algunos meses
 mas ya sufrir no podia
 el rabioso mal de auiciencia
 de bolverse determina.
 Y en llegando à Barcelona
 à las tres horas del dia
 manda enjazar su cauallo
 saca su antigua diuina
 y adornada su persona
 muy bizarro en demaia
 se fue derecho à la calle
 donde la dama uiuia.
 Mas apenas ha llegado
 quando estendiendo la vista
 viera las puertas cerradas
 balcones y zelotias.
 Admirado est à Don Juan
 quando vna moza salia
 toda cubierta de luto
 hasta vn velo que traia.
 Preguntale algo turbado
 donzella por cortesia
 por quien trae essa viança

triste.

triste negra, y a fligida?
 Llorando de los sus ojos,
 la donzella respondia:
 traygola por mi señora
 Doña Angela de Mencia.
 Ya, señor, está en el Cielo,
 por quien traygo la diuina
 pues apenas ella supo
 de vuestra ausencia y partida:
 quando la parca paciente,
 cortò el hilo de su vida:
 con esta triste respueita
 la puerta cerrado avia.
 Cayò Don Juan del cavallo,
 que fue grande maravilla,
 passan dos Frayles Franciscos,
 de muerte le guarecian.
 Llevarome amortecido
 á las casas do vivia,
 passaron tres quartos de hora
 quando en su acuerdo bolvia,
 con vn profundo suspiro,
 que del alma le salia,
 sin advertir que la gente
 le escuchaua, y entendia.
 Comiença à dezir llorando:
 doña Angela de mi vida,
 como te fuisse sin verme,
 espejo del alma mia?
 Por qué me dexaste solo,
 sin ninguna compañía?
 Por qué no te despediste
 de quien tanto te queria?
 Adonde está, que no sientes
 las anias que padecia?

Dios perdone la tu alma,
 lumbre de la vida mia.
 Tantas lagrimas derrama,
 que à todos lastima hazia:
 rogando está à sus parientes,
 y amigos que allí tenia
 le dexen vn rro solo,
 por merced, y corteia,
 consolandole vno à vno,
 de don Juan se despedian.
 Vitióse todo del rro,
 y al punto que amehecia
 solo caminò derecho
 al glorioso San Matias,
 donde estava sepultada
 doña Angela de Mencias
 y en entrando por la puerta,
 en vna rica Capilla
 de la Virgen del Rosario,
 nuestra Princesa Maria:
 y en entrando mas adentro
 hincadose hi de rodillas.
 Passando está muchas vezes
 el Rosario que tenia
 con vnos extremos de oro,
 llorando à lagrimas viuas.
 Ya era cerca de las doze,
 y el Sacrista: le dezia,
 que quiere cerrar la Iglesia,
 que era tarde en deuañar.
 Bien puedes cerrar tu Iglesia,
 el buen don Juan le dezia,
 porque esta noche no pienso
 salir yo desta Capilla.
 Certò el Sacrista la Iglesia

A 2

para

para Don Juan se bolvió,
 el qual estava ofreciendo
 el Rosario de Maria.
 Mas Satanas embidioso,
 que en el infierno dormia,
 le pareció que era tiempo
 de solemnizar su embidia.
 Púsole en el pensamiento,
 que pues se nedió no avia
 morir es mejor partido
 que pasar tan triste vida.
 Ya despues de media noche,
 à el Sacristan le dezia:
 Ruegote por Dios amigo,
 quanto rogar te podia,
 que esta piedra à alçar me ayudes
 que yo te lo pagaria.
 El Sacristan admirado,
 en todo se le ofrecia:
 alçaron los dos la piedra,
 y allí llorando dezia:
 Aquí yaze clara estrella
 sin ninguna compañía:
 y diciendo estas palabras,
 luego la mano ponía
 en una daga dorada,
 y el brazo en alto retira,
 con intento de matarse,
 y hazerse allí compañías
 mas la Virgen del Rosario,
 nuestra Princesa Maria,
 no quiso que se perdiera
 desta alma su eterna vida:
 Mas al tiempo que Don Juan
 el ceyel brazo retiró

quiso que holviese el alma
 de la dama fallecida,
 diciendo. Madre de Dios,
 quien me desata, y deslia?
 Qué obscuridad es aquella?
 Valedme Virgen Maria.
 Al fin sacaron la dama
 sana, alegre, hermosa, y viva:
 De doña Angela el contento,
 y de Don Juan la alegría,
 no cumpla yo aqui explicarlo,
 ni que mi pluma lo escriba.
 Al fin la lleuó à su casa,
 y al punto que amanecia,
 dando à entender lo que passó
 à sus padres dió noticia.
 Supo el primer marido,
 el qual tu muger pedía:
 púieron los dos el pleyto
 en la Real Chancilleria,
 Presidentes, y Oydores,
 vista la causa, y revista,
 y atento que ha sido muerta,
 y echada la tierra encima,
 que la muerte, y casamiento,
 todo se acaba en un dia,
 y este caso sucedido,
 ser en la misma Capilla
 de la Virgen del Rosario,
 lo qual todos imaginan,
 ser un ilagro desta Reyna,
 y por cierto lo tenían:
 Que se la den à Don Juan,
 pues él sacado la avia
 de la misma sepultura

don-

donde enterrado la avian.
 Sia ninguna apelacion
 esta sentencia confirman
 y al fin viuieron contentos
 los que tanto se querian.

Al murmurados, en metafora
 de texer vn paño.

ROMANCE.

Oy pone mixtura en
 cierto paño en su telar.
 de las libras que hustra embidia
 à la casa donde vò.

Es velante propriamente
 que los ojos de vn morder
 siempre traran de velarte
 aflechando si hazes mal.

Tambien me parece mezcla

segun los colores trae
 pues mezcla con tu delito
 lo que el año de mas dà.

No se viste el cuerdo del
 por ser basto, y desigual

aunque lo runda lisonja
 que es maestro de afinar.

De este paño ò desta mezcla
 muchos vestidos haràn

porque tiene grande marca
 la tela de murmurar.

Ay habito para Erayle
 vestido para Segla

vaquña para señora
 y capa para galan.

El texedor desta tela

miré que trama se traen
 porque no reciba à ojo
 lo que por peso ha de dar
 Que tela de vide vulgo
 ordinariamente vò
 con mas trama de mentiras
 que no estambre de verdad!

Los ovillos de la culpa
 devana quien quiere mal
 sobre ramos de sospecha
 que abultan, y pesan mas.

Asi que passo la tara
 el Mercader mas curial

que desde sospecha à culpa
 quinientas arrobas ay.

Quien se pone à reyes honras
 mire los golpes que dà

que es la hilaza como vn pelo
 y es muy facil de quebrar.

Texer tocas de casidas
 es tan delgado cendal

que si se quiebran los hilos
 seràn malos de anudar.

Oy esta tela se vende
 por pregon, y calle Real

à precio de quien la escucha
 mirad si se valecarà.

El Mercader muy astuto
 procura siempre enganar

mal peso, y mala medida
 ya de menes, ya de mas.

Si ay fieles en el oir
 ò justicia en el juzgar

visiten aquesta tienda
 porque à sí que miden mal.

Oficiales de tixeta
 hallo que esfuerndo estân
 à cortar os de vestir,
 por mas justo q te visita.
 Son los Saltres del honor
 al rebès de los demàs,
 pues ponen de casa paño,
 aguja, sed y dedal.
 O tu que mi des mi vida,
 si me pretendes cortar
 vellido de aqueste paño,
 hazlo que vn buen oficiâl
 Antes de echar la tixera,
 señala pira no errar
 con el jâbon de prudencia
 y la regla de lealtad.
 Y si no por amistad,
 si quiera por tu provecho,
 no murmures si lo has hecho,
 y escuchame esta vezdad.

Segundo Romance

Señora Doña Madrid,
 Ahora que estamos solas
 le dirè mi parecer,
 pues no nos oye Segovia.
 Aquesta Ciudad antigua
 fue à genero de nota
 el año del noviciado,
 replicar Ciudad tan moza.
 Pero ya que soy professa,
 quiero bolver por mi honra,
 y aunque no le estè muy bien,
 suplicoâ que me oya.

Mis nieblas y corrimientos
 lo he tenido hasta ora,
 por estar el Sol tan lexos
 q el Invierno engendra sombras
 Pero ya el Sol de Filipo
 sale con su bella Aurora,
 èl rebolviendo mis nieblas
 y ella derramando aljofar.
 Quanto allà fue claro dia,
 aqui noche tenebrosa,
 por ser Castilla la Vieja
 los Antipòdas de esloras.
 Ahora en noche de ausencia
 me parece que reposa,
 duerna mientras amanece,
 porque le parezca corra.
 En lo que es bosque, ò Alcazar
 à peitarmelo Segovia,
 no me quedara con ello,
 qu'il ella con sus victorias.
 Igual serâ que le bueiva
 las Armas de que blasona,
 no las cubra con olv. do,
 que es alçarse con su gloria.
 Mas durâ, que si sus Armas
 (que era su puente) las borra,
 aora sobre Mançanares
 por restitucion la roma.
 Procure, pues, sustentarla,
 que si bien tengo memoria,
 dicen que no se hasta de agua
 eita Segoviana hermosa.
 Y si creciere si rio
 con las ligninas que llora,
 mataçâ su sa d-la puente

que

que apenas sus ojos moja:
 Y dele nombre de mar,
 si es que vierte tanta copia,
 porque no será agua dulce
 la que nace de congoxas.
 Enjuguete bien con ella,
 si es tan limpia como hermosa,
 que dicen sus servidores,
 que le huele mal la boca.
 Para tu Palacio Real
 este basta, si no sobra,
 que para la voluntad
 Alcazar es vna choza.
 En este cupo, o por bueno
 Magistad tan poderosa,
 que puso ensanchas al mundo,
 estendiendo su Corona.
 A su que, señora mia,
 será necia si se eroja,
 porque el gusto de los Reyes,
 es ley inviolable, y sola.

Tercero Romance.

LA Luna de Margarita
 eclipsó sus rayos bellos,
 visto que entre ella, y el Sol,
 se puso la tierra en medio.
 Vna tarde quando Apolo,
 y el Gran Filipo Tercero,
 dexa el vno su Horizonte,
 y el otro sus brazos tiernos,
 Ya que no pudo à su esposo,
 que lagrimas lo impidieron,
 al Sol como su retrato.

le dixo à que estos requiebros?
 No te pongas gran Planeta,
 vna imagen de mi dueño,
 que es quedar sin ti, y sin él,
 à escuras el alma, y cuerpo.
 Por lo blanco, y por lo rubio,
 le pareces, te prometo,
 fiera de la general,
 que es dar luz al vniverso.
 Y pues el signo del alma,
 de los ojos se me ha puesto,
 quiero quedarme contigo,
 pues con su retrato quedo.
 La presencia de mi esposo,
 aumenta ser al que tengo,
 que como soy Margarita,
 con los rayos del Sol crezco.
 En esta guerra de amor,
 bien quisiera con imperio,
 hazer de tener mi Sol,
 mas no bastarán mis ruegos.
 En ausencia en el amante
 noche de prolixo Invierno,
 triste, larga, fria, obscura,
 con relampagos, y truenos.
 En noche tan tenebrosa,
 que è mucho que tenga miedo,
 si èt èn dormidas mis glorias,
 y mis pesares despierto?
 En el corazon dan golpes,
 (ay Dios, si roban mi pecho!)
 que son ladrones del gusto,
 ausencia, temor, y zelos.
 Soy vna enferma de amor,
 y como es propna de enfermos,

ape-

esperar la luz del día:
 à mi bello Sol espero.
 Y tu Sol que vàs allà,
 por lo que te liñongo
 en dezir que lo pareces.
 le ruego que buelva luego.
 En esto salió la Luna
 llena de risa y contento
 y viendola tan alegre
 dixo con rostro risiño:
 Sin duda que te miraua
 puesto que yo no lo veo
 que à tener esposo ausente
 no te estuieras riendo.
 Porque à ausencia y eclipses
 todo viene à ser lo mesmo.

viendo manchas en tu rostro:
 renglones de ausencia leo:
 Y pues passas segun creo
 por donde ni Febo està.
 Luna, si vàs allà,
 dile al Sol que venga acà.
 Dile que se dexé ver
 de mis ojos veladores
 que Antipodis en amores
 son muchos para temer.
 Porque aunque debo creer
 que siempre me trae presente,
 considerandole ausente,
 notable pena me dà.
 Luna, si vàs allà,
 dile al Sol que venga acà.

F I N.

En Sevilla, por Juan Vejarano, à costa de Lucas Martin de
 Hermosa, mercader de Libros. Año de 1689.

- 20 de juntarse al matrimonio. Con esto se despedían,
cada qual considerando la gloria que recibía.
- 22 Mas el padre de la dama, otro concierto tenía,
que prometida la tiene a un mercader de Sevilla
- 24 riquísimo y poderoso, perulero de las Indias.
Cerróse este casamiento un martes a medio día.
- 26 La pena y fatiga fuerte, la rabia y melancolía
que siente el noble don Juan quando esta nueva sabía.
- 28 No menos siente la dama tristeza, rabia y fatiga,
de su consuelo apartada por el que no conocía.
- 30 Don Juan no sabe qué hazerse con tanta pena y desdicha;
determinó de ausentarse a Perpiñán, essa villa,
- 32 para ver si se le aparta la pasión que le afligía.
Donde estuvo algunos meses. Mas ya sufrir no podía
- 34 el rabioso mal de ausencia; de bolverse determina.
Y en llegando a Barcelona, a las tres horas del día,
- 36 manda enjazar su cavallo, saca su antigua divisa
y adornada su persona, muy bizarro en demasía,
- 38 se fue derecho a la calle donde la dama vivía.
Mas apenas ha llegado, quando estendiendo la vista,
- 40 viera las puertas cerradas, balcones y zelosías.
Admirado está don Juan quando una moza salía
- 42 toda cubierta de luto, hasta un velo que traía.
Pregúntale, algo turbado: —Donzella, por cortesía,
- 44 ¿por quién traéis essa usança triste, negra y afligida?—
Llorando de los sus ojos, la donzella respondía:—
- 46 —Tráygola por mi señora, doña Ángela de Mencía,
Ya, señor, está en el cielo, por quien traygo la divisa;
- 48 pues apenas ella supo de vuestra ausencia y partida,
quando la Parca paciente cortó el hilo de su vida.—
- 50 Con esta triste respuesta la puerta cerrado avía.
Cayó don Juan del cavallo, que fue grande maravilla.
- 52 Passan dos frayles franciscos, de muerte le guarecían.
Lleváronle amortecido a las casas do vivía.
- 54 Passaron tres quartos de hora quando en su acuerdo bolvíá,
con un profundo suspiro que del alma le salía.
- 56 Sin advertir que la gente le escuchava y entendía,
comiença a dezir, llorando: —Doña Ángela de mi vida,
- 58 ¿cómo te fuiste sin verme, espejo del alma mía?
¿Por qué me dexaste solo, sin ninguna compañía?
- 60 ¿Por qué no te despediste de quien tanto te quería?
¿Adónde estás que no sientes las ansias que padecía?
- 62 Dios perdone la tu alma, lumbre de la vida mía.—
Tantas lágrimas derrama que a todos lástima hazía.
- 64 Rogando está a sus parientes y amigos que allí tenía,

le dexen un rato solo por merced y cortesía.
 66 Consolándole uno a uno, de don Juan se despedían.
 Vistióse todo de luto, y al punto que anohecía,
 68 solo camina derecho al glorioso San Matías,
 donde estava sepultada doña Ángela de Mencía.
 70 Y en entrando por la puerta en una rica capilla
 de la Virgen del Rosario, nuestra Princesa María,
 72 y en entrando más adentro, hincándose ha de rodillas.
 Passando está muchas veces el rosario, que tenía
 74 con unos extremos de oro, llorando a lágrimas vivas,
 Ya era cerca de las doze, y el sacristán le dezía
 76 que quiere cerrar la iglesia que era tarde en demasía.
 —Bien puedes cerrar tu iglesia (el buen Don Juan le dezía),
 78 porque esta noche no pienso salir yo desta capilla.—
 Cerró el sacristán la iglesia para don Juan se bolví,
 80 el qual estava ofreciendo el rosario de María.
 Mas Satanás, embidioso, que en el infierno dormía,
 82 le pareció que era tiempo de solemnizar su embidia.
 Púsole en el pensamiento que, pues remedio no avía,
 84 morir es mejor partido que passar tan triste vida.
 Ya después de media noche a el sacristán le dezía:
 86 —Ruégote, por Dios, amigo, quanto rogar te podía,
 q' esta piedra a alçar me ayudes, que yo te lo pagaría.—
 88 El sacristán, admirado, en todo se le ofrecía.
 Alçaron los dos la piedra, y allí llorando dezía:
 90 —Aquí yaze clara estrella, sin ninguna compañía.—
 Y diziendo estas palabras, luego la mano ponía
 92 en una daga dorada, y el brazo en alto retira
 con intento de matarse y hacerle allí compañía.
 94 Mas la Virgen del Rosario, nuestra Princesa María,
 no quiso que se perdiera desta alma su eterna vida,
 96 mas al tiempo que don Juan el cruel brazo retira,
 quiso que bolviese el alma de la dama fallecida,
 98 diziendo: —Madre de Dios, ¿quién me desata y deslía?
 ¿Qué obscuridad es aquella? ¡Valedme, Virgen María!—
 100 Al fin sacaron la dama, sana, alegre, hermosa y viva.
 De doña Ángela el contento y de don Juan la alegría,
 102 no cumpla yo aquí explicarlo, ni que mi pluma lo escriba.
 Al fin, la llevó a su casa, y al punto que amanecía,
 104 dando a entender lo que passa, a sus padres dio noticia.
 Súpolo el primer marido, el qual su muger pedía.
 106 Pusieron los dos el pleyto en la Real Chancillería.
 Presidente y oydores, vista la causa y revista,
 108 y atento que ha sido muerta y echada la tierra encima
 que la muerte y casamiento todo se acaba en un día

- 110 y este caso sucedido ser en la misma capilla
 de la Virgen del Rosario, lo qual todos imaginan
 112 ser milagro desta reina y por cierto lo tenían,
 que se la den a don Juan, pues él sacado la avía
 114 de la misma sepultura donde enterrado la avían,
 sin ninguna apelación, esta sentencia confirman.
 116 Y al fin vinieron contentos los que tanto se querían.

Este romance de pliego cumple claramente los requisitos exigidos al eslabón imprescindible entre la canción tradicional y su prototipo literario, confirmando la hipótesis inicial de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal de que, no obstante sus fuentes universales y probable origen extrapeninsular, el romance tradicional debía tener un antecedente escrito, una narración circunstanciada de tono juglaresco hecha en España, fechable en el momento de expansión del Romancero juglaresco tardío.

Cuál pueda ser la fuente del mismo, no importa. Podría ser, como postulaba María Goyri, el relato de don Luis de Zapata, o el suceso, tenido por histórico, ocurrido en Santo Domingo del Real en el año 1500⁶². En fin, sea cual fuere el suceso capaz de inspirar a un juglar de pliego de cordel una relación “nueva y verdadera” con una historia atractiva y vendible, el hecho es que estamos ante un ejemplo cabal de asimilación por una literatura específica de un tema de la literatura popular sin fronteras. El resultado de la reelaboración hispánica de esta historia es un producto netamente nacional, una muestra de un género propio plenamente desarrollado: las relaciones noticieras en metro de romance, impresas en pliegos de cordel y difundidas por los ciegos.

La versificación castellana, impresa, de la leyenda de la doncella resucitada y del pleito por su posesión dio origen a su vez a la balada tradicional, pero no como antecedente temático, argumental, sino como derivado directo tanto formal como narrativo.

De las canciones tradicionales dice Menéndez Pidal que: “ninguna de las metodologías del comparatismo puede dar cuenta cabal de la genealogía de una balada en toda su evolución y relaciones”⁶³; no obstante, en esta parcela particular de la poesía oral, constituida por los romances vulgares, es posible remontarse al

⁶² No falta quien ha dado por seguro a Bandello como fuente directa del romance tradicional, como CAROLINA BOURLAND y F. LIEBRECHT, citados por M. GOYRI, *op. cit.*, pp. 65-66.

⁶³ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, vol. 2, p. 417.

prototipo libresco que en su día, por laberínticos caminos, recaló entre los romances de larguísima tradición.

Si tenemos la fortuna de que el recuerdo de su efímero antecesor de papel no se haya perdido y, además, esté a nuestro alcance, como es el caso de *La difunta pleiteada*, podremos demostrar, con toda seguridad, el parentesco directo entre los dos poemas, el de pliego y el tradicional.

Aunque el proceso de selección y de adaptación al lenguaje poético tradicional es muy fuerte y cada versión oral moderna, considerada aisladamente, está muy alejada en el conjunto de sus versos de la antigua *Relación*, la filiación del romance tradicional resulta evidente al comparar la totalidad de las versiones modernas con el pliego.

Como resultado de esta comparación y con el objeto de posibilitar el cotejo a quien no maneje los cientos de versiones tradicionales, he elaborado una versión facticia que reconstruye la narración y hasta cierto punto el lenguaje poético que en ella se empleaba, a base de los octosílabos dispersos en la tradición oral, idénticos, o que se asemejan más, a los del texto impreso en el siglo XVII⁶⁴. Asimismo, para facilitar la comparación, hago cons-

⁶⁴ Fundamentalmente he utilizado las versiones tradicionales archivadas en la Carpeta V-I/57 del Archivo Menéndez Pidal (c/Menéndez Pidal, 5, Madrid), pero también he sacado algún material de las siguientes publicaciones: JOÃO BAPTISTA DE ALMEIDA GARRETT, *Romanceiro*, Livraria Moderna, Lisboa, 1904, vol. 2, pp. 71-74, núm. XXIX; MANUEL MILÁ I FONTANALS, *Romancero catalán: Canciones tradicionales*, Álvaro Verdaguer, Barcelona, 1882, pp. 232-233, núm. 249; THEOPHILO BRAGA, *Romanceiro Geral Portuguez*, Lisboa, 1906, vol. 1, pp. 606-615, núm. 5, y vol. 2, pp. 487-489; A. THOMAZ PIRES, *A tradição*, 3 (1902), 32; JUAN MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía popular: Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfozazas y filandones*, Hijos de J. A. García, Madrid, 1885, pp. 211-212; NARCISO ALONSO CORTÉS, *Romances populares de Castilla*, Eduardo Sáenz, Valladolid, 1906, pp. 96-101; CAROLINA PONCET DE CÁRDENAS, "Romancerillo de Entrepeñas y Villar de los Pisonés", *RHi*, 57 (1923), 286-314; JOSÉ LEITE DE VASCONCELLOS, *Romanceiro português*, Universidade, Coimbra, 1958-1960; JOAN AMADES, *Folklore de Catalunya. Cançoner*, Editorial Selecta, 1972b; AGAPITO MARAZUELA, *Cançonero Segoviano*, Segovia, 1964, pp. 388-389; DIEGO CATALÁN (ed.), con la colaboración de MARÍA JESÚS LÓPEZ DE VERGARA, MERCEDES MORALES, ARACELI GONZÁLEZ, MARÍA VICTORIA IZQUIERDO y ANA VALENCIANO, *La flor de la marañuela: Romancero general de las Islas Canarias*, CSMP-Gredos, Madrid, 1969; *Voces Nuevas del Romancero castellano-leonés*, Encuesta Norte 1979 del Seminario Menéndez Pidal preparada por J. A. CID, F. SALAZAR y A. VALENCIANO, ed. SUZANNE PETERSEN con la colaboración de BÁRBARA FERNÁNDEZ y CONCEPCIÓN VEGA, SMP-Gredos, Madrid, 1982, pp. 168-170.

tar, al lado de cada verso de la facticia, los coincidentes en todo o en parte con la versión del pliego.

La difunta pleiteada (versión facticia)

- Para poder explicar milagros maravillas, (Pl. s., v. 1)
 2 Oh gran Dios omnipotente rey de la norca norquía, (2)
 válgame, Nuestra Señora y la Sagrada María. (3)
 4 Diré lo que sucedió en Barcelona, la rica: (5)
 Era una menina bella, discreta e bem parecida, (6)
 6 de las doncellas de este año Doña Ángela se decía (6-7)
 La pretendía Don Juan, caballero de valía, (9)
 8 de noche ronda la calle, de noche como de día. (11)
 Lunes a las once en punto, la niña a su celosía, (15)
 10 se paseaba don Juan, dos mil requiebros le hacía. (16-17)
 Palabra de casamiento se dieron los dos un día.
 12 Mas o pae d'aquella moça otro contrato tenía, (22)
 que la tiene ya mandada a un mercader de Sevilla, (23)
 14 que era rico y poderoso que ha venido de las Indias, (24)
 y las bodas han de ser el martes a mediodía. (25)
 16 Don Juan, cuando esto supo, por poco no se moría, (27)
 Doña Ángela, que lo supo, en altas voces decía:
 18 —Las mis bodas y mi entierro todo ha de ser en un día.—
 Don Juan, de que lo supo, ausentarse resolvía; (30-31)
 20 por ver si la olvidaba, para Perpiñán camina, (30)
 donde estuvo siete meses y olvidarla no podía. (33)
 22 Ya se vuelve a Barcelona a's nove horas do día, (35)
 mandó ensillar el cavallo, toda hecha una divisa, (36)
 24 él se vistió de buen paño que lindo hombre parecía
 y fuese la calle abajo donde la niña vivía. (38)
 26 Halló las puertas cerradas, balcones y celosías. (40)
 De los balcones más altos ha visto una blanca niña,
 28 toda vestida de luto hasta una flor que traía. (42)
 Me he atrevido a preguntar: —Dizei-me, por cortesía, (43)
 30 a quina usança va vestida, tan triste y adolorida?— (44)
 —Trago-o por minha senhora, Doña Ángela de Mejías, (46)
 32 que é com Deus la sua alma, por quien trae esa divisa, (47)
 ha poco perdió la vida porque ha visto tu partida.— (48-49)
 34 Cayó del caballo abajo que es una gran maravilla. (51)
 Pasando estaban tres frailes de la religión francisca, (52)
 36 salieron a levantarle, frailes franciscos de misa. (52)
 Toda la gente del pueblo a ver a don Juan corría, (56)
 38 y luego que recordó de esta manera decía:
 —Doña Ángela de mis ojos, Doña Ángela de mi vida, (57)
 40 ¿cómo te fuiste sin verme, esposa del alma mía? (58)

- ¿por qué no te despediste de quien tanto te quería? (60)
 42 Deus te salve, claro sol, claro resplandor del día.— (62)
 Por Deus vos peço, amigos, por Deus, em cortesía, (63)
 44 vos ides d'aquí embora, me deixeis sin companhia.—
 Vistiu-se todo de preto desde baixo até acima, (67)
 46 fuese derecho a la iglesia del glorioso San Matías, (68)
 adonde estaba enterrada Doña Ángela de Mejías, (69)
 48 en una tumba muy alta en la más rica capilla, (70)
 enfrente el altar mayor junto a la Virgen María (71)
 50 le rezó siete rosarios sin levantar la rodilla, (72)
 cinquenta vezes rezava un rosario que tenía, (73)
 52 los dieces eran de oro que extremos de oro tenía. (74)
 Hasta que ya el sacristán cerrar la puerta quería, (75-76)
 54 que ya ha llegado la noche que es enemiga del día.
 —Cierre, cierre, el sacristán, que yo dentro quedaría,
 56 no he de salir esta noche, ni mañana en todo el día.— (78)
 A eso de la medianoche y el sacristán que venía. (85)
 58 —Eu te rogo, sacristão, por Dios y Santa María, (86)
 ayudadme a alçar la piedra que yo te lo pagaría.— (87)
 60 Levantan los dos la lande, solito sin compañía, (90)
 alzaron los dos la piedra, estas palabras decía: (89)
 62 —¡Claro lucero del alma, claro lucero del día!—
 Y pues remedio no le hay, que otro remedio no había, (83)
 sacó un dorado puñal de su delgada pretina (92)
 para matarse con él y hacerle compañía. (93)
 66 Mas la Virgen del Rosario, si la Sagrada María, (94)
 no quiso que se perdiese un devoto que tenía, (95)
 68 que le tenía ofrecido un rosario cada día. (80)
 Quiso que volviese el alma de la dama fallecida. (97)
 70 —Saca la niña, Don Juan, sanita, corriente y viva.— (100)
 Se cogen mano por mano y a su casa se volvían; (103)
 72 se la ha llevado a sus padres todo lleno de alegría. (101-104)
 Encontró con el marido, él [cual] su mujer pedía. (103)
 74 Armaron los dos un pleito en la Real Chancillería. (106)
 Dicen los varios autores de la gran sabiduría, (107)
 76 que el matrimonio se acaba echándole tierra encima, (108)
 que las bodas y la muerte todo ha de ser en un día. (109)
 78 Y la Virgen del Rosario un gran milagro que hacía: (111-112)
 —Que se la den a Don Juan que muy bien la merecía, (113)
 80 que vivan los dos amantes como tanto se querían.— (116)

La versión facticia nos permite reconocer un modelo caracterizado por los rasgos propios de los romances de pliego del siglo XVII.

En cuanto relato, no ha cambiado, sigue siendo una típica re-

lación noticiara en que lo más importante es provocar la “*admiration*” del lector mediante la presentación de un caso ejemplar. Otro rasgo genérico presente en el romance oral, el recurso a la divinidad, es uno de los más reiterados tópicos de los romances vulgares de ciego surgidos en el siglo xvii.

En segundo lugar, desde el punto de vista formal, el romance tradicional no sólo ha conservado la asonancia en *í-a* del primitivo pliego suelto, sino también una porción considerable de fórmulas, además del tono retórico vulgar propio de los romances pseudoliterarios, la modalidad discursiva y el estilo barroquizante.

En tercer lugar, en cuanto a la trama argumental, sigue fielmente y en la misma línea temporal y lógica a su prototipo, incluso en los detalles y pormenores de la intriga: las partes en que se divide la acción, tanto del pliego como del romance oral, reproducen un esquema idéntico, salvo en el pasaje de la intervención diabólica que la tradición oral ha suprimido.

Procediendo a un somero análisis comparativo de la trama, se superponen 13 secuencias narrativas del romance de pliego y 12 del romance oral, la diferencia la constituye la excepción señalada en el párrafo anterior. La primera secuencia es extranarrativa, las otras constituyen las acciones fundamentales en que se desarrolla la historia.

A continuación de cada entrada doy los versos en que se expresa cada acción en el pliego suelto, en primer lugar, y en el romance tradicional en segundo término:

1. Invocación a la divinidad (Pl. s. vv. 1-4; R. t. vv. 1-3).
2. Los amantes se prometen en matrimonio (5-21; 4-11).
3. El padre de la dama la desposa con otro (22-25; 12-15).
4. Los amantes sufren una gran pena (26-29; 16-18).
5. El amante se aleja para olvidar (30-33; 19-21).
6. El amante vuelve a buscar a su amada y la encuentra muerta (33-50; 22-32).
7. El amante desolado va a visitar la tumba de su amada (51-80; 34-56).
8. El demonio impulsa al amante al suicidio (81-84).
9. El amante profana la tumba y se dispone a suicidarse ante el cadáver de su amada (85-93; 57-64).
10. La Virgen impide el suicidio del amante resucitando a la dama (94-102; 66-70).
11. El marido de la dama reclama a su mujer legítima (103-105; 71-73).

12. El amante y el marido llevan a juicio el pleito por la posesión de la dama resucitada (106; 74).

13. El juicio divino indica a las autoridades que sentencien a favor del amante (107-116; 75-80).

Los cantores tradicionales han señalado los momentos que consideran esenciales de la historia mediante el procedimiento de mantener idénticos, en la práctica totalidad de las versiones, los hemistiquios en que se expresan ciertos pasajes. Se trata de los versos correspondientes a cuatro motivos fundamentales:

1) Establecimiento de la identidad de los protagonistas: caballero don Juan y doña Ángela de Mejías:

—Este se llama Don Juan, (que era la flor de Castilla)
—Tráygola por mi señora, Doña Ángela de Mencía

2) Búsqueda de don Juan del lugar de enterramiento de la difunta:

Donde estava sepultada Doña Ángela de Mencía

3) Violación de la tumba de la dama por don Juan y un ayudante:

que está piedra a alçar me ayudes, que yo te lo pagaría

4) Emisión de una sentencia favorable a los enamorados:

que se la den a Don Juan (que él se la merecía)

La posibilidad de comparar los prototipos escritos de los romances juglarescos de pliego de cordel con los romances tradicionales en que se han convertido coloca a los textos orales derivados de ellos, esto es, al Romancero vulgar, en una posición privilegiada donde seguir, en sus distintos pasos, la acción de las dos fuerzas fundamentales que actúan conjuntamente en la transmisión de los productos orales: la conservación de lo recibido y la incorporación de lo nuevo. Estas dos tendencias se disputan el futuro de los relatos tradicionales en todos los planos en que se estructuran los poemas, ya sea el discurso, la intriga o la fábula⁶⁵. En ellos

⁶⁵ Cfr. las *op. cit.*, en la nota 15, más arriba.

se puede observar cómo el troquel estilístico del Romancero tradicional viejo, actuando sobre los textos aparecidos en los pliegos noticieros vulgares, produce unos romances híbridos, los conocidos romances vulgares de la tradición oral. Es en estos ejemplares donde puede observarse paso a paso cómo la morosidad con que cuentan sus historias los romances de pliego se sustituye con la rapidez y vivacidad del estilo oral; cómo los cientos de hemistiquios de la narración juglaresca se reducen por una labor de pulido constante a los versos indispensables para contar apretadamente una historia; cómo el exceso de detalles superfluos queda reducido, igualmente, a los motivos esenciales, a lo fundamental de la trama; cómo el prosaísmo de los versos pseudoliterarios va siendo poco a poco sustituido por las fórmulas poéticas tradicionales, por el diálogo, la representación mimética y el estilo directo, etc.

Este proceso es el que ha moldeado las versiones de nuestro romance hasta cambiarlo profundamente, tanto en el discurso como en las escenas y episodios del relato, no solamente en las diversas áreas en que arraigó como canción oral sino en las versiones individuales que como actos de habla poética presentan las características propias de la comunidad particular en que se asientan sus recreadores.

Una muestra al azar recogida por mí de la tradición oral en el año 1982⁶⁶ bastará, comparada con el pliego suelto y con la faciticia correspondiente, para darnos idea de la medida de su transformación, tanto en el plano poético como en el significativo:

La difunta pleiteada (versión tradicional)

- Los altos de los madriles, de los más altos que había
 2 allí se crió una joven más hermosa que non rica.
 Muchos galanes la rondan de noche y también de día,
 4 también la ronda Don Juan, la flor de toda Castilla.
 Cuando su padre se entera, de malos tratos le hacía,
 6 con galán de mucha hacienda, el mercader de Sevilla.
 Si por siete años plaza, por ver si olvida la niña,
 8 al cabo de los siete años, él por allí volvía.
 Se encontró con 'n muchachuelo que siete años tenía.

⁶⁶ Durante el programa de encuestas patrocinado por el Seminario Menéndez Pidal para el proyecto "Description, Editing and Analysis of the Pan-Hispanic Romancero as a Model of Open Structures". Cfr. *Romancero e Historiografía Medieval. Dos campos de investigación del Seminario "Menéndez Pidal"*, Fundación Ramón Areces-Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 1989.

- 10 —Díme, díme, muchachuelo, díme, díme, vida mía,
si se casó Doña Ángela, Doña Ángela de Armesía.—
- 12 —Hoy se casa, hoy, señor, con gran placer y agonía.—
Vinieron de se casar, mandan poner la comida.
- 14 Todos comen, todos beben, Doña Ángela no comía.
La llevaron al paseo por ver si se espallecía,
- 16 y en el medio del paseo muerta en el suelo caía.
La llevaron a enterrar con gran placer y agonía,
- 18 Vino por allí Don Juan más triste que ningún día,
se encontró con 'n muchachuelo que un ángel le sería.
- 20 —Díme, díme, muchachuelo, díme, díme, vida mía,
¿dónde enterraron Doña Ángela, Doña Ángela de Armesía?—
- 22 —La enterraron n'el altar mayor, a los pies de María,
una losa por de lado y una lámpara encima.—
- 24 Mandara venir las llaves, que muy pronto las traían,
antes de venir las llaves, ya las puertas se le abrían.
- 26 La cogió, la desentierra y la pone en la' rodillas,
allí le decía cosas como si estuviera viva:
- 28 —Doña Ángela, Doña Ángela, Doña Ángela de Armesía,
¿dime cómo has olvidado a quien tanto te quería?—
- 30 Echara las manos atrás a un puñal que traía
para se matar con él para le dar compañía.
- 32 Estando en estas palabras una voz del cielo oía.
—No hagas eso, Don Juan, no hagas eso, vida mía,
- 34 que es lástima que se pierda un devoto de María.
¿Cuánto dieras, el Don Juan, por que te la volviera viva?—
- 36 —Todos los días del año un rosario rezaría.—
—Ahí la tienes, Don Juan, por veinte años y un día,
- 38 al cabo de los veinte años, a mis manos volvería.—
Se formara un gran pleito de Madrid para Sevilla,
- 40 por ver quien gana la blanca, por ver quien gana la niña.
Estando en el pleito mayor, bajó la Virgen María.
- 42 —La niña es de Don Juan que la tiene merecida,
vale más quien desentierra que quien bota tierra encima.—

Versión de Foilebar (ay. Oncio, p. j. *Lugo*). Cantada por María Porfirio de 61 años. Recogida el 21 de julio de 1982 por Flor Salazar, Aurelio González, Elvira Ramini y Teresa Meléndez. (ASOR N-82, 3.21-7. 2.A/12 + B/1⁶⁷.)

Lo más destacable en esta muestra oral se encuentra en las secuencias 6: el amante vuelve a buscar a su amada y la encuen-

⁶⁷ Archivo Sonoro del Romancero (ASOR). Seminario Menéndez Pidal (Universidad Complutense). Encuesta Norte 1982, Equipo 3, 21 de julio, cinta 2, cara A, versión número 12, y cara B, versión número 1. 87.

tra muerta (vv. 10-17); y 10: la Virgen impide el suicidio del amante resucitando a la dama (vv. 32-38), porque ilustran con claridad la técnica de taracea aplicada por los cantores tradicionales para rehacer la historia a su manera con los recursos del lenguaje romancístico usados en todos los planos de expresión poética.

Mediante la técnica de la amplificación se desarrolla extensamente un motivo que en el pliego se limita a un informe que recibe el caballero cuando vuelve a buscar a su amada. La tradición oral, por una parte, convierte ese informe en una serie de acciones visualizadas de la muerte de la doncella y, por otra, emplea, para expresar el pesar y determinación de la doncella de morir antes de pertenecer a otro, una misma fórmula tanto para la boda:

—Hoy se casa, hoy, señor, con gran placer y agonía—,

como para el entierro:

La llevaron a enterrar con gran placer y agonía,

invirtiendo los sentimientos en cada caso: placer de los padres y dolor de la dama cuando se usa la primera vez, triunfo de ella y pena de los padres cuando se repite. El efecto conseguido con el uso paralelístico de la fórmula es enorme y contrasta con otras versiones en que el propósito de la doncella viene expresado discursivamente como juramento de fidelidad:

Mis bodas y mis entierros tos han de ser en un día.

En la secuencia 10, se introduce un elemento nuevo que revela una lectura aún más romántica del texto. La versión plieguística resucita a la dama para impedir el suicidio, pero el cantor tradicional ha considerado que no es suficiente y aporta un motivo tópico de los grandes amores: la prueba. Además de lo que ha demostrado estar dispuesto a hacer en el pasado, se le exige al amante lo que está preparado a dar en el futuro:

¿Cuánto dieras, el Don Juan, por que la volviera viva?,

y la entrega no es absoluta, se convierte en un préstamo a largo plazo:

Al cabo de los veinte años a mis manos volvería.

Finalmente, esta versión refleja en la invariante final el propósito de los cantores de que quede de manifiesto la voluntad divina, poniendo en boca de la Virgen la heterodoxa sentencia:

—La niña es de Don Juan, que la tiene merecida:
vale más quien desentierra que quien bota tierra encima.—

Como acertadamente hace notar María Goyri⁶⁸, éste es un juicio extraordinario, porque no estaba en consonancia con la moralidad de la época y la ideología religiosa de los tribunales eclesiásticos ir contra la santa institución del matrimonio, negando la posesión de la legítima al marido, para dársela al amante. En cambio, está en todo conforme con las pautas de este tipo de relatos, que pretenden sobre todo asombrar, conmover y, a pesar de su aparente heterodoxia, edificar. Nuestro romance sigue enteramente este modelo, pasando por encima de la legalidad de los hombres y haciendo a Dios mismo crear una nueva ley para quien supo querer más allá de la muerte.

Pero si bien el proceso a que ha estado sometido el poema original durante estos 300 años de reelaboración tradicional ha transmutado decisivamente el romance, como se comprueba en este ejemplo, no es menos cierto que, considerado como modelo poético, es decir, como estructura de la lengua tradicional, el relato de *La difunta pleiteada* esparcido por la península ibérica y sus islas mediterráneas y atlánticas conserva aún mucho de su identidad formal y narrativa de origen, heredada de un romance vulgar de pliego suelto que se imprimió, probablemente por vez primera, en el siglo XVII.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Finalmente, creo que, una vez demostrada la filiación directa del romance tradicional con el romance vulgar de pliego, conviene

⁶⁸ M. GOYRI, *op. cit.*, p. 38. Una ideología como la expresada en nuestro romance condicionó tantos desenlaces de los relatos romancísticos vulgares que, con toda probabilidad, llevó a la Inquisición a prohibir estos relatos “por contener respectivamente milagros fingidos, proposiciones seductivas de gente sencilla, y denigrativas de los Estados de perfección: . . .”, por tal razón “prohíbe, que en adelante se escriban Relaciones de milagros, que no estén aprobadas por el Ordinario”. *Vid.* MANUEL GARCÍA BLANCO, “Algunos romances del siglo XVIII prohibidos por la Inquisición”, *RFE*, 28 (1944), 466-467.

revisar las consecuencias que este hecho puede tener para algunos aspectos del Romancero hispánico.

Empezando por el estudio de literatura comparada del que partimos: queda confirmada la hipótesis fundamental sostenida por María Goyri de que el romance tradicional proviene de un romance juglaresco tardío, fijado textualmente, de autor, aun cuando figurase como anónimo.

Otra vertiente del estudio de María Goyri, esto es, sus conclusiones acerca de la influencia de Bandello en la literatura española y sus observaciones sobre las obras de teatro basadas en este asunto, no permiten, aun siendo una posibilidad muy atractiva, considerar la *Relación* como fuente directa de los dramaturgos del Siglo de Oro porque, lamentablemente, no tienen ninguna base. Por un lado, no se puede negar la vinculación de los comediógrafos del XVII con la cuentística italiana y, en concreto, directamente con Bandello, demostrada por doña María Goyri; y, por otro lado, hay que tener en cuenta que, para que el romance de pliego sirviera de inspiración a Lope, Rojas Zorilla o Salas Barbadillo, tendríamos que postularle una antigüedad mucho mayor. Es verdad que no nos faltarían argumentos para ello basándonos en el comportamiento característico del género. En la literatura de pliego suelto que tuvo su momento de apogeo en los siglos XVI y XVII, los métodos de edición y difusión de los textos nos proporcionan márgenes temporales que permiten situarlo en cualquier punto del siglo XVII, tanto por el lenguaje como por los tópicos, el tema, etcétera.

A pesar de que el estudio formal de las obras de esos autores no muestra ningún recuerdo en su lenguaje, ya que el argumento no cuenta siendo como es tópico, de los versos plieguísticos, el romance pudo iniciar rápidamente su tradicionalización desde un pliego de primeros de siglo apoyado tanto en su popularidad en forma de cuento como en lo atractivo del relato que a todos sonaba a cosa conocida. El hecho de que los romances que acompañan a nuestra *Relación* sean todos de los primeros decenios del mil seiscientos, tomados del mismo autor y posiblemente del mismo editor, es un dato que se debe tener en cuenta al considerar esta posibilidad.

No obstante, como es habitual cuando se trata en estas materias, es imposible asegurar que el pliego sobreviviente fue el primero en ser editado y que tanto el autor y el editor como la fecha que figuran en el mismo respondan a la realidad. Por el contrario, creo que el pliego que presento como antecedente escrito del

romance oral no es único, sino uno entre los muchos que se debieron publicar con el “caso” de Doña Ángela de Mencía. La historia externa del género está llena de ejemplos de la actuación de los editores que de forma recurrente usurpaban los textos, publicándolos con muy pocas variantes en el título, pero asumiendo el papel de editores originales con el simple expediente de añadir uno “nuevo” delante de los otros.

No es probable, sin embargo, que existiera un romance juglaresco anterior al pliego suelto vulgar, como parece concluir María Goyri, al suponer una elaboración en verso anterior incluso a Bandello. A lo más que se puede llegar es a admitir que el romance vulgar apareciera por primera vez en un pliego de fines del siglo XVI y siguiera publicándose a lo largo del siglo XVII. Su decadencia editorial puede achacarse a su mismo éxito en la tradición oral: una vez instalado con toda firmeza entre los romances orales y habiendo entrado a formar parte del repertorio folklórico (hecho comprobado por la abundancia, extensión y variedad de sus versiones y por el grado de adopción del lenguaje formulístico del Romancero viejo), su valor en el mercado se vería muy reducido, puesto que lo que realmente vendía era la novedad y la coetaneidad de los sucesos contados, la noticia fresca, en otras palabras. Los dividendos estaban en proporción directa a la novedad y popularidad de los hechos, a más de al éxito obtenido por el pliego.

En mi opinión, siguen en pie y son aplicables al romance del pliego suelto de 1682 los resultados del estudio de doña María respecto al romance oral y el relato de Zapata. Ella da por segura la independencia de estas producciones respecto a Bandello, pero relaciona relato y romance, por su apego a la tradición popular. Ahora bien, los rasgos que define como fundamentales: “la mujer desenterrada por su amante, y el pleito ulterior del amante y del marido”⁶⁹, copresentes en ambos, también se encuentran reunidos en el pliego suelto del año de 1682. La presencia de dichos rasgos reuniría en un mismo haz el romance del pliego, el “caso” de Ginebra de gli Amieri y el romance tradicional de *La difunta pleiteada* en la fidelidad con que conservan el espíritu popular de la leyenda, al tiempo que definiría dos tradiciones paralelas: una vertiente culta que comprendería a Bandello, las comedias de los dramaturgos del Siglo de Oro y el cuento de Matís

⁶⁹ M. GOYRI, *op. cit.*, p. 48.

de los Reyes, y otra popular que, siguiendo la línea de la leyenda mítica, aunaría el relato de Zapata, el romance de pliego y el romance oral.

Hasta aquí lo concerniente al romance y sus congéneres varios. En el ámbito de estudio del Romancero vulgar, la aparición de un testimonio escrito aporta la prueba innegable de la identidad de ciertas canciones narrativas orales que hasta ahora han constituido un área de muy difícil clasificación. La identificación de la fuente directa de *La difunta pleiteada* no deja duda acerca de su origen plieguístico, por muy honda que sea su mudanza actual, certeza que puede aplicarse por analogía a otros romances que se hallen en estos momentos en la misma situación en que antes se encontraba nuestra balada.

En otro orden de cosas, la existencia de este romance de pliego, verdadero enlace entre la literatura culta y la tradicional, nos sugiere algunas observaciones acerca del papel de los tan despreciados pliegos de cordel en la formación de las literaturas hispánicas, siendo la principal la convicción de que no es posible prescindir de esa tradición de literatura para el consumo popular que desde fines del siglo xvi (o mediados) atraviesa todo el xvii y llega al xviii y al xix (y quizá al xx). Es sobre esta literatura sobre la que los géneros literarios del barroco ejercen su influencia, se modela crecientemente a su semejanza, aunque los "autores" no quieran reconocerla como heredera suya.

Fue durante el siglo xvii cuando, al olvidar las clases cultas el Romancero viejo y el nuevo, el Romancero oral queda definitivamente como herencia propia de las clases iletradas. Paralelamente a este fenómeno, el Romancero escrito de autor individual, cada vez más vulgarizado, se refugia en el reducto de los pliegos de cordel destinados al mismo público sin instrucción. Estos dos márgenes acaban encontrándose y los romances de pliego se convierten en la cantera de donde surge el Romancero tradicional tardío. Estas narraciones tremendistas y plebeyas, como las llama don Ramón Menéndez Pidal, son el origen, dentro del conjunto de la balada panhispánica, del subgénero característico conocido como Romancero tradicional vulgar.

La interrelación entre lo popular, lo tradicional y lo culto; entre lo escrito y lo oral; lo individual y lo colectivo, queda patente en el romance de *La difunta pleiteada*, tema que fascinó a los grandes creadores de la poesía literaria con la misma fuerza que encendió la imaginación de los poetas populares y enraizó en la poesía patrimonial de los pueblos hispanos. Tanto unos como otros, desde

distintos ámbitos, reelaboran a su modo, en esta historia de prodigios, lo que no es en definitiva más que un anhelo eterno del corazón humano: el triunfo del amor sobre la muerte.

FLOR SALAZAR
Facultad de Filología
Seminario Menéndez Pidal
Universidad Complutense de Madrid

LA BELLA EN MISA GADITANA: UN REVUELO ERÓTICO-FESTIVO EN EL TEMPLO

En varias ocasiones anteriores hemos publicado ya la versión andaluza de *La Bella en misa*, recogida en Barbate (Cádiz) en 1985, cantada por Rosa Domínguez, de 52 años¹. La rareza de este tema en la tradición moderna peninsular², especialmente llamativa en las tierras meridionales, nos obliga a detenernos con cierto pormenor en el análisis de este texto que, hasta donde nosotros sabemos, es hoy la única versión del romance conocida en Andalucía. Por otro lado, tampoco el tema ha sido muy estudiado, si bien se han ocupado de él algunos de los más prestigiosos críticos³.

He aquí el texto gaditano:

¹ Soledad Bonet recogió el texto en la encuesta que, durante los meses veraniegos, llevó a cabo para completar el trabajo de campo que estábamos realizando en toda la provincia de Cádiz. El texto ha sido publicado por nosotros en nuestro *Romancero andaluz de tradición oral*, Editoras Andaluzas Unidas, Sevilla, 1986, p. 211 (Biblioteca de Cultura Andaluza, núm. 53), y en el artículo "El Romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales", que incluimos en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 1987), ed. P. PIÑERO, V. ATERO, E. RODRÍGUEZ-BALTANÁS y M. J. RUIZ, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, Sevilla-Cádiz, 1989, pp. 463-477.

² Vid. S. G. ARMISTEAD y J. H. SILVERMAN, "La Dama de Aragón y sus congéneres griegos y románicos" en *En torno al Romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo en la tradición judeo-española)*, SMP, Madrid, 1982, pp. 50-60. La referencia a las versiones del romance en la tradición moderna peninsular está en las pp. 52-53, n. 4.

³ Vid. W. J. ENTWISTLE, "La Dama de Aragón", *HR*, 6 (1938), 185-192; *id.*, "A note on La Dama de Aragón", *HR*, 8 (1940), 156-159; MA. R. LIDA, "El romance de la misa de amor", *RFH*, 3 (1941), 24-48; M. ALVAR, "Los romances de *La bella en misa* y de *Virgilio* en Marruecos", *AO*, 4 (1954), 264-276; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos*, 22ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1968, pp. 252-253; y S. G. ARMISTEAD y J. H. SILVERMAN, *op. cit.*

Juanillo, vente a mi tierra
 y verás las calles sembradas de huevos, de bizcotelas.
 Las paredes son de azúcar y las tejas de turrón,
 donde van las mujeres a misa y también van al sermón;
 también va doña María, mujer del Corregidor;
 lleva sus zapatos blancos y su chapín de color.
 A la bajada del coche el chapín se le cayó
 y la niña por cogerlo su blanca pierna enseñó.
 Las mujeres con envidia y los hombres con amor.
 El que está en el campanario de cabeza se cayó;
 el que barría la iglesia un ochavo se encontró;
 el que cerraba las puertas cuatro dedos se pilló;
 el que apagaba las velas los bigotes se quemó
 y el que decía la misa, por decir “Dominus ubiscó”:
 —¡Malhaya sea el amor,
 que por una blanca pierna todo esto sucedió!

Las versiones conocidas del romance comienzan, por lo general, contextualizando la historia en un tiempo y en un lugar: o la mañana, precisando con frecuencia la del día de San Juan:

Mañanita de San Juan, mañanita de primor,
 cuando damas y galanes van a oír misa mayor⁴

y/o en Sevilla o Aragón, en la ermita de San Simón:

En Sevilla está una ermita cual dicen de San Simón
 adonde todas las damas iban oír misa mayor⁵.

Ambos son comienzos formulaicos en el género, como es sabido. Las posibilidades de variación de los principios de los romances se hacen presentes también en esta versión de Barbate, aunque en este caso su singularidad reside en que la informante no ha utilizado *incipit* consagrados en la tradición, sino que, con recuerdos de narraciones folklóricas muy extendidas en el pueblo, ha elaborado, desde luego de modo muy tosco y con poco acierto poético, su comienzo.

La ubicación sevillana o aragonesa, con la precisión de la ermita de San Simón en buena parte de las versiones peninsulares, aparece aquí imprecisa en ese “mi tierra”, que podemos entre-

⁴ R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, p. 251.

⁵ M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos, Obras Completas*, t. 24 de la Edición Nacional, p. 259.

ver se refiere a Cádiz o su provincia por la mención a las bizcotelas, dulce muy popular en esa zona. A todas luces, es un comienzo muy vulgarizado y ajeno a los modos romancísticos. Parece evidente que estamos ante un principio de cuento que, narrado en primera persona (“mi tierra”), se hace a un niño (“Juanillo”), lo que a su vez ha producido su torpeza métrica —falta del primer hemistiquio del primer verso, irregularidad silábica del segundo verso, cuyo primer hemistiquio es eneasílabo, y rimas diferentes a la aguda en *ó*, normativa del romance— y la no utilización de las fórmulas usuales de los comienzos del género. Nos da la impresión de que sólo en el momento en que la informante consigue hemistiquios formulaicos rítmicamente perfectos (“las paredes son de azúcar / y las tejas de turrón”), y además con rima en *ó*, la propia de todas las versiones del romance, se orienta con seguridad y ya normalización poética formal hacia el desarrollo de la fábula romancística, si bien la imprecisión métrica continúa todavía en el primer hemistiquio del verso cuarto, que se hace eneasílabo para poder conectar este comienzo, más propio de la cuentística que del romancero, con el romance (“donde van las mujeres a misa”).

No es gratuito este principio, porque el tono desenfadado y familiar en que se expresa la informante en él se extiende a la historia romancística, como más adelante vamos a precisar, y en ello justamente reside la peculiaridad de esta versión.

Iniciada la narración en primera persona en la frontera en que la cuentística tradicional se toca con el romancero, en el momento en que ya se define el romance, la narración adquiere la distancia objetiva de la tercera persona, sin dar cabida en ningún momento a la dramatización, siguiendo en esto a las versiones castellanas de este tema.

La protagonista de nuestra versión es un personaje destacado, definido en su “ser” por las designaciones genéricas que señalan su alta condición: “doña” y “mujer del Corregidor”, que además viaja en coche (“A la bajada del coche”), lo que la hace resaltar y la singulariza en su contexto social. Así aparece también en una versión argentina: “Ya sale doña María, / hija del Gobernador”⁶, versión que tiene otros puntos en común con esta gaditana, como iremos indicando.

Esta condición de mujer del Corregidor, como figura desta-

⁶ De Unquillo (Provincia de Córdoba) y Selva (Provincia de Santiago de Estero); tomado de MA. R. LIDA, *op. cit.*, pp. 28-29, n. 1.

cada de su entorno, atrae siempre la mirada y curiosidad de las gentes, lo que va a hacer que el nimio accidente que le ocurre delante de la iglesia (“A la bajada del coche / el chapín se le cayó // y la niña por cogerlo / su blanca pierna enseñó”) tenga mayor repercusión. ¿Habría además que añadir que quizá el pueblo andaluz, familiarizado con historias como *El Corregidor y la molinera*, observa a estos personajes, al tiempo que elevados, también más vulnerables en su moralidad y por tanto más fáciles objetos de burla? Tampoco podemos olvidar, en este sentido, la abundancia en el romancero de damas de alta alcurnia que al parecer poseen una gran capacidad de seducción sobre las clases menos favorecidas. Recuérdese simplemente la señorita de *La bastarda y el segador* o la procaz infanta de *Gerineldo*.

En esta versión del sur pudiera verse, al destacar la clase social de la dama de forma más explícita que en las versiones castellanas, reminiscencias de la importancia que al alto linaje de la protagonista se da en las versiones catalanas del romance⁷.

El retrato de nuestra dama se reduce a lo mínimo, sólo se fija en dos aspectos, referidos también al “ser”, que subrayan su alta condición social: los zapatos y el chapín (“lleva sus zapatos blancos / y su chapín de color”), olvidando, con la excepción de la “blanca pierna”, los rasgos físicos en que la mayoría de las versiones se han detenido: “boca muy linda”, “cara muy blanca”, “ojuelos garzos”, por citar los elementos configuradores del retrato en la más antigua versión conservada de este romance, versión en una glosa de Antonio Ruiz de Santillana en dos pliegos sueltos del siglo xvi⁸. Esta parquedad de elementos se repite también en la versión argentina a la que antes nos referíamos, aunque de forma diferente: “con su hermosa pierna gorda / su toca con almidón”.

⁷ Las versiones catalanas del romance *La Dama de Aragón* son mucho más largas, con mayores antecedentes de la historia: la madre aconseja a la joven que vaya a la iglesia ricamente ataviada; sus hermanas y familiares la ayudan a vestirse. Su hermano se enamora de ella, la lleva a la feria y de allí a la iglesia. Al entrar, bellísima, provoca una honda perturbación en los asistentes, que certifican su doble linaje real. S. G. ARMISTEAD y J. H. SILVERMAN, y MA. R. LIDA, *op. cit.*, estudian las diferencias de estas versiones con las de otras zonas.

⁸ *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, 2 ts., Madrid, 1960, t. 2, pp. 268-270. *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, 6 ts., Madrid, 1957-1961, t. 2, pp. 28-30. *Apud.* S. G. ARMISTEAD y J. H. SILVERMAN, *op. cit.*, p. 51, n. 3.

Indefectiblemente, las pocas versiones conservadas del romance componen su retrato destacando primero el rico atavío: saya, mantellín, camisa y las joyas que exornan la belleza de la mujer:

viste saya sobre saya, mantellín de tornasol,
camisa con oro y perlas bordada en el cabezón⁹

en su gargantita yeva una cadenita o dos,
y, en su mano, catorse aniyos relumbraban en resplandor¹⁰

y en segundo lugar, los rasgos físicos, resaltados o no por afeites:

La su frente reluciente, sus cabellos briles son.
La su ceja, muy nacarada, los sus ojos almendras son.
La su nariz, pendolica, las sus caras yules son.
La su boca, muy redonda, sus dientes perlas son.
La su garganta, delgada, sus pechos nares son.
El su bel, muy delgado, y su boy, selví boy¹¹

en la su boca muy linda lleva un poco de dulzor,
en la su cara muy blanca lleva un poco de color,
y en los sus ojoselos garzos lleva un poco de alcohol¹²,

de tal modo que la dama, utilizando el texto algunas veces imágenes solares, “relumbra más que el sol”¹³.

Es evidente que en el texto de Barbate la corta descripción de los atavíos de la protagonista conduce inevitablemente a hacer resaltar su “blanca pierna”, ya que sólo se habla, como hemos dicho, de sus “zapatos blancos” y su “chapín de color”¹⁴.

⁹ R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, p. 251.

¹⁰ M. ALVAR, *El Romancero viejo y tradicional*, Porrúa, México, 1971, p. 219. Versión de Tetuán.

¹¹ MA. R. LIDA, *op. cit.*, p. 37. Versión judía oriental.

¹² Versión de Antonio Ruíz de Senillosa, *ibid.*, p. 27.

¹³ S. G. ARMISTEAD y J. H. SILVERMAN, *op. cit.*, pp. 55-56.

¹⁴ La distinción entre zapato y chapín no es gratuita; señala dos tipos de calzado, como se hacía en la antigüedad. En el *Diccionario de Autoridades*, bajo la voz *chapín*, leemos: “Calzado propio de mujeres sobrepuesto al zapato, para levantar el cuerpo del suelo, y por esto el asiento es de corcho, de quatro dedos, o más de alto, en que asegura el pie con unas corregüelas o cordones. La suela es redonda, en que se distingue de las chinelas [. . .] En lo antiguo traje ordinario y adorno mujeril, para dar más altura al cuerpo y más gala y aire al vestido”. En el tiempo de los corregidores en que está situado el texto —el siglo XVIII—, aún era corriente el uso de este adorno en el calzado de las damas principales.

En todas las versiones a las que nos venimos refiriendo es la propia belleza de la dama la que provocará la admiración y subsiguiente desconcierto general en la iglesia; aquí se precisa de un incidente —la caída del chapín—, que constituye el “hacer” mínimo del personaje femenino, para descubrir la única parte de su físico que se menciona, la “blanca pierna”, que, como parte íntima, no debía figurar en el retrato, según las versiones normativas, que se adaptan al canon de la belleza femenina en la tradición literaria. Esta referencia a la pierna sólo la hemos encontrado, además de en la nuestra, en la versión argentina citada anteriormente, en la que se produce también el mismo incidente:

porque al salir de la iglesia el chalón se le cayó,
y al agacharse a tomarlo su hermosa pierna mostró.

Todo esto parece indicar que en la versión gaditana —como en la argentina— el centro de interés de la descripción o presentación del personaje femenino se polariza en la “blanca pierna”, con lo que se carga de connotaciones sensuales, que provocarán la envidia de las mujeres y el deseo de los hombres (verso 9), con el inmediato desconcierto y sobresalto general en el templo.

Nuestra versión se cierra, como todas las del romance, con una escena donde se presentan los efectos perturbadores de la belleza de la dama en los asistentes al culto. Pensamos que la diferencia reside en que, en nuestro texto, frente a la parquedad del escueto retrato, la escena de la iglesia aparece más pormenorizada, de modo que ocupa más de la mitad del poema. Así, la sorpresa de contemplar una blanca pierna conmueve al campanero, al barrendero, al portero, al sacristán y al celebrante. Al aumentar el número de “víctimas” de la perturbadora visión, se está produciendo una situación marcadamente hiperbolizada, exagerada si cabe aún más por los efectos extremos que provoca: la caída del campanero, el encuentro del ochavo, la distracción del portero de consecuencias tan dolorosas, la chamusquina de los bigotes del sacristán y la equivocación del celebrante. Estos efectos aquí reunidos se encuentran dispersos en las otras versiones del romance de la tradición moderna, con la excepción del encuentro de la moneda y la referencia a la puerta, que no los hemos documentado en ninguno de los textos manejados:

el que estaba repicando del campanario cayó¹⁵

¹⁵ Versión argentina citada.

el que asopla la candela, la cara se le quemó¹⁶

Es capellà que deia missa va perdre es kyrieleison;
per dir "Dominus vobiscum" va dir "Spiritu tuò"¹⁷

y el que decía la misa en la misa se turbó
por decir: "Santo Evangelio" dijo: "Maldito amor"¹⁸.

Ninguno de estos personajes está individualizado. Un grupo de actores que se distinguen por sus diferencias genéricas —las referidas al oficio— cumple una misma función: la de abandonar ese mismo oficio ante la conturbadora y sensual visión de una parte tan íntima de la Corregidora. Esta concentración de actores y su función en la versión gaditana provocan en el oyente o lector una incontenible hilaridad. Sin duda, este es el único efecto que busca la actualización de la historia en nuestro caso, hasta el punto de que el propio narrador colabora a ello confundiendo desvariada y jocosamente la frase litúrgica "Dominus vobiscum" por el "Dominus ubiscó"¹⁹.

La versión termina con una frase a manera de moraleja en la que el desconcertado celebrante maldice el amor y señala el elemento erótico —la blanca pierna— como causa única de la perturbación general que, por producirse en la iglesia y afectar al mismo celebrante, aumenta la hilaridad al añadirse una carga de malicia irónica e irreverente a lo sagrado.

Esta versión nuestra —y estamos ya en el momento de las conclusiones— se nos presenta hoy como el grado último en el

¹⁶ M. ALVAR, *El Romancero viejo y tradicional*, *op. cit.*, p. 266. Versión de Tetuán.

¹⁷ *Ibid.*, p. 219. Versión de Mallorca.

¹⁸ Versión argentina citada.

¹⁹ MA. R. LIDA señala la escrupulosa devoción medieval en lo tocante a la misa hasta el punto de crearse un diablillo, Tittivillus, encargado de anotar las palabras omitidas o mal dichas por los celebrantes, lo que se consideraba un gran triunfo de Satanás. Cita asimismo una anécdota directamente relacionada con equivocaciones de los sacerdotes al decir "Dominus vobiscum", como en nuestro romance, *op. cit.*, p. 41. Estos errores en la liturgia de la misa han sido materia preferida en chistes y cuentecillos populares. Así, por ejemplo, el recogido por Juan de Arguijo en el siglo XVII: "Un sacristán de una aldea, en los oficios divinos cantaba siempre a la posta, tras de pronunciar mal como quien no sabía latín; y así farfullando el Credo, en lugar de decir «Credo in unum Deum», decía siempre «Credo non in Deum», *Cuentos recogidos por Juan de Arguijo y otros*, ed., intr. y notas BEATRIZ CHENOT y MAXIME CHEVALIER, Diputación Provincial, Sevilla, 1979, núm. 199, p. 98.

desarrollo del tema a lo largo de la tradición. La historia así contada ha prescindido de cualquier huella que pudiera situar el poema en relación con sus antecedentes y con otros cantos baladísticos de la tradición mediterránea²⁰ que tratan el mismo asunto.

No hay ninguna referencia expresa a la historia anterior desaparecida, como ocurre en alguna versión extremeña en la que se habla del regalo del amante:

en suh manoh blancas yeva aniyoh de gran való[r].
 que se loh trajo su amante, que se loh trajo su amó[r],
 que se loh trajo su amante de la feria del Saló[r]²¹,

lo que quizá recordaría una historia amorosa pasada, como se recoge en la balada neohelénica, *La dama de honor que se hizo novia*, de la que parecen derivar los romances hispanos²². En ella se cuenta cómo una joven es rechazada por su antiguo prometido que le pide sea dama de honor en su nueva boda. La joven, ricamente ataviada por consejo de su madre, entra en la iglesia provocando una gran conmoción. El novio se desmaya y al despertar pide que la corona nupcial se le ofrezca a su antigua amada.

Ni siquiera el adorno de la dama, que, como hemos visto, es señaladamente escueto, podría hacer suponer motivaciones no expresadas, como ocurre en las versiones castellanas.

De este modo se consigue una concentración de intenciones en el texto gaditano, una extremada situación jocosa producida por un incidente mínimo cargado de resonancias eróticas, y el erotismo que en las demás versiones del romance aparecía difuso y sublimado en la belleza total de la dama, aquí se señala de forma directa y sin titubeos en la blanca pierna de la Corregidora. De esta manera, y mediante la modernización y la reducción, mecanismos caracterizadores de la actualización romancística del sur peninsular²³, se produce un desplazamiento del centro de interés del relato hacia lo jocoso por medio de un desequilibrio en la configuración de la fábula: se ha reducido el motivo del retrato de la dama en beneficio de la pormenorización de la escena de la iglesia.

²⁰ S. G. ARMISTEAD y J. H. SILVERMAN, *op. cit.*

²¹ B. GIL, *Cancionero de Extremadura*, Diputación Provincial, Badajoz, 1956, 2, p. 40.

²² *Vid.* ENTWISTLE, *op. cit.*

²³ *Vid.* nuestro artículo citado anteriormente, "El Romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales".

Así actualizado el tema en esta zona, debemos relacionarlo con cierta tendencia hacia un romancero erótico-festivo todavía muy vivo en estas tierras sureñas²⁴.

PEDRO M. PIÑERO y
VIRTUDES ATERO

²⁴ *Vid.* nuestra obra *Romancerillo de Arcos de la Frontera*, Diputación Provincial, Cádiz, 1986, pp. 107-124.

EN BUSCA DE *EL CABALLO ROBADO*: HACIA UNA POÉTICA DE LA POESÍA NARRATIVA TRADICIONAL

Cuando a principios de siglo María Goyri incluía el romance de *El caballo robado* entre aquellos “que debían buscarse en la tradición oral”¹, seguramente conocía las versiones catalanas publicadas hasta esa fecha por M. Aguiló i Fuster² y por M. Milá i Fontanals³, así como la recogida en Tánger por J. Benoliel⁴. A partir de esa fecha (inspirados o no por la exhortación de María Goyri), diferentes investigadores han recogido de la tradición oral moderna una veintena más de versiones, provenientes de comunidades sefarditas de Marruecos y Argelia y una de Castilla.

La idea de buscar el registro del mayor número posible de versiones de los temas romancísticos presentes en la tradición oral está de acuerdo con la concepción pidalina de la literatura tradicional como una literatura “que vive en variantes”.

Aunque no creo que nadie cuestione esta definición, asumirla plenamente cuando intentamos acercarnos a la literatura de tradición oral no deja de tener sus dificultades; acostumbrados como estamos a analizar textos “cerrados”, nos cuesta trabajo dar peso igual a una pluralidad de versiones generadas por una misma estructura “abierta”⁵.

¹ MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, “Romances que deben buscarse en la tradición oral”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1907, 27.

² M. AGUILO I FUSTER, *Romancero popular de la terra catalana*, Barcelona, 1893, pp. 109-112 y 113-114.

³ M. MILÁ I FONTANALS, *Romancerillo catalán*, Barcelona, 1882, pp. 213-214.

⁴ Versión de Tánger, Marruecos, recogida por JOSÉ BENOLIEL entre 1904 y 1906. El manuscrito es parte del acervo del Archivo Menéndez Pidal en Madrid.

⁵ DIEGO CATALÁN ha elaborado en diversos trabajos el concepto de “apertura” en la literatura tradicional. Véase por ejemplo “Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto: El modelo *Romancero*”, *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, 25:102 (1976) 55-77; “Los modos de

El análisis de las múltiples versiones de un mismo tema tradicional exige un enfoque a la vez diacrónico y sincrónico, ya que los elementos heredados que aparecen en un texto tradicional son tan demostrativos de la creatividad de sus transmisores como los que utilizan para actualizarlo. No estamos ante textos independientes, sino ante manifestaciones de una estructura virtual que se actualiza en una multiplicidad de recitaciones de las que por lo general no tenemos registro alguno.

Frente a 10 o 100 o incluso 900 versiones de un solo romance es fácil caer en la tentación de preferir una versión a las demás y aceptar que las diferencias constituyen meras "variantes" de un prototipo, las cuales serían el resultado de fallas de la memoria particular del informante, si no es que de la memoria colectiva del pueblo⁶.

La "fragilidad" de la memoria es algo indiscutible, difícilmente un individuo es capaz de reproducir con exactitud, después de un lapso de tiempo más o menos largo, un texto complejo, a pesar de su deseo de ser fiel al texto que escuchó una o muchas veces con anterioridad; de ahí que el texto "más completo" tienda a ser considerado como el "mejor".

Esa importancia que se le da a la facultad *reproductiva* de la memoria ha llevado a menudo a los estudiosos de su poética a considerar como definitorios de la poesía de tradición oral aquellos rasgos estilísticos que sirven de apoyo a la memoria reproductiva: el paralelismo, la reiteración, la enumeración, etc.

Sin embargo, la memoria a largo plazo de textos complejos es algo más que reproductiva, es *reconstructiva*, según han probado los estudios realizados desde los años 30 por Bartlett⁷ y continuados interdisciplinariamente por Van Dijk y Kintsch, entre otros⁸;

producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura" en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Gredos, Madrid, 1978, pp. 245-270, y "El proceso de transmisión oral y el estudio de modelos literarios abiertos", *Ethnica*, Barcelona, 1982, núm. 18.

⁶ Es obvio que no toda variante es afortunada; según observa D. CATALÁN, la comparación de variantes nos pone de manifiesto las dudas, los tanteos, las asociaciones mecánicas y los aciertos, así como la intención estética de la creación colectiva. Cf. "Memoria e invención en el Romancero de tradición oral", *Romance Philology*, 24:3 (febrero de 1971), 441-463.

⁷ F. C. BARTLETT, *Remembering*, Cambridge University Press, Cambridge, 1932.

⁸ WALTER KINTSCH y TEUN A. VAN DIJK "Comment on se rappelle et ou résume des histoires", *Langages*, 40 (diciembre de 1975), 98-118, y *The representation of meaning in memory*, Erlebaum, Hillsdale, N. J., 1974.

de ahí el interés por comprender mejor los recursos de que se vale el transmisor de textos tradicionales para reconstruir, es decir, para *re-crear* un relato de tradición oral.

En el campo de los estudios sobre el Romancero tradicional, Paul Bénichou proponía la necesidad de considerar que “el trabajo de la tradición merece ser estudiado como proceso creador”⁹. Los estudios de Bénichou, junto con los de Diego Catalán, Giuseppe di Stefano y Braulio do Nascimento, para mencionar sólo a cuatro de los principales investigadores de este tema, han contribuido notablemente a la elaboración de una teoría sobre el fenómeno de la creación colectiva¹⁰.

En este breve estudio sobre el romance de *El caballo robado*, que sigue las líneas de análisis adoptadas por el equipo redactor del *Catálogo General del Romancero*, expuestas en los volúmenes *1A* y su versión inglesa *1B*¹¹, me concentraré precisamente en la variación manifiesta en las diferentes versiones que conozco de ese romance con el fin de observar el funcionamiento de algunos de los recursos estilísticos propios del proceso creativo de la literatura de tradición oral.

El caballo robado es un romance que tiene la peculiaridad de manifestarse bajo dos formas métricas diferentes: hexasílabo en las tradiciones catalana y sefardí y octosílabo en la castellana¹². Su ambiente caballeresco y los códigos de conducta en los que se apoya la estructura del relato nos hacen pensar en orígenes más o menos remotos; sin embargo, no conocemos versiones antiguas, a pesar de estar representado por 30 versiones recogidas de la tradición oral moderna catalana (8 versiones, 2 de ellas facticias, apo-

⁹ PAUL BÉNICHOU, *Creación poética en el Romancero tradicional*, Gredos, Madrid, 1968.

¹⁰ GIUSEPPE DI STEFANO, *Sincronía e diacronía nel Romanzero*, Università di Pisa, Pisa, 1967; DIEGO CATALÁN, *Siete siglos de Romancero (Historia y Poesía)*, Gredos, Madrid, 1969; *Por campos del Romancero oral moderno*, Gredos, Madrid, 1970, y artículos como “Memoria e invención en el Romancero de tradición oral” I, *Romance Philology*, 24:1 (agosto de 1970), 1-26, y II, citado en la n. 6 *supra*, y BRAULIO DO NASCIMENTO, “Processos de variação do romance”, *Revista Brasileira de Folclore*, 4 (1964) 59-125.

¹¹ DIEGO CATALÁN, con la colaboración de J. A. CID, B. MARISCAL, F. SALAZAR, A. VALENCIANO y S. ROBERTSON, *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico. Catálogo General Descriptivo, CGR 1A*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1984.

¹² Además de *El caballo robado*, conozco otros tres romances tradicionales que se manifiestan en esos dos metros diferentes: *La muerte ocultada*, *La hermana cautiva* y *La noble porquera*.

yadas en 7 versiones tradicionales cada una), sefardí de Marruecos (17 versiones: 6 de Tetuán, 5 de Tánger, 3 de Larache, 2 de Alcazarquivir y 1 sin lugar), de Argel (1 versión de Orán) y de Oriente (3 versiones de Rodas), y por una versión castellana, registrada en Lumbrales, Salamanca¹³.

Si tomamos el *incipit* o principio del romance, vemos que el relato parte de una situación de desorden que se concreta en una secuencia narrativa consistente en la comprobación de que falta uno de los caballos del rey:

En casa del rey se le fue un caballo;
(Tánger, Tetuán)

o:

En los palacios del rey faltara el mejor caballo;
(Salamanca)

y que dicha falta (“carencia”) es imputada a un conde, a quien se acusa de robo, bien por medio de una acusación anónima:

decían que el conde lo había robado
(Tánger, Tetuán)

o bien por medio de una acusación lanzada por el propio rey:

el rey dice al comte si l’havia hurtado
(Cataluña)

¹³ Los textos publicados del romance aparecen en: M. MILÁ I FONTANALS, *Romancerillo catalán*, Barcelona, 1882, pp. 213-214. (La versión núm. 241 A de las publicadas por Milá i Fontanals fue corregida por el propio Milá y publicada por M. MENÉNDEZ Y PELAYO en *Antología de poetas líricos españoles castellanos*, 10, Madrid, 1900, pp. 263-264); M. AGUILÓ I FUSTER, *Romancero popular de la terra catalana*, Barcelona, 1893, pp. 109-112 y 113-114; RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Catálogo del Romancero Judío Español*, Gredos, Madrid, 1907, p. 67; MANUEL L. ORTEGA, *Los hebreos de Marruecos*, 4ª ed., Ed. Nuestra Raza, Madrid, 1934, p. 222; PAUL BÉNICHOU, “Romances judeo-españoles de Marruecos”, *Revista de Filología Hispánica*, 6 (1941), 343, música p. 381; JOAN AMADES, *Les Cent Maillors Cançons Populars*, Barcelona, 1948, p. 64, reed. en *Folklore de Catalunya - Cançoner*, Barcelona, 1951, pp. 423-424; ARCADIO LARREA PALACÍN, *Cancionero judío del norte de Marruecos*, 2: *Romances de Tetuán*, Instituto de Estudios Africanos, Madrid, 1952, pp. 98-99 y 99-109, música en pp. 201 y 202; SAMUEL G. ARMISTEAD y JOSEPH P. SILVERMAN, *Romances judeo-españoles de Tánger recogidos por Zarita Nahón*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1977, p. 91. Los textos inéditos son parte del acervo del Archivo Menéndez Pidal en Madrid.

o:

el rey le pregunta al conde: —¿Eres tú el que lo ha robado?—
(Salamanca)

En la tradición sefardí oriental, el desorden se concreta en una secuencia, a manera de exordio, en la que el reto de un conde al rey constituye el desacato o afrenta equivalente al robo de su caballo:

—Esta noche, madre, bien me supo el vino,
una posti puse con el rey mi tío,
de matar la sierpe en medio el camino.—
(Rodas)

La aparición de un *incipit* como este suele considerarse como una “contaminación” aberrante, lo que no toma en cuenta que todo “hablante” del lenguaje en que está codificado el texto, participante en la cadena de transmisión, conoce la estructura de esos relatos y, cuando toma prestado un segmento o secuencia narrativa proveniente de otro tema, lo hace porque lo considera pertinente al relato y, por lo tanto, parte de su propia comprensión del tema¹⁴.

De hecho, en el nivel de integración semántica del relato en el que esa secuencia fabulística es expresión del modelo funcional del romance, tanto el robo de un caballo del rey (calificado como “el mejor” en varias versiones) perpetrado por un conde —o cuando menos imputado a un conde— como el reto que temerariamente lanza al rey el conde, su sobrino, constituyen una causal equivalente. Se trata en ambos casos del *reto* de un subordinado a una autoridad mayor, a un oponente más poderoso.

La ira del rey y la dureza del castigo que vienen a constituir la respuesta al reto responden a la calidad del agraviado —sea verdadero o supuesto el agravio—; en ambos casos hay un desacato a la persona del monarca. La pertinencia de la diferencia entre los contendientes se hace evidente con el hecho de que no impor-

¹⁴ DIEGO CATALÁN, en su artículo “Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto: el modelo *Romancero*”, *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, 25:102 (1976) 55-77, retoma la tesis de Menéndez Pidal de que el *Romancero* tradicional muestra semejanzas con las lenguas naturales y agrega importantes precisiones en cuanto a las características de ese modelo de comunicación.

tan ni el monto del robo ni el contenido del reto, ya que el caballo robado puede devaluarse hasta llegar a ser un triste remedo de caballo:

En casa del rey se perdió un caballo,
de los tres pies cojos y el uno quebrado
(Tetuán)

sin que por ello se altere el curso del relato.

La situación inicial de la que parte un relato tradicional tiene gran importancia, siendo ésta una de las razones por las que a menudo sufre “ajustes”. El desarrollo del relato, lo que suceda, tendrá que ser con respecto de esa situación.

En nuestro romance, ambos *retos* llevan a una segunda secuencia narrativa: “el inculpado es sometido a una cruel prisión”, que aparece en las tres diferentes ramas de la tradición:

Ataban al conde al pie de una torre,
cadena al pescuezo, su cuerpo en prisiones
(Tetuán, Orán, Rodas, Tánger)

o:

El rey lo mandó prender, tres cadenas va arrastrando,
una le traba las piernas y las otras dos las manos
(Salamanca)

o:

N'agafan al comte y l'encarcelaron
con grillons als peus, manillas á las manos,
una sog a al cuello por mas afrontarlo.
(Cataluña)

La historia, de hecho, no comenta un caso policiaco, sino que versa sobre la lucha de poderes, lucha necesariamente perdida de antemano al no haber igualdad entre los contendientes.

Como elemento particularizador de la lid, surge la calificación de “inocente” que se da a uno de los contendientes, calificación que puede manifestarse a través del discurso directo, como declaraciones del propio acusado:

—Ni robo caballerías ni aguanto tales agravios.—
(Salamanca),

declaraciones que incluyen un desafío al rey, elemento narrativo redundante que ayuda a reforzar el significado del mensaje; o, bien, puede manifestarse a modo de “informe”, es decir, como una certificación “objetiva” del caso:

El conde no lo ha hecho ni menos pensado

o:

diuen, y no es cert, que l'a mort el comte
(Cataluña)¹⁵

o incluso a través de una secuencia adicional en la que reaparece —demasiado tarde— el desaparecido caballo:

—El caballo que relincha es el que a mí me robaron;
el jinete que lo monta es hijo mío bastardo.—
(Salamanca)

La adjetivación de “inocente” aparece no sólo en las secuencias que venimos comentando, sino que se elabora ampliamente en otra secuencia en la que el acusado comprueba su inocencia, no a través de la presentación de pruebas, propia de un caso criminal, sino de la empatía que provoca en el oyente el patetismo de una sentencia inapelable.

El trato de criminal que se da al conde es, ante todo, ignominioso:

Conde con vergüenza tapó sus prisiones
(Tetuán)

o:

Mirándole la reina de sus corredores:
—Por tu vida, conde, atapa tus prisiones.—
(Tánger)

o:

¹⁵ En las páginas 82 y 83 del volumen *1A* del *CGR* (cf. n. 11, *supra*), se comentan estas dos posibilidades de expresión del adjetivo “inocente” con que se califica al conde acusado.

Si'l en van á veure son nobles companys
 y el conte 'ls grillons amagueu afrontat
 (Cataluña)

o:

—¡Qué dirán mos fills al saber l'afronta!—
 (Cataluña)

Ignominia que en la tradición sefardí se busca justificar como “natural” al hombre:

—No las tapís, conde, no las tapís, none,
 que para los hombres se dio las prisiones,
 para las mujeres las fuertes dolores,
 para las al'asbas las ricas labores,
 para los mancebos los buenos doblones.—
 (Argelia),

una lista de relaciones “naturales” que puede alargarse indefinidamente:

—No las tapes, conde, no las tapes nones,
 que para los hombres se dio las prisiones,
 para las mujeres las fuertes dolores,
 para los mancebos los ricos doblones,
 para las habasbas las ricas labores,
 para los chiquitos los buenos chavitos,
 para las viejitas las buenas camitas,
 para los viejitos los buenos polvitos.—
 (Tetuán),

hasta llegar a sustituir toda mención del destino final del acusado.

Al tratarse de una lucha entre desiguales y por lo tanto de una tragedia, la ignominia que se hace padecer al contendiente más débil llega a apoderarse del interés de los transmisores del romance. A través del diálogo, del discurso indirecto que logra su visualización o concreción del concepto (recurso importante de la literatura oral y del Romancero en particular¹⁶) y, finalmente, a través de la pretendida justificación a base de su naturalización

¹⁶ Véase, por ejemplo, los artículos de PAUL ZUMTHOR “Le discours de la poésie orale”, *Poétique* 52 (noviembre de 1982), pp. 387-401, y de DIEGO CATALÁN “Análisis electrónico...”, citado en la n. 14 *supra*.

(recurso ironizante que acentúa la fatalidad del destino del acusado), las diversas ramas de la tradición nos ofrecen su comentario a un relato de desenlace necesariamente fatal.

Ignominia hay igualmente en la horca a la que es condenado el conde, rebajándolo: culpable o inocente. Esa forma de castigo se hizo literal y estamentalmente para seres más bajos:

—Carpintero noble, ¿per qui son las forcas?—
 —Per vos son, el comte, per vostra persona.—
 —Feu que sean altas, altas y espayosas,
 no coman los perros de mis carnes dolsas.—
 (Cataluña)

o:

Ya alzara sus ojos donde el sol se pone
 vido al carpintero que la horca hace:
 —Maestro, maestro, así Dios te guarde,
 házmela muy alta y estrecha el collare,
 no pasen los perros y arrastren mis carnes.—
 (Tánger)

A fin de cuentas, morir en la horca es la derrota definitiva del contendiente más débil, quedando su humanidad rebajada a nivel de carroña que han de consumir los perros.

La secuencia final del romance refiere la muerte del reo. Pero también esta secuencia puede complicarse, desdoblándose en una acción adicional por parte de uno de los contendientes: el rey cambia la sentencia, ya sea porque se comprueba la inocencia del reo, ya sea porque se compadece de él:

—¡Afloja, afloja la sogal! ¡Descorre, descorre el lazo!—
 (Salamanca)

o:

—Afluxa, butxí, afluxa 'l dogal.—
 (Cataluña)

El desenlace, sin embargo, no varía:

—Ya no es hora déllo, rey, que de lengua sacó un palmo.—
 (Salamanca)

o:

Lo butxí respon: —Ja 'n es massa tart;
lo comte ja es mort, Deu l'ha judicat.—
(Cataluña)

Esta complicación del relato, la adición por desdoblamiento de una secuencia, es un recurso estilístico que ayuda a intensificar la tensión de la tragedia dilatando su resolución.

Una variante de esta secuencia de dilación es la intercesión, igualmente infructífera, de otros adyuvantes:

Mirólo la reina con ojos de amores,
—No te espantes, conde, no te espantes, none,
amañana est' horas sales de prisiones.—
—Ya pasó, la reina, ya pasó la hora.—
(Tánger)

o:

Las damas se 'l miran con sus miradores,
el rey y la reyna con sus altas torres.
Cridan al verdugo que despenji al comte.
Respon el verdugo: “Que ya no n'es hora,
qu'el comte ya es muerto que Dios lo perdone”.
(Cataluña)

La tragedia se resuelve fatalmente: el desenlace ya estaba claramente anticipado por la situación inicial de la que parte el relato.

Cuando en 1930 Alejo Hernández publicó en *El Heraldo de Madrid* la versión de *El caballo robado* que había recogido de voz de una anciana de Lumbrales, Salamanca, decía que, en su opinión, el romance constituía una prueba fehaciente del “antimonarquismo” del pueblo español, que por medio de este relato criticaba “del único modo que le es dable, la injusticia y la precipitación con que el monarca procede en sus juicios inapelables: la protesta del pueblo contra el despotismo absolutista [. . .]”¹⁷.

Esta interpretación basada en la lectura de una versión única, es decir, de sólo una de las posibles manifestaciones de ese romance, establece una relación directa entre la experiencia del pueblo

¹⁷ “El antimonarquismo de nuestro Romancero”, *El Heraldo de Madrid*, 20 de enero de 1930, p. 9.

que lo recreaba en los años 30 y el relato del conde injustamente ajusticiado por el rey.

Indudablemente, la “lectura” del tema que, según su editor, habían efectuado sus cantores salmantinos (una interpretación un tanto cuanto simplista con la que podemos o no estar de acuerdo) responde a inquietudes culturales propias, de ahí que fuera recordado por uno o más de los miembros de esa comunidad, pero no es ni la única lectura posible del romance, como lo demuestran las otras líneas que desarrollan las diversas ramas de la tradición, ni basta con la consideración de una versión única para entender por qué perdura una estructura romancística en la memoria colectiva del pueblo español, ya que esa misma estructura ha generado “lecturas” diversas.

De hecho, otro de los recolectores del tema, José Benoliel, consideraba “más racional” la versión recogida por él de la tradición sefardí, en la que no aparece la secuencia de la muerte del conde, ya que juzgaba excesiva la pena de muerte como castigo por el robo, no probado, de un caballo¹⁸.

La unidad de un relato tradicional, que se manifiesta a través de múltiples versiones, se mantiene no gracias a su invariabilidad sino al hecho de que sus cantores/re-creadores son capaces de echar mano de los diferentes recursos del “lenguaje” en que están codificados esos mensajes y generar relatos coherentes con el género y apoyados en macroestructuras semánticas que les son culturalmente pertinentes.

La adjetivación de los personajes por medio de informes, de discurso directo o de acciones que constituyen o bien parte esencial de la cadena de secuencias o bien desdoblamientos de esas secuencias, que a modo de adverbios particularizan esas acciones, son algunos de los recursos, de que se han valido los re-creadores del romance de *El caballo robado*, con los que cuenta el transmisor de romances para recrear un relato y particularizar un tema de acuerdo con su manera de entender la causalidad del relato, es decir, de acuerdo con sistemas de valores propios¹⁹.

¹⁸ La nota aparece en el manuscrito de JOSÉ BENOLIEL que se conserva en el Archivo Menéndez Pidal en Madrid (cf. n. 4, *supra*).

¹⁹ El análisis de las diferentes versiones de cada uno de los romances descritos en el *Catálogo General del Romancero* nos reveló las equivalencias semánticas de estas diferentes modalidades de adjetivación utilizadas por el Romancero tradicional (cf. DIEGO CATALÁN, J. ANTONIO CID, BEATRIZ MARISCAL, FLOR SALAZAR, ANA VALENCIANO y SANDRA ROBERTSON, *El Romancero Pan-Hispánico*).

Apoyado en recursos y estrategias expresivas propias de la literatura de transmisión oral, el transmisor de romances lleva a cabo la desconstrucción causal del relato y lo adecua a sus necesidades de comunicación.

La poesía tradicional no es ni simplista ni carente de recursos; si bien sus recursos estilísticos no son necesariamente los utilizados por la poesía escrita, "cultá", tampoco son meramente los recursos necesarios para su reproducción más o menos exacta, sino que corresponden a las posibilidades generativas del "lenguaje" en que están codificados los mensajes. Su poética, por lo tanto, deberá ser definida tanto en términos de la fijeza que puede mostrar una tradición oral determinada, de su capacidad para apegarse fielmente a elementos heredados de un pasado remoto, como en términos de su variación, de su capacidad innovadora y creativa.

BEATRIZ MARISCAL HAY
El Colegio de México

ANDANZAS DE VENUS Y CUPIDO EN TIEMPOS DEL ROMANCERO NUEVO

Las andanzas españolas de Venus y Cupido son un buen ejemplo de cómo, a partir más o menos de 1580, desapareció el divorcio que había habido entre el romance y el soneto (entendiendo por *soneto* “la otra” poesía, la de versos consonantes, sobre todo de métrica italiana, y en especial el soneto). En el *Romancero general*¹ no faltan composiciones hechas en metros italianos; y es muy notable el hecho de que las *Flores de poetas ilustres* recopiladas por Pedro Espinosa, culminación de más de dos decenios de sonetos “nuevos”, se haya impreso en la misma ciudad —Valladolid, cabeza temporal del imperio— y en el mismo año —1605— que la *Segunda parte del Romancero general* recopilada por Miguel de Madrigal, culminación de más de dos decenios de romances “nuevos”. Lorenzo de Sepúlveda no escribió sonetos, quizá por incapacidad, mientras que Herrera y fray Luis de León, capaces ciertamente de componer romances, se abstuvieron de hacerlos. En cambio Góngora y Lope de Vega, corifeos del Romancero nuevo, con una mano escribían sonetos y con la otra romances. Las andanzas de Venus y Cupido pueden seguirse en el *Romancero general* lo mismo que en “la otra” poesía. A veces se pregunta uno si tal romance no será ampliación de un soneto, o si tal soneto

¹ Emplearé las siguientes abreviaturas:

Foulché-1: RAYMOND FOULCHÉ-DELBOSC, “136 sonnets anonymes”, *RHi*, 6 (1899), 328-407.

Foulché-2: ID., “237 sonnets”, *RHi*, 18 (1908), 488-618.

Fuentes-1, *Fuentes-2*, etc.: *Las fuentes del Romancero general*, ed. A. Rodríguez Moñino, Madrid, 1957; 12 ts. El t. 12 contiene los índices de los otros once, que son reimpressiones de las Partes de la *Flor de romances* impresas en distintas ciudades entre 1589 y 1597.

RG: *Romancero general (1600, 1604, 1605)*, ed. A. González Palencia, Madrid, 1947; 2 ts.

no será concreción epigramática de un romance. Hay una verdadera simbiosis. Esto que ocurre con los sonetos y romances de Venus y Cupido ocurre también —en proporción mucho mayor— con los sonetos y romances pastoriles (zagales que cantan, lloran, descuidan sus ovejuelas, graban el nombre de su pastora en el tronco de una haya, etc.). Los temas moriscos, en cambio —“¡Tanta Zaida y Adalifa. . .!”—, no tuvieron prácticamente más expresión poética que la romanceril.

Lo característico de la “materia” de Venus y Cupido, frente a los temas de la gran masa del Romancero nuevo, es su origen culto, “clásico”, absolutamente no tradicional. Verdad es que en los decenios anteriores a 1580 abundan los romances de tema “clásico” —que por cierto no faltan en el Romancero nuevo²—, pero las andanzas de Venus y Cupido tenían la ventaja de la novedad.

² En *Fuentes* están los siguientes romances de tema “clásico” (para aligerar la tipografía omito referencias a tomo y folio, fáciles de hallar en los índices del t. 12): *Temas troyanos*: “Mirava el famoso Achiles” (Aquiles y Héctor), “A las puertas de palacio” (Aquiles y Policena), “Sentada a orillas del mar” (Hécuba), “Rendidas ya las vanderas” y “Desde una soberbia torre” (Helena). — *Temas virgilianos*: “Luego que al furioso Turno” (Turno y Eneas), y siete (!) romances de Dido: “Contando está sobre mesa”, “Por el ausencia de Eneas”, “La desesperada Dido”, “Rompe el aire con sospiros”, “Quando el piadoso Eneas”, “Ya quando el dorado Phebo” y “No el sedicioso cossario” (los dos últimos no pasaron al RG, seguramente por demasiado pedestres), y también el romance de Lope, “De pechos sobre una torre” (Belisa-Dido). — *Temas ovidianos*: “Aquel monstruo humano y fiero” (rapto de Europa), “Arrojóse un mancebito” (Hero y Leandro, de Góngora) y “El abierto pecho mira” (Píramo y Tisbe), que no pasó al RG. — *Historia romana*: “Dándose estava Lucrecia”, “De su patria se destierra” (Escipión), “El corazón no vencido” (Aníbal), “Dos exemplos de fortuna” (Mario) y “Virtiendo lágrimas tristes” (Cleopatra), que tampoco pasó al RG. (El de Aníbal va seguido de un solemne soneto, “¿Qué cuerpo yaze en esta sepultura? . . .”) — Algunos de estos romances no tienen nada de “nuevo”: parecen reliquia de tiempos pasados. (Lo mismo podría decirse de otro que no está en *Fuentes* pero sí en el RG, núm. 800, “El Macedonio Filipo”, que es el sermoncito de Filipo moribundo a su hijo Alejandro; parece una antigualla escapada del *Coro febeo* de Juan de la Cueva, pero se trata de una “transposición” de gran actualidad: Filipo es Felipe II dándole consejos al nuevo Alejandro.) Tanto más de notar es la “novedad” escandalosa de “Arrojóse un mancebito” y de “Dándose estava Lucrecia”. El romance del rapto de Europa es digno compañero del soneto de Lope “Pasando el mar el engañoso toro. . .”; y se explica el entusiasmo de L. DOLLFUS, “Les femmes du Romancero”, en sus *Études sur le moyen âge espagnol*, Paris, 1894, pp. 251-254, por el romance “Desde una soberbia torre”, con su Helena tan renacentista, tan homérica (“il est vraisemblable que son auteur a lu le poète grec”).

No proceden de un poeta familiar como Ovidio, sino de poetas de la era helenística tardíamente conocidos en España, y eso no directamente, como sucedía con Ovidio, sino a través de versiones italianas (en latín o en *volgare*). En 1580 hasta los analfabetos conocían la historia de Píramo y Tisbe o la de Hero y Leandro, pero sólo los letrados conocían la de Cupido picado por la abeja³. Por último, puede decirse que las andanzas de Venus y Cupido duraron lo que duró el Romancero nuevo. Para Baltasar Gracián, y aun para Quevedo, algunos de los romances que aquí voy a considerar eran ya “viejos” (cf. *infra*, p. 344). Gran parte de esta materia no volvió a aflorar hasta el siglo XVIII, con las traducciones de los poetas helenísticos por José Antonio Conde y otros, y con la consiguiente fabricación de “anacreónticas”.

1. EL AMOR FUGITIVO

La fuente del tema *Venus quaerens filium* es un idilio de Mosco de Siracusa: parodiando los pregones en que se pedía colaboración del público para localizar a un esclavo fugitivo, Venus hace ahí un “retrato hablado” de Cupido, que se le ha escapado, prometiendo un beso “y aun algo más” a quien se lo devuelva. El retrato es físico y sobre todo moral: “¡Cuidado con mi hijo, que es terrible!”. Este poemita, que ya en la antigüedad dejó huella en un epigrama de Meleagro y en una oda de Anacreonte⁴, fue puesto en latín por Angelo Poliziano, tras lo cual se desató en Italia todo un pequeño torrente de versos latinos e italianos que lo traducían o imitaban. De la versión latina de Giovanni Pontano procede el comienzo de la *Frágoa de Amor* de Gil Vicente, donde el tema hace su primera aparición hispánica. Vale la pena leer siquiera unos cuantos versos del parlamento de Venus, una Venus

³ El personaje de Cupido había hecho acto de presencia en la poesía cancioneril, pero sólo como alegoría o encarnación de lo que podríamos llamar filosofía del amor, desnudo de materia narrativa. Véase *infra*, pp. 353-354.

⁴ MOSCO (siglo II a.C.), ed. y trad. Ph. E. Legrand, *Bucoliques grecs*, t. 2, Paris, 1927 (coll. Budé), pp. 136-137; MELEAGRO (siglos III-I a.C.) en la *Anthologia Palatina*, V, 177, ed. P. Waltz, *Anthologie grecque*, t. 2, Paris, 1928 (coll. Budé), p. 81; “ANACREONTE”, ed. J. M. Edmonds, *Elegy and Iambus, with the Anacreontea*, London, 1931 (Loeb Class. Library), t. 2, oda 19. (Sabido es que del verdadero Anacreonte no quedan sino pedacitos, y que las célebres *odelettes* a él atribuidas se escribieron tardíamente, más o menos en la época de Mosco y de Meleagro.)

concreta y humana, muy distinta de la Venus "clásica"

No sé a quién perguntar
 por el mi hijo Cupido . . .
 ¿Adónde estás?,
 que en mis tetas he sentido
 que es cierto que llorarás
 y no serás socorrido . . .
 Dos mil angustias me das
 en buscarte:
 tú, de niño, olvidarme has,
 mas yo no podré olvidarte
 como tú me olvidarás . . .⁵.

A mediados del siglo XVI se hicieron cuatro versiones más apegadas al texto de Mosco: la del famoso protestante Francisco de Enzinas (1550), compuesta todavía, curiosamente, en versos de arte mayor; la de António Ferreira ("Correndo os prados vai, correndo os montes . . ."), en tercetos; la de Pero de Andrade Caminha ("Perdeu Venus fermosa seu Cupido . . ."), en tercetos también; y el "Venus quaerens filium" de Hernando de Acuña (basado en la traducción italiana de Tommaso Castellani), en octavas reales. Después, ya en el XVII, el idilio fue traducido por el infatigable Vicente Mariner en hexámetros latinos⁶.

⁵ GIL VICENTE, *Obras completas*, ed. Marques Braga, Sá da Costa, Lisboa, 1943, t. 4, pp. 95 ss. El Romero y el Peregrino con quienes se topa la diosa saben dónde está Cupido (en premio de la noticia, ella no les promete un beso, pero les asegura que siempre serán correspondidos en sus amores): Cupido ha bajado a España para presidir una alianza que a todos dará paz y buena-ventura. (La *Frágoa de Amor* se hizo para la fiesta del desposorio de Juan III de Portugal, celebrado en Tordesillas en 1524.) Véase AMÉRICO DA COSTA RAMALHO, "Uma bucólica grega em Gil Vicente", *Humanitas*, Coimbra, 15/16 (1963-1964), 328-347.

⁶ ÁNGEL GONZÁLEZ PALENCIA y EUGENIO MELE, "El *Amor fugitivo*, de Mosco, en las literaturas italiana, española y portuguesa", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, t. 2, Madrid, 1951, pp. 445-480, ofrecen abundantes noticias sobre las traducciones mencionadas en el texto, excepto sobre la de ANDRADE CAMINHA, que parecen desconocer (ésta, "por não se haver até agora publicado", se imprime al comienzo de los *Poemas lusitanos* de António Ferreira, 2ª impressão, Lisboa, 1771, t. 1, pp. 16-18). Compensando esta omisión, reproducen íntegra la versión de Enzinas, difícil de encontrar (pp. 463-465), y publican la traducción latina de Mariner (pp. 475-476), inédita hasta entonces. El poema de ACUÑA está en sus *Varias poesías*, ed. A. Vilanova, Barcelona, 1954, pp. 274-278. — Cf., además, JAMES HUTTON, "The first idyl of Moschus in imitations to the year 1800", *Amer. Journal of Philol.*, 49 (1928), 105-

A la lista anterior pueden añadirse dos epigramas de Andrade Caminha, intitulados los dos "O Amor perdido", y el soneto de Bernardo de Balbuena, "Venus busca a su hijo, que escondido / está en lo más guardado de mi pecho. . .", reelaboraciones "galantes" del tema, procedentes del epigrama *De Amore fugitivo* de Sannazaro⁷. En el nivel propiamente popular no encuentro sino este romancillo de fines del siglo XVI:

*Si aquel de la venda
 acaso topares,
 huye, niña, huye,
 no lo aguardes.
 Si no lo conoçes,
 yo te diré el trage,
 por que no se entregue .
 en tus libertades:
 es niño pequeño,
 desnudo y en carnes. . .*⁸.

2. CUPIDO PICADO POR LA ABEJA

Este tema se encuentra en un idilio de Teócrito y en una oda de Anacreonte. En la oda, Cupido es picado accidentalmente por una abeja oculta en las rosas; el pobrecillo cree morir; Venus aprovecha el accidente para darle una lección a su hijo: "Peores son las heridas que haces tú". En el idilio de Teócrito, en cambio, Cupido es picado por andar robando la miel del panal, y llora de rabia: ¡qué desproporción entre el tamaño de la abeja y el dolor que produce! Venus se ríe en sus narices y le contesta que esa misma

136, y JOSEPH G. FUCILLA, "Materials for the history of a popular classical theme", en sus *Studies and notes*, Napoli-Roma, 1953, pp. 99-126.

⁷ El epigrama de Sannazaro puede verse en el art. cit. de GONZÁLEZ PALENCIA y MELE, p. 450. Los epigramas de ANDRADE CAMINHA figuran, en serie con otros doce sobre Cupido, en sus *Poezias*, ed. de Lisboa, 1791, pp. 302 y 309. El soneto de BALBUENA está en el *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, égloga IX (ed. J. C. González Boixo, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1989, p. 270).

⁸ Texto de un cancionero de Módena publicado por CH.-V. AUBRUN en *BHi*, 52 (1950), 344-345. Un texto algo más corto, del "Romancero de Barcelona", había sido publicado por R. FOULCHÉ-DELBOSC en *RHi*, 29 (1913), p. 137. — Por supuesto, en muchos de los romances que luego voy a mencionar hay retratos "ocasionales" de Cupido.

desproporción hay entre él y los tormentos que causa (“excelente retorsión”, comenta Gracián en el discurso XI de la *Agudeza*)⁹.

Fue el idilio de Teócrito, felizmente traducido al latín por Alciato (cf. la *Agudeza* de Gracián, *loc. cit.*), el que mayor influencia tuvo en los poetas españoles. De la versión de Alciato¹⁰ procede seguramente el soneto del misterioso “Lagareo” que figura en las *Flores de baria poesía*, célebre cancionero compilado en México en 1577:

Una abeja hirió en la blanca mano
al dios Cupido, porque le tomava
la dulce miel de un panal que obrava
la simple con las flores del verano;
y él, viéndose herido, como insano
a su hermosa madre se quexava
y el dedo de la mano le mostrava
pidiéndole remedio muy temprano;
y díxole: “¿Es possible que hiriendo
da tanta pena y tanto sentimiento
un animal de tan pequeño pico?”
Respóndele la madre sonriendo
(gustando de sus queexas y lamento):
“Y tú ¡qué obras hazes, siendo chico!”

El ingenuo soneto va seguido inmediatamente de una octava anónima con el mismo tema (“Cogiendo unos panales el Cupido...”), muy ingenua también¹¹. Andrade Caminha escribió tres versiones del idilio: una en un sexteto y las otras dos en octavas. Las tres son muy compendiosas: omiten el robo de la miel y la risa de Venus¹².

⁹ TEÓCRITO, idilio XIX (seguramente no auténtico, sino de la época de Mosco), en la ed. cit. de *Bucoliques grecs*, t. 2, p. 36; ANACREONTE, ed. cit., oda 35.

¹⁰ Es difícil saber si tuvo influencia la traducción latina de ANTONIO DE GOUVEIA, *Epigrammaton libri duo*, Lyon, 1539, que puede verse en la reproducción facsimilar del *Boletim Internacional de Bibl. Luso-Brasileira*, 7 (1966), 593-594.

¹¹ *Flores de baria poesía*, ed. Margarita Peña, México, 1980, p. 421. La octava se lee asimismo en el ms. Esp. 373 de la B.N.P., fol. 187r-v (texto menos satisfactorio).

¹² ANDRADE CAMINHA, *Poezias*, pp. 303-304. Copio el sexteto: “Lastimado da abelha, e com grão pena, / o brando Amor à branda mai se queixa / de ver tal chaga d’ave tão pequena, / que com pequena pena tal dor deixa: / «Pequeno és —diz a mai— e peor trata, / pois nom lastimas só, mas também matas»”.

Contra este telón algo grisáceo reluce mejor el romance “Por los jardines de Chipre . . .”, sin duda una de las joyas del Romancero nuevo. Dan ganas de copiarlo todo, pero sobran los lugares en que puede leerse o releerse¹³. Copio sólo el comienzo para mostrar de qué manera el anónimo poeta dio vida a la escena (ni en Teócrito ni en Anacreonte acompaña nadie a Cupido en sus juegos y travesuras):

Por los jardines de Chipre
andaba el niño Cupido
entre las rosas y flores
jugando con otros niños:
cuál trepa por algún sauce,
presumiendo buscar nidos . . . ;
cuál coge verdes almendras,
cuál blancas flores de espino;
cuál entreteje guirnaldas
de rosas y azules lirios . . .

Es natural que este romance haya adquirido la categoría de “clásico”. Lope lo reelaboró en forma de diálogo en su *Adonis y Venus*, y en forma de baile (“prodigioso baile”, dice Montesinos) en *El galán de la Membrilla*; doña Feliciano Enríquez lo incluyó íntegro en la tercera jornada de sus *Jardines y campos sabeos*¹⁴; para Quevedo, constituye una muestra perfecta de eso tan específico e inimitable que es “un romance castellano, compostura de que España es inventora, como de otras cosas que en materia de le-

¹³ Está en varias Partes de la *Flor* (véase *Fuentes-12*); en el *RG*, núm. 39; en el *Romancero* de DURÁN, núm. 1407; en el GÓNGORA de Millé Giménez (romance “atribuible” núm. III); en el *Jardín de amadores*, eds. de Barcelona y de Zaragoza, 1611, fols. 17r-18r; en el *Cancionero del bachiller Jhoan López (ms. 3168 de la B.N.M.)*, ed. Rosalind J. Gabin, Madrid, 1980, t. 1, pp. 346-350, y en otros dos lugares mencionados por esta editora.

¹⁴ LOPE, *Adonis y Venus*, en *BAE*, t. 188, pp. 359-360 (en la cita que hago en el texto he mezclado adrede versos de esta comedia con los del romance original); *El galán de la Membrilla*, en *BAE*, t. 211, pp. 326-327; el baile está en las *Poesías líricas* de Lope, ed. J. F. Montesinos, Clás. Cast., t. 1, ed. de 1968, pp. 104-107. MONTESINOS, “Notas a la Primera parte de *Flor de romances*”, *BHi*, 54 (1952), 392; FELICIANA ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, *Los jardines y campos sabeos*, Coimbra, 1624, fol. 17r-v (Venus y Adonis “cantan” el romance). Hay que añadir que Lope, en dos ocasiones por lo menos (*El testimonio vengado*, *BAE*, t. 41, p. 410c, y *Pobreza no es vileza*, *BAE*, t. 52, p. 250a), hace que un personaje le cuente a otro, en solos ocho octosílabos, la anécdota de Cupido y la abeja.

tras dan envidia a los extranjeros, que a fuerza de sudor y trabajo apenas alcanzan a entenderlas”¹⁵; y Gracián, en el citado lugar de la *Agudeza*, en vez de hacer seguir “la emblema” de Alciato *De Amore ab ape vulnerato* de una traducción como las que le encargaba al canónigo Salinas, dice: “No mal la parafrasea un antiguo español”, y copia los doce últimos versos del romance. (El Romancero nuevo era ya venerable antigüedad.)

Entre las apariciones más tardías del tema hay que mencionar —aparte de las versiones de Anacreonte por Quevedo y por Esteban Manuel de Villegas (mucho mejor ésta que aquélla)¹⁶— imitaciones de Teócrito como el madrigal de Barahona de Soto, “Un panal lleno de sutil rocío . . .”, el de Faría y Sousa, “¡Ay, madre! (dijo a Venus el ardiente / invencible Cupido) . . .”, y el soneto de Delitala, “Llora, llora, rapaz, siente la herida . . .”, que parafrasea, y no mal, sólo las palabras de Venus¹⁷. También hay que llamar la atención sobre una pequeña serie de variantes o “derivaciones”, a saber:

Cupido no es picado por la abeja, sino por una espina de rosal: “villanesca” (madrigal) de Baltasar del Alcázar, “En tanto que el hijuelo soberano . . .”, y “versos exámetros y pentámetros” del mismo, “En tanto que el tierno hijo de la diosa Ciprina / de silvestre ramo coge la blanca rosa . . .” (bella adaptación del metro

¹⁵ QUEVEDO, *Obras, Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, 1942, p. 680 (comentario a la oda XL [= ed. cit., 30] de Anacreonte). Cf. estas palabras de otro *chauviniste*, el “Doctor Viana” (que seguramente será el mismo “Licenciado Viana”, o sea Pedro Sánchez de Viana, que tradujo y comentó las *Metamorfosis* de Ovidio en 1589): “no tiene duda”, dice, que la poesía española está a la cabeza de todas; las cacareadas formas poéticas de la lengua italiana (sonetos, octavas rimas, canciones, etc.) han sido maravillosamente asimiladas por la lengua castellana, mientras que “las redondillas de la castellana son tan propias suyas, que a ninguna de las otras las concede; y si alguna vez han querido hacerlas [los italianos] . . ., hanlas compuesto tales, que son dignas de risa”: *Equívocos morales del Dr. Viana*, citado por GALLARDO, *Ensayo*, t. 4, col. 1033.

¹⁶ Siento, a dos siglos de distancia, lo mismo que CASIMIRO FLÓREZ CANSECO, juicio publicado por M. Serrano y Sanz en *RABM*, 16 (1907), 206-216: en su *Anacreón castellano* mete Quevedo demasiada “pompa y hojarasca”; el lenguaje de Villegas es mucho más espontáneo. Además, Villegas no presume de erudito. Cf. SYLVIA BÉNICHOU-ROUBAUD, “Quevedo helenista. (*El Anacreón castellano*)”, *NRFH*, 14 (1960), 51-72.

¹⁷ FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Luis Barahona de Soto*, Madrid, 1903, pp. 683-684; MANUEL DE FARÍA Y SOUSA, *Fuente de Aganipe*, Parte tercera, Madrid, 1646, fol. 119r; JOSEPH DELITALA Y CASTELVI, *Cima del monte Parnaso*, Cállar, 1672, p. 154 (termina: “. . . y pues picas, cruel, ¡muere picado!”).

elegíaco grecolatino); al final dice Venus: ‘Mayor castigo merece una mano como la tuya, hijito’¹⁸;

la abeja pica a la dama (Cupido no interviene): madrigal de Luis Martín de la Plaza, “Iba cogiendo flores. . .” (que termina: “la picó, sacó miel, fuese volando”) y soneto de Juan Bautista de Mesa, “Dormía en un prado mi pastora hermosa. . .” (termina con una súplica a la abeja: “¡Parte conmigo el néctar que ro-baste!”)¹⁹;

Cupido y la abeja “concurren” a un mismo rosal: cantilena de Villegas, “Aquellos dos verdugos. . .” (bonita, pero sin mucha *pointe*)²⁰;

y dos variantes más rebuscadas en sendos madrigales de Soto de Rojas: “Indicio de amor” (la dama es herida por una espina) y “Consejuela de amor” (tras ser picado por la abeja, Cupido unta de miel los labios de la dama, diciendo: “Quien os tocare sienta, / cual de abejas crueles, / punta en el alma y en los labios mieles”)²¹.

3. CUPIDO MOJADO

En la famosa oda 33 cuenta Anacreonte cómo, a deshoras de la noche, llamó Cupido a su puerta, mojado y temblando de frío, y él, compadecido, lo dejó entrar:

. . . Subíle a mi aposento,
encendí mis carbones,
enjugué sus cabellos
y apagué sus temblores;
sus manos con las mías
le apreté. Y él entonces,
viéndose redimido

¹⁸ ALCÁZAR, *Poesías*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, 1910, pp. 24-25. La villanesca está, anónima, en las *Flores de baria poesía*, ed. cit., p. 508; la publicó por primera vez SEDANO, *Parnaso*, t. 3, p. 324 (es una de las poesías que Llaguno copió del ms. de las *Flores*).

¹⁹ *Flores de poetas ilustres*, de Pedro Espinosa, ed. F. Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, pp. 43 y 62.

²⁰ ESTEBAN MANUEL DE VILLEGAS, *Eróticas o amatorias*, ed. N. Alonso Cortés, Clás. Cast., Madrid, 1913, p. 234.

²¹ PEDRO SOTO DE ROJAS, *Obras*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, 1950, pp. 106 y 107.

del hielo y sus rigores,
 “Probemos —dice— el arco,
 por si el nervio se encoge”;
 y, estirando la cuerda,
 el pecho atravesóme,

tras lo cual se despidió el ingrato, muerto de risa. Así dice la traducción de Villegas. Los portugueses, como en otros casos, se habían adelantado a los españoles: hay una versión ampliada (en tercetos) por António Ferreira y una versión compendiada (en una octava) por Andrade Caminha²².

En comparación con el tema de Cupido y la abeja, es notable la poca productividad de este tema (en algún momento nos encontraremos con él, pero reducido a subtema). Lo que sí hubo fue una variante que gozó de popularidad: el soneto “Como se viese Amor desnudo y tierno . . .”, escrito seguramente por Francisco de las Cuevas. Aquí Cupido no busca calor en casa del poeta, sino en el seno de la dama, sólo que, hallándolo más frío que nieve, prefiere establecerse en los ojos (“ . . . allí quiso vivir, y de allí mata”)²³.

²² FERREIRA, *Poemas lusitanos*, Lisboa, 1598, “Elegia VIII” (“Era alta a noite, quando descansava / dos trabalhos do dia a humana gente, / e já à mão de Boote Ursa virava . . .”); ANDRADE CAMINHA, *Poezias*, p. 306 (“Alta noite de inverno a mim Cupido / molhado, frio e nú, todo tremendo, / se vem . . .”).

²³ El soneto se encuentra por lo menos en: 1) *Flores de baria poesía*, ed. cit., p. 336 (anónimo); 2) *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez (1582), ed. A. Rodríguez Moñino, Madrid, 1967, p. 205, con atribución a Cuevas (cf. también GALLARDO, *Ensayo*, t. 4, p. 202); 3) *Foulché-2*, núm. 86 (anónimo); 4) ms. extractado por R. MENÉNDEZ PIDAL, *BRAE*, 2 (1915), p. 474, con atribución a Francisco de Figueroa (de ahí pasó a la ed. de las *Poesías* de FIGUEROA, Bibliófilos Españoles, Madrid, 1943, p. 132). En 1 y 2 la dama se llama Tirenica; en 3, Belisa; en 4, Filis. — También parecen derivaciones de la oda anacreónica estas tres poesías: el madrigal “¿A qué vienes, tirano, a la cabaña / a dar desasosiego . . .?”, que está en el *Cancionero musical de la casa de Medinaceli*, ed. M. Querol Gavaldá, Barcelona, 1949-1950, t. 2, núm. 80 (letra y música anónimas); un soneto dialogístico de las *Rimas del Incógnito* publicadas por FOULCHÉ-DELBOSC en *RHi*, 37 (1916), p. 367, en que el Amor, desnudo por haber perdido la ropa en el juego de naipes, llama a una puerta: “—¡Ah de casa! —¿Quién es? —Un hombre honrrado . . .” (pero quien vive allí se niega a abrirle la puerta: ¡ya conoce sus mañas!); y el romance “A la posada de Ausencia / llegó el Amor una noche, / después de haber caminado / catorce leguas atroces . . . / Pensó que Agradecimiento, / en oyéndole su nombre, / bajara descalzo a abrirle, / mas ya nadie le conoce . . .”: FOULCHÉ-DELBOSC, “Poésies attribuées à Góngora”, *RHi*, 14 (1906), p. 101.

4. CUPIDO Y LA DAMA

La intervención de la dama en las andanzas de Venus y Cupido merece capitulillo aparte. De nuevo hay que remontarse a la época helenística. Anacreonte dice en una de sus odas que las Musas atraparon a Cupido, lo ataron con guirnaldas y se lo dieron como esclavo a la Belleza²⁴; Venus acude a rescatarlo, y se encuentra con que su hijo vive feliz en esa esclavitud. Meleagro desarrolla el tema en dos epigramas: en el primero, el poeta grita (como Venus en el idilio de Mosco) que Cupido se ha escapado, pero al final lo encuentra: el flecherillo ha buscado escondite en los ojos de Zenófila (ojos que no pueden esconderlo, y lo delatan); en el segundo, el poeta ha decidido deshacerse de Cupido, ese monstruo, vendiéndolo en subasta; pero al verlo, todo lloroso, en los ojos de Zenófila, se arrepiente de su propósito²⁵.

Los poetas humanistas de Italia desarrollaron de diversos modos la idea, y fue Girolamo Angeriano quien mejor se la transmitió a los españoles. En uno de sus epigramas, “Flebat Amor, matremque quaerebat . . .”, Cupido se refugia en Celia, confundiendo a Venus (“¡No soy tu madre!”), dice ella, y Cupido se ruboriza por su error). Este epigrama fue traducido en un soneto por el canónigo Salinas²⁶. En otro epigrama, “In fulva dum pulchra Venus spatiatur arena . . .”, Cupido asaetea a Venus por error: ¡se parece tanto a Celia! De ahí procede un soneto de Figueroa, “Pasaba Amor en despoblado un día . . .” (“¡Pensé que érades Fili, madre mía!”)²⁷. Otro epigrama, “Caelia fatur, Amor

²⁴ *La Belleza (to Kállos)* en general: Anacreonte pudo estar pensando en el Batilo de la oda 17 o bien en las turbas femeninas de la oda 14 (antecedente del catálogo de Leporello: “. . . ma in Ispagna son già mille e tre”). El humanista Élie André tradujo el neutro *Kállos* por el neutro *Decus* (“. . . dantque Decori”). Los dos ilustres traductores españoles de Anacreonte se basaron en André, pues no sabían griego. Villegas dice *Decoro* (“al Decoro le entregan”); pero Quevedo, extrañamente, leyó *Lycori* en vez de *Decori*: “a Lycor le entregaron”, dice; y añade de su cosecha: “. . . a Lycor, por quien pudo / bramar Júpiter santo” (dejando en duda si se trata de un Ganimedes o de una Leda). Véase BÉNICHOU-ROUBAUD, art. cit., p. 69.

²⁵ ANACREONTE, oda 19; MELEAGRO, *Anthologia Palatina*, V, 177 y 178 (*Anthologie grecque*, ed. cit., t. 2, p. 81).

²⁶ Véase GRACIÁN, *Agudeza*, discurso XXXV. Años después fue traducido por AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES, *Cythara de Apolo*, Madrid, 1681, t. 1, p. 47.

²⁷ FIGUEROA, *Poesías*, ed. Bibliófilos, pp. 123-124. Cf. JOSEPH G. FUCILLA, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960, p. 112.

fatur. . .”, dice que Celia y Cupido se parecen en todo: son indistinguibles, salvo que ella es cruel y Cupido blando. De ahí procede un soneto de Pedro de Padilla, “Si Celia duerme, Amor hace lo mismo. . .”²⁸. El tema de la dama cruel y altiva, que no reconoce el imperio de Cupido, aparece graciosamente en un madrigal de Alcázar:

Ten cuenta, Amor, con esta cruda fiera;
mira cuán libremente
goza la dulce y verde primavera,
burlando de la gente
que por señor te sufre y te consiente,
y dice: “¡A tu pesar, cruel tirano,
he de pisar las flores deste llano!”
Pues, por que más la ingrata no se estime,
¡fléchale un tiro, Amor, que la lastime!

y en el madrigal anónimo, “¿No ves, Amor, que esta gentil moçuela / burla de ti. . .?”), cuyo verso final es muy parecido al del poemita de Alcázar: “¡Tírale una saeta que le duela!”²⁹.

Pero la mayor parte de estas poesías derivan de un cuarto epigrama de Angeriano, “Cum dormiret Amor, rapuit clam pulchra pharetram / Caelia. . .” y del “De Cupidine et Hyella” de Andrea Navagero³⁰. Así el epigrama de Ferreira, “Furtou a aljaba à Amor quando dormia / Lésbia; acorda Amor, poem-se a chorar. . .”; así también estos sonetos: de Camões, “Num bosque, que das Ninfas se habitava. . .” (final: Sibela “as setas traz nos olhos, com que tira. / Ó pastores! fugi, que a todos mata, / senão a mim, que de matar-me vivo”); de Juan de Almeyda, “A la som-

²⁸ PADILLA, *Thesoro de varias poesías*, Madrid, 1587, p. 330 (y cf. FUCILLA, *Estudios*, p. 175). También este epigrama fue traducido por SALAZAR Y TORRES, *op. cit.*, pp. 44-45.

²⁹ ALCÁZAR, ed. cit., p. 25; *Flores de baria poesía*, ed. cit., p. 188 (“villanesca”). Los dos madrigales figuran en el *Cancionero de Medinaceli*: el anónimo con música de Juan Navarro (t. 2, núm. 76) y el de Alcázar con música del gran Francisco Guerrero (t. 1, núms. 16 y 17, que debieran constituir un solo número). Por cierto que el *violon d’Ingres* de Alcázar era justamente la música, según nos lo hace saber FRANCISCO PACHECO en su *Libro de los verdaderos retratos*: Alcázar, “mui diestro en la Música, compuso algunos madrigales” (con su “tono” y su “composición”); “el insigne maestro Guerrero. . . los estimava en mucho” y “tuvo con él estrecha amistad por la Música i la Poesía”.

³⁰ FUCILLA, *Estudios*, p. 164; ID., “Navagero’s *De Cupidine et Hyella*”, en sus *Studies and notes*, *op. cit.*, pp. 151-164; E. MELE, *RFE*, 16 (1929), 62-63.

bra de un mirto estava un día. . .” (final: Sirena hiere a Cupido, “y assí se muere Amor de amores della. / ¡Ay Dios, qué harán los tristes amadores!”); de Luis Martín de la Plaza, “Gastaba Flora, derramando olores. . .” (adaptación del de Camões). Es el tema de unos versos de Luis Gálvez de Montalvo, “Entre hierbas fresquísimas floridas. . .” (Fílida apresada al Amor dormido)³¹, y también de este soneto anónimo:

Quedóse Amor dormido entre unas flores,
poniendo junto a sí arco y aljava
al tiempo que Marfisa atravesava
cogiendo de las rosas las mejores.

Visto el rapaz, hurtó sus passadores
y el arco, y fuesse a do un pastor estava,
tirándole uno dellos, que vastava
a causalle mill cuentos de dolores.

Al golpe y a las voces del villano
despierta Amor y va con saña horrible
hazia do oyó de sí nombrar querella.

—¡Valedme, Amor! —¿Quién eres? —Soy Silvano.
—¿Quién [te] hirió? —Marfisa. —Es imposible
sanarte ella sin mí, ni yo sin ella³².

En otro grupo de poesías la dama no se aprovecha del sueño de Cupido, sino que pelea denodadamente con él y lo hace prisionero.

³¹ FERREIRA, *Poemas lusitanos*, 1598, fol. 28r; el soneto de ALMEYDA (B.N.M., ms. 3968, fol. 159v) está en *Foulché-2*, núm. 152; el de LUIS MARTÍN en las *Flores de poetas ilustres* de Juan Antonio Calderón, ed. Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, p. 116; el poema de GÁLVEZ DE MONTALVO en *El pastor de Fílida*, ed. de Valencia, 1792, pp. 59-61. — Añádase *Foulché-1*, núm. 131, soneto anónimo “¿Por qué la madre diosa [en] este día / está açotando al hijo regalado? . . .” (lo azota por haber vuelto a casa sin arco: se lo dio a la dama, confundiéndola con Venus).

³² B.N.P., ms. Esp. 373, fol. 240v. En la cantilena “De Amor y Lydia”, de VILLEGAS (ed. cit., pp. 216-217), Cupido le pide a la dama que le vuelva lo robado: “. . . Donde tienes tus ojos / no has menester mis flechas”. En el soneto “De Cupido y Lucinda”, de las *Rimas humanas* (1602) de LOPE (*Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, 1983, p. 111), quien duerme es la dama: especie de inversión del tema de Psique y Cupido. Un romance tardío, “Mientras su madre le hazía. . .” (con bonito estribillo eneasilábico, “Adurmióse Cupido al son / de una fuente de cristal. . .”), es puramente lírico; Cupido duerme y no sucede nada: *Primavera y flor de los mejores romances*, recogidos por el Lic. Arias Pérez, ed. Montesinos, Valencia, 1954, pp. 186-187 (el romance no está en la ed. de 1621, sino en la de 1623).

nero, despojándolo de sus armas. Es el tema de unas bonitas coplas de Cristóbal de Castillejo, “Por unas huertas hermosas. . .” (Cupido forcejea por librarse de Lida, “pero viendo la blancura / que sus tetas descubrían”, decide quedarse y reinar desde allí), de un soneto de António Ferreira, “Vinha Amor pelo campo trebelhando. . .” (con una de las flechas hiere la dama al heridor), y de un soneto dialogístico de las *Flores de baria poesia*, “—¿De dó venís, Cupido, solloçando. . .?” (la dama le ha quebrado sus saetas)³³.

Vale la pena copiar este otro soneto, anónimo:

Llegando Amor a do Sirena estava
cogiendo flores el verano un día,
“¡O, qué vonito niño —le dezía—,
¿queréys darme essa flecha y essa aljava?”

Y como viesse que el rapaz andava
tras ella, que quitársela quería,
quitóle el arco y quanto más traía,
y aun después le azotó porque llorava.

Mas para que callasse y darle alientos,
le dio una flor, y assí quedó callando
él con la rosa, ella con arco y vira.

Deste trueque los dos fueron contentos:
el niño con la rosa va jugando,
Sirena mata a quantos topa y mira³⁴.

Y también el madrigal de Alcázar:

Dejó la venda, el arco y el aljaba
el lascivo rapaz (¡donosa cosa!)
por coger una bella mariposa
que por el aire andaba;
Magdalena, la ninfa, que miraba

³³ CASTILLEJO, *Obras*, ed. J. Domínguez Bordona, Clás. Cast., 1927, t. 2, pp. 96-97; FERREIRA, *Poemas lusitanos*, fol. 24r (en el discurso sobre el soneto con que comienza la Parte primera de su *Fuente de Aganipe*, Madrid, 1646, FARÍA Y SOUSA elogia este soneto y se lo atribuye a D. Pedro de Portugal); *Flores de baria poesia*, ed. cit., p. 403 (publicado también por GALLARDO, *Ensayo*, t. 1, col. 1007).

³⁴ B.N.P., ms. Esp. 373, fol. 51v. Cf. también el madrigal “Amor andaba triste y peregrino. . .”: Venus le ofrece como consuelo “una cosa soberana, / que es el rostro dulcísimo de Juana” (*Cancionero de Medinaceli*, ed. cit., t. 1, núm. 18; música de Francisco Guerrero).

su descuido, hurtóle
 las armas y dejóle
 en el hermoso prado
 como a muchacho bobo y descuidado.
 Ya de hoy más no da Amor gloria ni pena,
 que el verdadero Amor es Magdalena³⁵.

Debido seguramente a su carácter de viñeta o miniatura, este tema aparece muy poco en el Romancero. El único eco claro que encuentro está en un romance lírico del *Romancero general*:

Presta la venda que tienes,
 Amor, a la bella niña
 para que cubra los ojos
 con que da muerte y da vida . . . ,
 si no quieres de tus flechas
 gozar solas las cenizas,
 y que de tus tiernos brazos
 te quite el arco y te rinda . . .
 Déjale la venda y huye . . . , etc.³⁶.

5. EROS Y THÁNATOS

Este tema, que no procede de los líricos griegos sino de un emblema de Alciato (“Errabat socio Mors iuncta Cupidine . . .”), aparece en varios sonetos: 1) “La Muerte y el Amor acaso un día / los pasos a un lugar apresuraron . . .”; 2) “La Muerte y el Amor yendo camino . . .”; 3) “En un camino llano y espacioso / el Amor y la Muerte se encontraron . . .” (aquí el Amor hiere de muerte a la Muerte); 4) “La triste Muerte y el Amor salieron / tirando, un día, con sus flechas duras . . .” (pernoctan en la misma posada y al despertar se trastruecan sus armas; el final dice: “¡Quién nunca vido tan terrible suerte, / que llamo yo a la Muerte por consuelo / y ella me tire, y doble mi cuydado!”); y 5):

³⁵ ALCÁZAR, pp. 25-26. También este madrigal fue musicalizado por Francisco Guerrero: *Cancionero de Medinaceli*, t. 2, núm. 79. Puede añadirse una letrilla de Juan de Almeyda, “Amor con Luísa / se andava burlando, / y quedó llorando / y ella con gran risa . . .” (JORGE DE SENA, *Francisco de la Torre e D. João de Almeida*, Paris, 1974, pp. 248-249).

³⁶ Romance con estribillo, *Fuentes-4*, fol. 35; en el *RG*, núm. 239, comienza “Presta la *banda* que tienes . . .”.

En un cierto ospedaje do posava
 Amor, vino a parar también la Muerte.
 O fuesse por descuido o mala suerte,
 al madrugar Amor, como lo usava,
 tomó de Muerte el arco y el aljava
 (y no es mucho, si es ciego, que no acierte).
 Muerte recuerda al fin: tampoco advierte
 que eran de Amor las armas que tomava.
 Sucedió deste error que Amor, pensando
 enamorar mancebos libertados,
 y Muerte enterrar viejos procurando,
 vemos morir los moços mal logrados
 y los molestos viejos que, arrastrando,
 se van tras el vivir enamorados³⁷.

He copiado el último soneto para hacer resaltar mejor la *novedad* —la gracia, la ligereza, la atención al detalle— con que el tema aparece en este romance:

Topáronse en una venta
 la Muerte y Amor un día
 ya después de puesto el sol,
 al punto que anochecía.
 A Madrid iba la Muerte
 y el ciego Amor a Sevilla
 a pie, llevando en los hombros
 sus caras mercaderías
 (y pensé que iban huyendo
 acaso de la justicia,
 porque ganan a dar muerte
 entrambos a dos la vida). . .

¡Qué fea eres!, le dice Cupido a la Muerte. Van a reñir, pero lo estorba “con un lançón el ventero, / que por medio se metía”. Como la venta rebosa de huéspedes, Cupido y la Muerte tienen que dormir en la cocina, y allí

³⁷ 1) Soneto “del Amor y Muerte”, cancionero ms. de la biblioteca de Rodríguez Moñino: cf. *Ábaco*, 2 (1960), p. 185, núm. 11; 2) LUIS HURTADO DE TOLEDO, *Cortes de casto Amor y Cortes de la Muerte*, Toledo, 1557, en los prels. de las *Cortes de la Muerte*, que tienen foliación aparte; 3) soneto anónimo “A los dos tiranos Amor y Muerte”, *Foulché-2*, núm. 192; 4) soneto “de Covarruvias”, *ibid.*, núm. 172; y 5) *Flores de baria poesía*, p. 513.

los arcos, flechas y aljabas
dan a guardar a Marina,
una moça que en la venta
a los huéspedes servía. . .

A la mañana siguiente, Marina le da a Cupido las armas de la Muerte y viceversa,

y desde entonces acá
mata el Amor con su vira
moços, que ninguno pasa
de los veinte y cinco arriba;
a los ancianos a quien
matar la Muerte solía,
agora los enamora
con las saetas que tira.
¡Mirá cuál está ya el mundo,
vuelto lo debajo arriba:
Amor por dar vida mata,
Muerte por matar da vida!³⁸

6. TRIUMPHUS CUPIDINIS

El tema del Amor triunfante, del Amor cuyo señorío todo el mundo reconoce, ha resonado en la poesía española desde el Arcipreste de Hita (“El Amor faz sutil al ome que es rudo, / fáz el fablar fermoso al que antes es mudo. . .”): recuérdense en particular las coplas “De cómo clérigos e legos e frailes e monjas e dueñas e juglares salieron a reçibir a don Amor” (“Todos finojos fincados besáronle la mano; / al que non se la besa tiénenle por villano. . .”)³⁹. Esa imagen persiste en el *Diálogo entre el Amor y un viejo*

³⁸ *Fuentes-2*; RG, núm. 42. En la *Agudeza*, discurso XXXV, Gracián cita el epigrama de Alciato y dice en seguida: “Tradújolo un antiguo en un prolijo romance, que concluye con esta agradable moralidad” (y copia los cuatro últimos versos). Por supuesto que no es “traducción”; pero obsérvese de nuevo cómo estos romances eran “antiguos” a mediados del siglo XVII.

³⁹ El Arcipreste no se imaginaba al Amor como niño travieso, sino como “ome grande” y “mesurado” (c. 181), “don Amor”, marido de Venus, no hijo (“Señora doña Venus, mujer de don Amor, / noble dueña, omíllome yo, vuestro servidor. . .”, c. 585). De los dos recibe buenos “castigos” (consejos). Tanto monta ella como él: “Ella es nuestra vida e ella es nuestra muerte, / enflaqueçe e mata al rrezo e al fuerte, / por tod el mundo tiene muy grant poder e fuerte. . .” (c. 584).

de Rodrigo Cota (“Al rudo hago discreto, / al grossero muy polido . . .”) y en varios pasajes de Juan del Enzina (“Amor amansa al más fuerte . . ., / Amor muda los estados, / las vidas y condiciones . . .; / haze al pastor palaciego / y al palaciego pastor . . .”; “Ninguno tenga osadía / de tomar fuerças conmigo . . . / Mi guerra nunca sossiega . . . / Hago de los aldeanos / cortesanos, / y a los simples ser discretos . . .”)⁴⁰. Más de una vez se han señalado esas persistencias de lo medieval en el Renacimiento español. Juan del Enzina sigue siendo hombre de la Edad Media incluso cuando en su *Triunfo de Amor* “traduce” a Petrarca, tanto más cuanto que el prolijo *Triumphus Cupidinis* de éste, en comparación de su *Canzoniere*, tiene aún mucho de “medieval”⁴¹.

No hay solución de continuidad entre ese *Triunfo de Amor* y dos romances “artísticos” (de rima consonante) muy anteriores al Romancero nuevo. En el primero, publicado en 1544, el poeta cuenta cómo “estava / el dios Cupido assentado / en una labrada silla” cuando de pronto se abrió una puerta

de do salió una gran copia
de donzellas en trançado,
con palmas en las sus manos
y vestidas de brocado . . .
Las señas de las dos dellas
que se avían adelantado,
ser Penelope y Lucrecia
me uvieron manifestado;
las otras no conocí,
aunque mucho uve mirado,
por aver cada una dellas
desta vida ya passado . . .⁴².

⁴⁰ Las citas que hago en el texto proceden de las *Églogas* de ENZINA, ed. H. López Morales, Madrid, 1963, pp. 124-125 (villancico “Ninguno cierre las puertas”, al final de la égloga VIII) y 141-144 (comienzo de la égloga X). El villancico “Ninguno cierre las puertas” está, con música del propio Enzina, en el *Cancionero musical de Palacio*, ed. H. Anglés, Barcelona, 1947, núm. 167; cf. también el villancico “Si Amor pone las escalas . . .”, *ibid.*, núm. 178, letra y música del mismo.

⁴¹ El *Triunfo de Amor* trobado por JUAN DEL ENZINA es su poema más ambicioso; ocupa las pp. 82-136 del t. 2 de sus *Obras completas*, ed. A. M. Rambaldo, Clás. Cast., Madrid, 1978.

⁴² Pliego suelto (Salamanca, Juan de Junta) reproducido por H. THOMAS, *Dos romances anónimos del siglo XVI*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1917, pp. 41-42. Es versificación del *Sueño de Amor* de Feliciano de Silva, que figura al final de la Parte I del *Amadís de Grecia* (o sea el libro IX de *Amadís*

El otro es un “Romance de amores” publicado en 1561:

Por los campos Eliseos,
do el Amor más residía,
sentí por un hondo valle,
quando ya l'alva reía,
llorar muy amargamente.
Yo, por ver lo que sería,
apartéme del camino,
más de temor que osadía.
En esto vide a Cupido,
qu'en carro triumphal venía.
Seys cavallos le tiravan;
el auriga que regía
era Paris con Orpheo,
Virgilio en su poesía. . .

Quienes lloran son tres damas que Cupido lleva presas en el carro:

Yo preguntando el porqué,
Cupido me respondía:
la una es porque burlava
de quien con fe la servía;
la segunda porque a muchos
de amor cara les hazía;
la postrera, que a su amante
la promesa no cumplía. . . ,

y el poeta — final travieso que ya anuncia desarrollos posteriores— se encarga de contar lo que vio, para escarmiento de las ingratas, las coquetas y las incumplidoras⁴³.

El imperio milenario de Cupido es el tema de un romance de

de Gaula), cuya primera edición parece ser de 1530. Cf. el texto de Silva (reproducido *ibid.*, p. 69): “[Por una puerta] vi salir infinitísimo número de damas. . . vestidas de blanco, con palmas en las manos, con harpas e otros diversos instrumentos. . . Delante de todas venían dos que por las señas de su fama por mí fueron conocidas: la una era Lucrecia e la otra Penelope; e de las otras, aunque muchas conocía, no las digo porque todas eran damas pasadas desta presente vida” (¡como si Penélope y Lucrecia aún vivieran!). Silva no habla de “Cupido”, sino de “el Amor”, o “el dios de Amor”; el poeta del romance dice “el alto dios Cupido” o “el poderoso Cupido”.

⁴³ *Silva de varios romances* (Barcelona, 1561), ed. A. Rodríguez Moñino, Valencia, 1953, fols. 176-177; está también en la *Flor de enamorados* (Barcelona, 1562), ed. A. Rodríguez Moñino y D. Devoto, Valencia, 1954, fols. 55-56.

Cristóbal de Virués, “Estando cubierto el cielo / de tristísimos nublados. . .”, que relata el nacimiento del dios entre convulsiones horribles de la naturaleza; un volcán vomita a un gigante disfrazado de niño desnudo y tierno:

. . . Flechando un arco salió
 contra todos los humanos,
 despidiendo pasadores
 en el infierno forjados;
 cuyas varas son de hierro,
 y los hierros inhumanos
 son de fuego penetrante
 con muertes enherbolados.
 Desde que salió el cruel
 (que ha ya millares de años),
 no ha cesado de tirar
 ni son otros sus cuidados;
 y ni le han faltado flechas,
 ni se han cansado sus brazos,
 ni yerra tiro jamás,
 ni cuenta edades ni estados. . .⁴⁴.

Otra expresión de la monarquía del Amor es la imagen de las medievales “Cortes de Cupido”: así el auto de Hurtado de Toledo, *Cortes de casto Amor*; así una ensalada anónima de hacia 1560, “A Cortes llama el Amor. . .”; así también un romance de Covarrubias Herrera, “A Cortes llama Cupido / en su palacio sagrado. . .”, donde Cupido, especie de Carlos V, atiende a los problemas de la turba de vasallos (damas y galanes) que han acudido a la convocatoria⁴⁵.

⁴⁴ CRISTÓBAL DE VIRUÉS, *Obras trágicas y líricas* (Madrid, 1609), según los extractos de GALLARDO, *Ensayo*, t. 4, col. 1081. Véanse los tercetos del soneto anónimo “Aqueste niño, al parecer sangriento. . .” (*Flores de baria poesía*, p. 140): “Los coraçones libres prende y hiere, / ora divinos, ora sean humanos, / y es alma que sustenta y rije el mundo. // Éste es Amor. . .”, etc. Y también este villancico del *Cancionero de Medinaceli* (t. 1, núm. 21): “Amor ciego y atrevido, / ¿quién os dio a vos tanto mando / que a todos andáis burlando? // Hazéis llorar y reír, / hazéis callar y hablar, / hazéis temer y esforçar, / acometer y huir, / y, si bien lo sé deçir, / en todos tenéis tal mando, / que a todos andáis burlando” (música de Diego Garçón, que saca buen partido de las antítesis de la copla).

⁴⁵ HURTADO DE TOLEDO, *supra*, nota 37; sobre la ensalada anónima (del “Cancionero toledano”, ms. 17,698 de la B.N.M.) véase MARGIT FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, p. 1185; GERÓNIMO DE

Quien dio la puntilla a esta tradición medieval fue el olvidado Rodrigues Lobo, con un romance hecho en pleno auge del Romancero nuevo, y cuyo comienzo delata la influencia de Góngora:

Publicó fiestas Cupido
el día de San Ciruelo,
en las nobles herrerías
de su padastro el herrero. . .

A ese "noble" lugar acuden puntualmente los dioses y diosas del Olimpo el día de San Ciruelo, y Cupido es el dueño de la fiesta. Es una burla bien hecha⁴⁶.

No faltan en la poesía helenística las expresiones del tema de la omnipotencia de Cupido (él subyuga a los mortales y a los inmortales; *Omnia vincit Amor*). En el ya recordado idilio de Mosco, al describir a su hijo, no se olvida Venus de incluir este dato: "A mí misma suele herirme con sus flechas"; y también: "Su antorcha es pequeña, pero con ella incendia al propio Helios" (o sea a Apolo). En un epigrama atribuido al mismo Mosco, Cupido, convertido en labrador, después de arar y sembrar su trigo, se dirige petulantemente a Júpiter y le dice más o menos: "Te hiciste toro para gozar de Europa; si no me das una buena cosecha, yo te haré buey de mi arado". Y Ovidio, nutrido de poesía helenística, cuenta en una de sus fábulas más célebres cómo Apolo (Helios), envanecido por haber dado muerte a la horrenda serpiente Pitón, se mofa del arquito y las flechitas de Cupido, y cómo la *saeva Cupidinis ira* lo castiga⁴⁷.

Es éste el Cupido que aparece en dos epigramas de António Ferreira, "Dizem que antigamente o ceo cahia. . ." (los dioses rinden sus armas a Cupido), y este otro, que copiaré entero:

Forjava em Lemno com destreza e arte
setas à Amor do Venus o marido:
a branda Venus lhe poem mel d'uma parte,
mas d'outra parte lhe poem fel Cupido.
Entrou brandindo a grossa lança Marte;

COVARRUBIAS HERRERA, *La enamorada Elisea*, Valladolid, 1594, fols. 250- 252.

⁴⁶ FRANCISCO RODRIGUES LOBO, *Primeyra e segunda parte dos romances*, Coimbra, 1598, s. fol. (fols. 60-62 en la 2ª ed., Lisboa, 1654).

⁴⁷ MOSCO y PSEUDO-MOSCO: *Bucoliques grecs*, ed. cit., t. 2, pp. 137 y 184 (= *Anth. Palatina*, XVI, 200); OVIDIO, *Metamorphoses*, I, 452 ss.

rio-se das setas. “Queres ser ferido
d’uma? —Amor diz—: prova hora se te praz”.
Ferio-o. Rio-se Venus. Marte jaz⁴⁸.

En una de sus anacreónticas originales, Villegas se dirige a Cupido declarándose convencido de su omnipotencia: ciertamente él sabrá vencer la esquivéz de la dama; y termina:

Mancharé tus altares
con dos palomas duendas,
y luego tus narices
con aromas sabeas.
Será, tras todo aquesto,
temida tu potencia,
y dada por honrada,
Amor, tu madre mesma⁴⁹.

En tiempos ya más preciosistas, el tema de la dama reacia y luego vencida por el dios cuaja en el soneto “Amor triunfa de Fénix”, de Soto de Rojas, que vale la pena leer (sobre todo por su segundo cuarteto, tan lleno de ecos y sugerencias):

Saltó el Amor, por conseguir su intento,
del jardín de mi Fénix el cercado,
y entre las fores, con el arco armado,
en forma se vistió de pensamiento.

Ella entrava con blando movimiento,
el cabello a la espalda derramado,
vestido el cuerpo de un cendal nevado,
que con los miembros lo pegava el viento.

Púsole al corazón la punta aguda
y ella, sobresaltada, desmayóse:
fue grande el golpe, y la cogió desnuda.
Bolvió al fin como pudo, y levantóse

⁴⁸ FERREIRA, *Poemas lusitanos*, fols. 28v (“A Venus e Cupido”) y 29r (“Marte namorado”).

⁴⁹ VILLEGAS, ed. cit., p. 305. Las palomas *duendas* me llaman la atención (y se la llamarán al lector, supongo). Domínguez Bordona, editor de Villegas, pensando quizá en ‘domésticas’, declara que son ‘palomas mansas’; pero CO-ROMINAS, al final del art. *duende*, hace pensar en un adjetivo *duendo*, -a ‘lustroso, -a’. En cuanto a las *aromas sabeas*, o sea el incienso, cf. Góngora: “Ante tu deidad / hónrense mil fuegos / del sudor precioso / del árbol sabeo”; pero él no se lo dice al Amor, sino a un dios aún más poderoso, el Desengaño (romancillo “Noble Desengaño...”, de 1584).

pidiendo a voces contra Amor ayuda.
Y él miróme, miróla, y sonrióse⁵⁰.

El tema de los poderes y el triunfo de Cupido tiene su expresión más realista, más novelesca y más amena en una composición del *Romancero general* de 1604:

Topó al ciego virotero
con su carcaj y apatuscos
un arriero taimado,
entre los pies de sus mulos. . .

(o sea que los mulos por poco pisotean al dios ciego, dormido a orilla del Manzanares). Buen comienzo de un relato muy animado⁵¹. Lo más bonito del romance es el chispeante diálogo de Cu-

⁵⁰ SOTO DE ROJAS, ed. cit., p. 109 (el v. 14 invita a una comparación con el v. 8 del epigrama de Ferreira). En las décimas “Cogióme sin prevención / Amor, astuto y cruel. . .”, SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ compara el triunfo de Cupido sobre el corazón humano con el de los griegos sobre Troya. Dice al final: “. . . Todo el Amor lo extermina / y, con ardiente furor, / sólo se oye, entre el rumor / con que su crueldad se apoya: / —Aquí yace un alma Troya, / ¡victoria por el amor!”. *Obras completas*, t. 1, ed. A. Méndez Plancarte, núm. 100. Allí mismo, p. 495, cita el editor un *triumphus Cupidinis* aún más tardío (endechas de fray Juan de la Anunciación, poeta novohispano de comienzos del siglo XVIII). — Lo contrario del *triumphus Cupidinis* (ya en Petrarca) es el *triumphus Pudicitiae*, del cual conozco una muestra bien barroca: soneto de un cancionero jesuítico “Al verter sangre entre sueños. S. F[rancisco] X[avier] resistiendo un sueño torpe”. Ya el tema es notable: el Amor le ha hecho soñar al santo un sueño irresistiblemente sensual, y él, aferrado a su castidad aun *entre sueños*, ha luchado con tal violencia que ha tenido una hemorragia (¿de dónde le habrá salido la sangre? ¿y cómo se habrá sabido un detalle tan íntimo?); pero más notable es el comienzo del soneto, parecido al de las composiciones en que Cupido se queja de que la dama se ha apoderado de sus flechas o le ha quebrado el arco: “Una noche llorando fue Cupido / sin armas a su madre, y sin aliento. . .” (A. RODRÍGUEZ MOÑINO y MARÍA BREY MARIÑO, *Catálogo de los mss. poéticos castellanos. . . de la H.S.A.*, New York, 1965, t. 2, p. 298). Un anónimo estudiante de Alcalá, residente en el colegio de los jesuitas, escribió otro soneto “A la sangre que derramó un Crucifijo en recompensa [!] de la que virtió S. Francisco Xabier resistiendo entre sueños una tentación lasciva”: *RHi*, 40 (1917), p. 84.

⁵¹ Y no sin refinamientos. El poeta juega con la aliteración, como a veces Góngora (Cupido duerme “entre *juncias* y *juncos*. . . / una mañana de *junio*”), y Cupido, con erudita alusión, es “el Isleño” (nacido en Chipre). La asonancia *ú-o* será la del romance “La ciudad de Babilonia” de Góngora, y no es difícil ver por qué “Topó al ciego virotero. . .” se ha atribuido a él (ed. Millé, núm. XIV). Es anónimo en el *RG*, núm. 979.

pido con el arriero. La acción es muy simple: Cupido acaba de salir de Madrid y se dirige a Valladolid, nueva sede de la corte (1601-1605); el arriero, bondadoso, le ha ofrecido su compañía —“que no os faltará una enjalma / y de pan cualquier mendrugo” (un petate y una tortilla, se diría en mexicano)—, y sólo después de un trecho se le ocurre preguntarle qué clase de bicho es. A lo que Cupido responde:

“Yo soy el hijo de Venus,
que de los reyes me burlo,
cuyas coronas y cetros
con este arquillo trabuco.
No hay hombre que se me escape
ni se esconda si le busco,
y aun sobre las mismas nubes
tras él por los aires subo.
Agora voy a la corte,
adonde yo os aseguro
que más de cuatro reposan,
que aguardan trances bien duros . . .”.

En efecto: poco antes de llegar a Valladolid, Cupido hace de las suyas en un mesón y siembra “llanto profundo” en *tutti quanti*:

La mesonera se abrasa,
sus hijas pierden los pulsos;
arde la moza gallega
y da por cebada humo;
los huéspedes se alborotan,
no quiere cenar ninguno.
Sólo cena el inocente,
mirando aquel caos confuso . . .

Por cierto, no se olvida Cupido del buen arriero: lo hace enamorarse fulminantemente de “una corita gallega / con más boca que un pantuflo”. ¡Triunfo completo!

8. AVENTURAS ESPAÑOLAS

Así como los poetas helenísticos inventaron más y más aventuras de Eros⁵², así los españoles de la época del Romancero nuevo se

⁵² PH. E. LEGRAND, *Bucoliques grecs*, ed. cit., t. 2, p. 183, dice que el epi-

ingeniaron en la invención de nuevas andanzas de Cupido y Venus, personajes que estaban haciendo furor⁵³. A un romance que causaba cierto ruido seguía una continuación, una segunda parte hecha por el mismo poeta o por un émulo: así al romance de Lope, “De una recia calentura. . .” (testamento de Belardo), siguió el romance del mismo Lope, “Después que acabó Belardo. . .” (confirmación del testamento); así al romance de Lope, “Ensíllenme el potro rucio. . .”, siguió el de Góngora, “Ensíllenme el asno rucio. . .” (caricatura del de Lope); y así también a “Hermana Marica. . .”, de Góngora, siguieron “Hermano Perico. . .”, anónimo, y “Hanme dicho, hermanas. . .” de Góngora. Es lo que sucedió en el caso de los romances que ahora voy a considerar, con su Cupido y su Venus tan no olímpicos, tan reales, tan caseiros (*menschlich, zu menschlich*), animados de una picardía no griega, sino española. El primer eslabón de la cadena parece ser éste:

Sacó Venus de mantillas
a Cupido un día de fiesta,
y luego, al día siguiente,
manda que vaya a la escuela,
que quiere la sabia diosa
que a leer y escribir aprenda,
porque no piensa dejalle
otro mayorazgo o renta. . .

En la escuela se espanta el pobrecillo al ver cómo el maestro azota a un muchacho (“la letra con sangre entra”) y, para escaparse

grama atribuido a Mosco (cf. *supra*, p. 357) “entre dans une classe bien connue: celle des scènes où Éros, représenté sous l’aspect d’un enfant, accomplit des travaux de force, des travaux virils”, y añade que “les sujets de cette sorte furent en faveur surtout après l’époque de Moschos”.

⁵³ He aquí dos hechos que pueden tenerse en cuenta: en 1580 aparecieron las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso, donde hay (pp. 102-105) una prolija disertación mitológico-filosófica sobre el Amor; y poco después apareció el *Desengaño de celos* de BARTOLOMÉ LÓPEZ DE ENCISO (Madrid, 1586), novela pastoril cuyos personajes, aunque españoles de tiempos de Felipe II, no sólo entonan alabanzas a Cupido y Venus, sino que dialogan con ellos. “¿Possible es, poderoso Cupido y hermosa Venus, que. . .?” (fol. 78r) no es pregunta retórica: un pastor se la hace efectivamente a Cupido y Venus. Otra cosa: varias veces se usa en la novela el extraño giro *aver Cupido* por ‘tener amor’, ‘estar enamorado’ (“. . .que era burla y gran engaño dezir que avía Cupido”, fol. 59r; “. . .y que conociesse si era engaño el dezir que avía Cupido”, fol. 60r).

de “dar lición”, pretexta cierta urgencia y se sale de la escuela. Sus pasos lo llevan a “la maestra”, la escuelita en que las niñas aprenden las labores propias de su sexo. Los ojos de Cupido se clavan en una de las muchachitas, rubia, preciosa, que borda con hilo de oro⁵⁴; pero no bien empieza a “burlar” con ella, la directora lo expulsa. De regreso en casa, el chiquillo le ruega a su madre que no lo mande más a la escuela, sino a “la maestra”.

La madre, que conoció
del pie que el niño cojea,
con una banda morada
los ojos le ciñe y venda.
Quiso dalle un nudo ciego
que desatalle no pueda,
que por experiencia sabe
que amor por los ojos entra⁵⁵.

Con ese romance se engarza naturalmente este otro:

Puso Venus a Cupido
un rétulo en las espaldas,
por si acaso se perdiese,
le puedan volver a casa . . .

con lo cual excusará las angustias de la imprevisora Venus de Mosco (no habrá *Venus quaerens filium*). Llevando su rétulo, con nombre y dirección, Cupido va a la escuela; no sabe “dar la lición”, por supuesto; y, por supuesto, el maestro le da sus nalgadas.

El niño, con el enojo,
no se fue derecho a casa,
mas con otros rapacillos
se fue a pescar en la playa . . .

A falta de cuerda, Cupido se arranca algunos cabellos, y entonces dos ninfas,

⁵⁴ “. . . y cuando el oro le falta, / un cabello suyo enhebra, / que del oro a sus cabellos / no hay conocer diferencia”, versos citados por Gracián (*Agudeza*, discurso XXXV) con elogio: “No discurría mal este [poeta], *aunque antiguo*”.

⁵⁵ Este romance está en *Fuentes-1*, en *Fuentes-2*, en el *RG*, núm. 37, y en GÓNGORA, ed. Millé, núm. I; también, por lo menos, en dos mss. de la B.N.M., el 3168, fols. 53-54, y el 3915 (cartapacio del músico Jacinto López, 1620), fol. 126.

viendo los rubios cabellos,
el cabo dellos desatan,
y las perlas que traían
una prende y otra ensarta. . .

En eso se hace de noche. Cupido se pone a lloriquear, pero no falta un alma piadosa que lo lleve a casa, gracias al rétulo que lleva en las espaldas.

Azotarle quiere Venus;
él replicaba: “Ya basta,
madre mía, que el maestro
me azotó por la mañana. . .”⁵⁶.

(El final será comentado más adelante.)

En uno de los manuscritos de la B.N.M., el romance “Sacó Venus de mantillas. . .” va seguido inmediatamente de este otro, lleno de ecos de Teócrito:

La diosa a quien sacrifica
Samo y Cipro en mill altares,
va buscando peregrina
del mundo las quatro partes
por hallar al niño Amor,
que ha días que dél no save,
que se le huyó de su esfera
temiendo que lo açotase
porque, probando unas flechas
que le dio en ferias su padre,
herió el pecho divino
de amor y prendas mortales
(como muger, en efecto,
más rendida a sus combates).
Búscalo entre las mugeres,
donde más sus llamas arden.
“¿Quién ha visto un niño —diçe—
perdido desde ayer tarde,
con unos cabellos de oro
al mismo sol semejantes,
y, aunque cubiertos de un belo,
ojos garços y suabes,
con unas flechas al hombro,

⁵⁶ *Fuentes-1; Fuentes-2; RG, núm. 38; GÓNGORA, núm. II.*

lo demás del cuerpo en carnes?
 Tiene muy buenas palabras,
 aunque malas obras haze;
 regala en la casa que entra,
 pero mata quando sale;
 cómese los coraçones
 porque es amigo de sangre,
 y de la caza que mata
 es la parte que le cave;
 donde le rriñen se allega;
 no quiere que le regalen;
 aborrecido es de çera,
 y querido, de diamante”. —
 Las mugeres le responden:
 niño de tales señales
 nunca le an bisto, ni creen
 que se perdiese tan grande. . .

Al final, el poeta hace una inesperada conexión con el tema del Amor mojado (Anacreonte). Nadie le da a la diosa noticias de su hijo, y

viendo aquesto Venus, fuese
 por una sierra adelante,
 donde cubierta de niebe
 vio una choza de zagales.
 Entró dentro y vio [a] Cupido
 temblando de frío y de ambre,
 calentándose las manos
 a unas llamas que salen
 del pecho de un pastorcillo
 que sobre unas pieles yaze,
 cuyo nombre era Belardo,
 solo verdadero amante⁵⁷.

⁵⁷ B.N.M., ms. 3915, fols. 126-127. MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, “El Amor niño de Lope de Vega”, en su librito *De Lope de Vega y del Romance-ro*, Zaragoza, 1953, pp. 68-71, publica este romance según el mismo ms., co-tejado con otro de la Bibl. Real. En el v. 38 ella pone “. . . le responden / que niño de tales *prendas*. . .” (equivocadamente, pues se rompe la asonancia). ANTONIO RESTORI, en su noticia del “Cancionero classense” de Ravenna, *Rendiconti della Reale Accad. dei Lincei*, Classe di scienze mor., stor. e filol., serie 5^a, vol. 11 (1902), 99-136, registra en el fol. 93r un romance de 62 versos que empieza “La diosa a quien sacrifica / santa noche primir altares” (*sic!* malísima lectura, no sé si del copista o de Restori, por “Samo y Chipre en mil alta-

No podía faltar, en esa España y en tales años, una aventura morisca de Cupido:

Licencia pide Cupido
a Venus, su madre amada,
para entrar en unas fiestas
con los moros de Granada.
Dízele: “Madre, deseo
tirarme cuatro o seis cañas
con los francos Bencerrajes
y con Muça el de Daraxa” . . .
Venus le responde: “Hijo
salido de mis entrañas,
de que te huelgues me huelgo,
con tu gusto me regala . . .”,

pero ¡cuidado!, no es lo mismo jugar con los otros niños “en los jardines de Chipre” que “saber traer el adarga / y apercebilla aquel tiempo / que el contrario desembraça”. Cupido hace una rabieta: “¡Siempre lo tuvistes, madre, / darme respuesta pesada!” (pero se sale con la suya)⁵⁸.

Otra secuela de “Sacó Venus de mantillas . . .” es el españolísimo romance que comienza “Después que al rapaz Cupido /

res”). En ese mismo ms., fol. 5r, hay una “cançión” que comienza “Dos crueles animales / que en la tierra avían nascido . . .”; Restori explica: “È un *romance*, orribilmente ridotto [24 versos], sopra Venus e Cupido”. — La mejor señal de la fama del romance “La diosa a quien sacrifica . . .” es su contrahechura “a lo divino” por ALONSO DE LEDESMA: “La Princesa a quien la tierra / reverencia en mil altares, / va buscando . . .” al Niño Jesús, que se le ha perdido (y a quien finalmente encuentra en el Templo). Los vv. 16-20 (“¿Quién ha visto un Niño . . .?”) no han necesitado alteración alguna. Los vv. 25-32 dicen ahora: “Tiene amorosas palabras / y divinas obras hace; / regala en la casa que entra, / mas ¡ay della cuando sale!; / come enteros corazones; / que, como es el Niño grande, / si no se le dan entero / no es posible que se harte”. Esta contrahechura puede verse en *BAE*, t. 35, núm. 276.

⁵⁸ *Fuentes-4* y *Fuentes-7*; *RG*, núm. 232. Es romance con estribillo: “¡Mórico, a las cañas! / Passa el Amor con ellas las entrañas”; “¡A las cañas, moro! / Rompe el Amor el arco y flechas de oro”. — En el romance “Viviendo Venus en Chipre . . .” (pliego suelto de 1592) Francisco Navarro cuenta una aventura brevísima: Cupido, por ciego, se cae en un lodazal (R. FOULCHÉ-DELBOSC, “Les *Romancerillos* de la Bibliothèque Ambrosienne”, *RHi*, 45, 1919, p. 585). En un ms. de la H.S.A. hay un romance que comienza “Como era muchacho Amor, / era también nobelero . . .” (MOÑINO-BREY, *Catálogo . . .*, t. 2, p. 427). No sé de qué trata.

su madre le ató la venda . . .'. Con los ojos vendados, y con prohibición de pararse en la escuelita de niñas,

. . . fuese el rapaz aburrido
 por calles y callejuelas
 sin llebar diestro delante,
 [que] él por más diestro se adiestra;
 y con peregrino antojo
 metióse por una puerta
 donde estaban chirleando
 muchas monjas a una reja.
 Paróse un poco a escuchar,
 preguntáronle quién era,
 respondió el vendado niño:
 "Un zeguezito que reza"
 (y respondiera mejor:
 "un ziego por quien se reza",
 pues no ay calendario alguno
 donde no tenga su fiesta).
 Ellas, como son amigas
 de ser siempre noveleras,
 para sólo preguntarle
 mill cosillas de acá fuera,
 metiéronle por el torno
 con seguridad entre ellas,
 que Amor en traje de niño
 entra seguro doquiera;
 bien entrara por la red,
 pues por red con redes entra,
 que, aunque de más fino azero,
 las hiziera Amor de zera.
 Viéndose el niño allá dentro,
 desde su aljaba secreta
 hizo de sus pechos blancos
 blanco de flechar saetas⁵⁹.

Es irresistible el recuerdo de la letrilla de Góngora

*Mandadero era el Arquero,
 ¡sí que era mandadero!
 Vio una monja celebrada
 tras la red al niño Amor,*

⁵⁹ *Cancionero de Joaquin López* (cf. *supra*, nota 13), t. 2, pp. 524-525; texto publicado antes por M. GOYRI, *loc. cit.*, pp. 64-65.

bien quebrada de color
 y de amor bien requebrada;
 ser su devoto le agrada,
 y a ella no el recibillo
 (aunque fueran de membrillo)
 tan en carnes por enero. . .
 Admitiólo en su servicio
 la bellísima señora. . . ,

y al final del día está el pobre Cupido que ya reniega: ha sido un continuo ir y venir entre el convento y las casas de tantos devotos, y acaba muerto, sobre todo por ser tan empinadas las calles de Toledo⁶⁰.

Hay un romance en que la travesura va más lejos: ¡Venus decide hacerse monja! Se trata en realidad de *dos* romances distintos, pero cuentan la misma historia y concluyen con la misma serie de coplas aconsonantadas. El que me parece mejor es éste:

Ya que en faldas de l'Aurora
 el Sol está recostado,
 y de diferentes lumbres
 el çielo estava estrellado,
 se sale de una arboleda
 la linda Venus llorando,
 adonde dejava muerto
 [a] Adonis su enamorado;
 y, de verse sin amores,
 al fin se ha determinado
 de buscar un monesterio
 recogido y apartado
 adonde meterse monja
 y dexar tan mal estado.
 Contra Cupido se buelve,
 que la lleva de la mano,
 diziendo desta manera:
 “¡Mal haya hijo tan malo,

⁶⁰ ROBERT JAMMES (ed.), *Letrillas* de Góngora, Clás. Castalia, 1980, p. 129, supone, muy plausiblemente, que la “heroína” de estas coplas es un personaje real, doña Luisa de Cardona, monja en el convento de Santa Fe de Toledo. Entiendo así la segunda mitad de la primera copla: a Cupido le encantaría ser devoto de una monja tan bonita, pero la monja no admite devotos tan en carnes (¡ni aunque fueran de membrillo!), tan sin regalitos en las manos; lo que hará —¡excelente idea!— será tomarlo a sueldo como mandadero.

que a su mesma madre hiere
con amor tan regalado!"—

Y de vella convertida
Cupido quedó admirado;
pero como la conoze,
que otras vezes ha jurado
de no ser enamorada
y luego ha quebrantado,
haziendo donayre y rissa
la responde denodado:

*Quando yo fuere fraile, madre;
madre, quando yo fuere fraile.*

Teníis [ya] muchas maliçias
para monja, si no es
que entréys a provar un mes
por maestra de nobiçias.
Yo os prometo por albriciias
que quando tal vida os quadre,
*que también seré fraile, madre;
madre, que también seré fraile.*

Soys para monja muy dama,
y es vieja vuestra costumbre
de calentaros sin lumbre
y no dormir sola en cama;
por el mundo tenéis fama
de enamoraros del ayre.

*Quando yo fuere fraile, madre;
madre, quando yo fuere fraile. . .*⁶¹.

⁶¹ B.N.M., ms. 3924, fols. 8v-10r. Es el ms. reseñado y extractado por MARÍA TERESA CACHO, "El *Cancionero de don Pedro de Rojas*, 1582", *El Crotalón*, 1 (1984), la cual publicó el romance en las pp. 986-987. El otro romance, que comienza "Después del suceso triste / de Adonis el desdichado . . .", está en los mss. 3168 y 18,637 de la B.N.M. y en el ms. 1587 de la Bibl. Real (atribuido a Vicente Espinel en este último lugar). Véase el *Cancionero de Joaquin López*, ed. cit. (= ms. 3168), t. 2, pp. 418-422. "Después del suceso triste . . ." puede verse también en GOYRI, *loc. cit.*, pp. 71-73. Aunque su texto es algo más corto que el de "Ya que en faldas de l'Aurora . . .", el reproche de Venus a Cupido ocupa catorce versos en vez de sólo tres. Sobre el estribillo "Quando yo fuere fraile . . ." (y sus variantes), véase M. FRENK, *Corpus*, *op. cit.*, núm. 1565. — Muy distinto de este Cupido colmilludo y cínico es el de un soneto registrado por Millé entre las "poesías atribuidas" a Góngora y publicado por GALLARDO, *Ensayo*, t. 4, col. 1227: "Halló trabados en venéreo duelo / a Marte y Venus una vez Cupido . . .", y el inocente se asusta; cree que Marte va a matar a su madre; ella se ríe: ". . . No me mata, hijo: / menos le temo cuanto más armado".

8. EL AMOR Y EL INTERÉS

De hecho, la idea de un Cupido metido a fraile aparece muy maliciosamente en la porción que omití del romance “La diosa a quien sacrifica . . .” (*supra*, p. 364): las mujeres le dicen a Venus que nunca han visto a Cupido,

y que ellas sólo conocen
 un niño que les avate,
 que se llama el Interés,
 más hombre y de peor talle,
 naçido en las minas d'oro,
 criado en ricas ciudades,
 muy pereçoço de pies
 y de manos liberales;
 no en carnes como el Amor,
 qu'es un poco frío y grave:
 rropa de martas se biste
 guarnecida de alamares.—
 Desesperada la diosa,
 para los hombres se parte.
 Todos diçen que esse niño
 ha muchos días qu'es fraile,
 y que ellos nunca pudieron,
 por más que dél se preçiasen,
 alcansar sin interés
 contento que una hora durase . . .⁶².

El tema de ‘el Amor y el Interés’ aparece también como remate del romance (“atribuible” a Góngora) “Puso Venus a Cupido / un rétulo en las espaldas . . .” (*supra*, p. 362). Aprovechando lo que aprendió cuando se fue de pesca, le dice a su madre:

“ . . . mas si agora no me azota,
 le diré un ardid y maña
 para pescar corazones,
 que ya tan raros se hallan.
 Sepa, madre, que no pesca

⁶² Las *mujeres* de hoy en día no conocen al Amor, pero sí, y muy bien, al Interés; los *hombres* conocen ciertamente al hijo de Venus, pero a todos les consta que se ha hecho fraile: el Amor es interesado y mendicante como los frailes. Y cf. el soneto de ALCÁZAR, p. 38: “Hoy se recoge Amor a vida estrecha; / pero temed fingidas devociones . . .”.

anzuelo a quien cebo falta;
ponga dinero en la flecha
y podrá pescar las almas".—
La madre, viendo el consejo,
azote y mano levanta,
y desde entonces no pesca
menos que con oro y plata.

Es lo que dice Baltasar del Alcázar en este gallardo soneto:

Buelto se ha pescador el dios Cupido,
y la mar en que pesca es el poblado;
rubias y bellas nimphas, el pescado;
de plata son las rredes que ha tendido,
y el plomo que por ellas va esparcido
son bolsones con mucho del ducado,
cadenas de oro, sayas de brocado,
ámbar, perlas, cristal, marfil bruñado.
Díxele yo: "Amor ciego, no te arrojes,
pon en esa tu rred diestra osadía,
illustre sangre, yngenios çelestiales".
Respondió el hideputa: "En los rrelojes
ay harto ingenio, en fieras valentía,
y hartas armas tienen los rreales"⁶³.

El tema es vastísimo (y llegará al paroxismo con Quevedo). Aparece en romances lo mismo que en sonetos, letrillas, pasajes de comedias, etc., y en todos los tonos⁶⁴. Me concentraré en los

⁶³ Doy el texto que figura, anónimo, en el ms. 3924 de la B.N.M. (cancionero de Pedro de Rojas, 1582), fol. 41r. El que da Rodríguez Marín en su ed. de ALCÁZAR, p. 136, comienza "Hecho se ha pescador el dios Cupido..." (y cf. GALLARDO, *Ensayo*, t. 1, col. 75: "Echóse a pescador...").

⁶⁴ He aquí algunos datos sueltos: ANDRADE CAMINHA, epigrama "Do Amor e do dinheiro" (*Poezias*, p. 306); — soneto "Señora, no tratéis dessas burletas...", recogido por Joan Timoneda y reproducido en *RHi*, 24 (1911), pp. 197-198 (será mejor que a Cupido lo pinten vestido, y con una bolsa de dinero en la mano); — "letras" del Amor y el Interés en un ms. de la Bibl. Vaticana, anterior a 1586, reseñado por HAROLD G. JONES, III, *NRFH*, 21 (1972), 370-392: "Jugavan al más certero...", con dos glosas distintas (fols. 19v y 47r), y "Luchan Amor e Ynterés..." (fol. 51r); — canción "Vencido va el dios de Amor, / que le venció el Interés: / por cierto, lástima es / ser vencido el vencedor..." (*Fuentes-1*; no pasó al *RG*); — soneto de Gregorio Silvestre "¡Qué es esto, dios de Amor, que ya no vales!..." (incluido en sus *Obras*, 1582), con una "glosa del mismo Silvestre" en octavas, publicada por MARTÍN LUIS GUZMÁN, "Algunas poesías atribuidas a Gregorio Silvestre",

romances. Y sea el primero el “Romance de la batalla del Amor y el Ynterés”, de Pedro de Padilla:

La mayor parte del reyno
que al Amor tributo dava,
fue del tirano Interese
contra razón ocupada,
y por la que [a] Amor le queda
la guerra está pregonada. . .

El Interés le manda al Amor una carta de desafío “soberbia y descomedida / y muy llena de arrogancia” (con feos insultos a Venus): si no quiere entregar por las buenas el poquito territorio que posee (“aquella parte del reyno / que me tienes usurpada”), queda desafiado a singular combate. Aceptado el reto, el Interés prepara sus armas de diamante y de oro,

y el escudo de un rubí
que la vista deslumbrava,
y un gato lleno de escudos
es quien le sirve de maça.
Quatrocientos peruleros
eran los que le acompañan,
sin la gente de servicio
rica y muy acreditada.
De un mercader caudaloso
es la tienda que llevaba,
de terciopelo y brocado
ricamente adereçada. . .

RHi, 35 (1915), pp. 464-468; — letra “Sólo el eco ha quedado / al dios Cupido, / como ya solamente / se siente *vido*. . .” (*RG*, núm. 1323); — seguidilla con eco “Si el jardín de Chipre / se te cerrare, / busca al jardinero / *Dinero*: / darte ha la llave”, publicada por M. GAUTHIER en *RHi*, 35 (1915), p. 55; — un díptico de sonetos de COVARRUBIAS HERRERA, en el folio final de *La enamorada Elisea* (ed. cit., fol. 255): “En busca del Amor, de amor nascido. . .” (Venus busca a Cupido, pero a quien encuentra es al Interés, “cargada bien su aljava de doblones”) y “Enojada de aquesto la gran diosa. . .” (Venus aguza a los cisnes de su carro y se dirige al Parnaso: “Llegando, vio al Amor hechado en tierra, / sin arco, sin aljava y sin saetas; / vurlando estavan dél las nimphas velllas. // Vencido va el Amor de buena guerra, / que al fin las más hermosas y discretas / al Interés adoran todas ellas”); — ANTOLÍNEZ DE PIÉDRABUENA, *Universidad de Amor*. . ., Madrid, 1636, dispone ya de una enormidad de materiales para el burlesco discurso sobre el Amor y el Interés con que da comienzo su libro.

El Amor, por su parte, apresta el arco y afina las flechas, sus armas tradicionales, “confiado en que con éstas / a los dioses sojuzgava”. Sus huestes son ridículas: “cien escuderos pelones” (¡qué contraste con los 400 peruleros, podridos de plata!) y “cincuenta portugueses / de cabeças barrenadas” (¡esos portugueses “sebosos”, derretidos de amor, amantes porfiados y superidealistas, que viven en tiempos de Macías el enamorado y no han aprendido el cinismo de los españoles!). Ridícula es también su tienda: está hecha “de coplas y sonetos”. Resultado: un horrible desastre. Las flechas de Cupido se despuntan en el escudo de rubí, el “gato” le araña toda la cara... El Interés lo hace preso,

y, recobrando del reyno
la parte que le quedava,
mandó prender en un día
quantos con Amor andavan,
y de unos hizo justicia
y a los otros desterrava...
Las Finezas del querer
manda salir desterradas,
y la Música y Poesía
a galeras y açotadas,
y al Engaño y Fingimiento
el gobierno encomendava...⁶⁵.

Lo notable del romance de Padilla (que acaba con un ‘¡Qué le vamos a hacer, eso es lo que sucedió!’) es cómo superpone el tono “Romancero nuevo” a la idea “medieval” del desafío. Sus alegorías tienen vida. Bien puede ponerse al lado de dos de los romances “atribuibles” a Góngora. El primero es:

Llegó a una venta Cupido
a la mitad del invierno,
las alas todas mojadas,
roto el arco y muerto el fuego...

⁶⁵ PEDRO DE PADILLA, *Romancero*, Madrid, 1583, fols. 181v-184v. El romance está también, incompleto y con lecciones erróneas, en el *Cancionero de Johan López*, ed. cit., t. 2, pp. 455-458. (Una de las lecciones erróneas hace tropezar a la editora. La carta de desafío comienza allí “Ynterés, rey absoluto / de la máquina criada...”, debiendo ser *criada*, como lo pide la asonancia y como lo pide también el sentido: la *máquina criada* es ‘el universo mundo’, ‘la creación’. La editora lee “criado de la máquina” y entiende *máquina* como ‘astucia’.)

Parece que vamos a leer una versión de la oda 33 de Anacreonte, pero no: el ventero, hombre sin sentimientos, le cierra a Cupido la puerta: “Hermanito, no hay posada; / pique, que cerca está el pueblo”. De nada le sirve al pobre niño identificarse como “hijo / de la bella diosa Venus, / a cuyo cetro y corona / todo el mundo está sujeto”; lejos de amansarse, el ventero se desata en improperios:

“Para ser hijo de reina,
él trae muy bellaco pelo,
y aquí no hacemos nada
por amor y sin dinero.
Sepa, si tuvo poder,
que ya se pasó aquel tiempo
cuando cantaban sus triunfos
con discantes de lo viejo...”.

Ya no se usan los Leandros, los Píramos, las Tisbes; los hombres y mujeres de hoy no creen en tales bobadas. Y Cupido, en vez de enojarse y castigar al ventero, recapacita y ve que tiene razón; decide, pues, ponerse al día e implantar “nueva ley y otro uso nuevo”: manda que las damas “hagan concierto”,

y que al amante que diere
no le envíen descontento,
y al que no diere, le digan
lo que le dijo el ventero:
“Hermanito, no hay posada;
pique, que cerca está el pueblo”⁶⁶.

El otro romance tiene la particularidad de iniciarse con una recapitulación que hace Cupido de aventuras anteriores, relatadas ya en cuatro romances:

Amedrentado Cupido
de los azotes de escuela,
huyó porque oyó decir
que entran con sangre las letras;
y viendo que de su casa
le despide la maestra,
y por pescar en la playa

⁶⁶ *Fuentes-1; Fuentes-2; RG*, núm. 40; GÓNGORA, núm. IV.

su madre azotarle quiera,
y en los jardines también
le picaron las abejas,
y que no le dan posada
por llegar pobre a la venta...⁶⁷.

Ante un saldo tan negativo, “determina de tomar / oficio que le entretenga” (= que le dé de comer): con el arco y una flecha y un cestillo de palma improvisa una especie de ruleta⁶⁸ y, “gritando suplicaciones”, se echa a la calle en busca de incautos. Sus primeros clientes son el Interés y una dama que, maravillosamente concertados, “dentro de pequeño rato” dejan a Cupido sin nada; el Interés se adueña de arco, flecha y palma; ahora es él quien “hace y deshace la guerra”.

Independiente de esta serie, pero haciendo secuela inmediata a “Ya que en faldas de l’Aurora...” (*supra*, p. 367), hay otro romance, “Ya que entre Cupido y Venus / se ha el porfiar acavado...” (los primeros versos son un simple enlace). Cupido se ha quedado con la última palabra, y ahora Venus le responde por los mismos asonantes:

“... Pues aguardad, hijo, un poco,
que bivís muy descuidado,
y no veys que el Ynterés
os quita el mando y estado⁶⁹:

⁶⁷ Es el núm. V de los “atribuibles” a Góngora, según Millé. Los cuatro primeros versos aluden a “Sacó Venus de mantillas...” (núm. I); los cuatro siguientes a “Puso Venus a Cupido...” (núm. II), y los otros cuatro a “Por los jardines de Chipre...” (núm. III) y “Llegó a una venta Cupido...” (núm. IV). En 1589 (*Fuentes-1*) Pedro de Moncayo había publicado “en desorden” estos cinco romances, pero en 1591 (*Fuentes-2*) él mismo los ordenó, los imprimió uno a continuación del otro y añadió a la serie un sexto romance, “Topáronse en una venta / la Muerte y Amor un día...”, recordado *supra*, p. 352 (y no atribuido nunca a Góngora). Los seis romances aparecen en ese orden en la *Flor de romances*, Primera y segunda parte, sin año (¿Huesca, 1589? ¿Burgos, 1592?, ejemplar de la B.N.M., R-15,952), fols. 52r-59v; también en la *Flor de varios y nuevos romances*, Primera y segunda parte, recopilados por Andrés de Villalta, con la Tercera parte de Felipe Mey, Valencia, 1593 (B.N.M., R-9799), fols. 51r-58r; y también en el *RG*, núms. 37 a 42. Sobre la costumbre de las secuencias recuérdese lo dicho *supra*, p. 361.

⁶⁸ Así interpreto el “juego de ventura” armado encima de una tableta y provisto de asta y saeta. GOYRI, *loc. cit.*, p. 68, dice que Cupido “se hace barquillero”.

⁶⁹ En su *Venus y Adonis*, inmediatamente antes de aprovechar el romance

pues que no ay duque ni conde,
 arçobispo ni perlado,
 ni papa ni emperador
 que no os tenga allá olvidado,
 pues que cada y qual se emplea
 en sólo aumentar su estado.
 No es como quando, hijo mío,
 le tornastes loco a Orlando,
 y a Leandro mar a mar
 le hizistes passar a nado . . .”,

y siguen más figuras del infierno de los enamorados; pero Cupido le replica, como en el otro romance (*Quando yo fuere fraile, madre . . .*), con una cancioncilla juguetona:

*No es el tiempo que solía,
 madre mía,
 no es el tiempo que solía.*
 No es como quando dezís
 de Tisbe, Lucreçia y Dido;
 porque si, madre, adbirtís,
 tenéis el quiçio perdido,
 [que] Adonis no es fallezido
 y ya buscáis compañía.
*No es el tiempo que solía,
 madre mía,
 no es el tiempo que solía . . .*⁷⁰.

“Por los jardines de Chipre . . .” (cf. *supra*, nota 14), Lope pone estas palabras en boca de Venus: “¿Dónde has estado perdido? / En las espaldas te quiero / poner, Cupido, un letrado: / *Ya no es Amor conocido: // como reina el Interés, / no saben quién es Amor*”.

⁷⁰ B.N.M., ms. 3924, fols. 10r-12v. Sobre el estribillo, cf. M. FRENK, *Corpus*, núm. 873. Doña MARÍA GOYRI, en “El Amor niño de Lope de Vega”, art. cit., atribuye a Lope los cinco romances que Millé considera “atribuibles” a Góngora (cf. *supra*, nota 67), añadiendo a esta serie otros tres: entre I y II coloca “Después que al rapaz Cupido . . .” (*supra*, pp. 365-366), y como remate de la serie pone “La diosa a quien sacrifica . . .” (*supra*, p. 363) y “Después del suceso triste . . .” (*supra*, nota 61). Este último (ms. 3168) coincide con “Ya que en faldas de l’Aurora . . .” en las coplas *Quando yo fuere fraile*. Doña María, que se lo atribuye a Lope, “debió” atribuirle también “Ya que entre Cupido y Venus . . .” (con su *No es el tiempo que solía . . .*), pues la liga entre ambos salta a la vista. Quizá no lo hizo por creer a Lope incapaz de aludir tan irreverentemente a los prelados y al papa. En su serie de ocho romances ella encuentra unidad de estilo, y dice (pp. 74-75) que el Cupido “picaresco y zumbón” de Góngora y de Lasso de la Vega “nada tiene en común” con

Pero ningún poeta pintó tan a lo vivo el triunfo del Interés sobre el Amor como Gabriel Lasso de la Vega en el romance “autobiográfico” que comienza:

Tras largo acompañamiento
y prolijas reverencias,
salí por corregidor
de dos villas sin aldeas . . .

Es corregidor, pero tiene el estómago vacío. Una mañana se va de cacería para traer a casa algo que comer, y sus gentes encuentran en el monte una mujer y un rapaz en un estado de abyecta miseria;

Trujéronlos ante mí,
y preguntando quién eran,
unos decían: “Gitanos
que aguardan a que anochezca”;
Otros: “Mandil es el niño”⁷¹,
y ella sin duda ramera,
que deben de ir a Toledo,
donde su rufo la espera
(como tiene buena cara)
para que gane por fresca” . . .

Los aludidos aguantan en silencio, hasta que el rapaz, “casi llorando” pero muy digno, le pide al poeta una pequeña entrevista a solas:

Díjome: “Bien le conozco,
señor Lasso de la Vega,

el de esa serie (¿ni siquiera el que se burla de la vocación monástica de Venus?). Sospecha que también son de Lope los romances “Licencia pide Cupido . . .” (*supra*, p. 365) y “Topáronse en una venta . . .” (*supra*, p. 352), este último “con más probabilidad” (pp. 76-77). MONTESINOS (art. cit. *supra*, nota 14) se muestra sumamente escéptico en cuanto a las atribuciones a Góngora, pero sólo de “Por los jardines de Chipre . . .” dice que es probablemente de Lope, a causa de lo mucho que él lo aprovechó. (En realidad, lo único que esto prueba es que “Por los jardines de Chipre . . .” fue muy popular. Yo tengo para mí que todos estos romances, mientras no haya algún nuevo descubrimiento, van a quedarse anónimos. Y cf. *infra*, nota 87.)

⁷¹ Se llama *mandil* “[el] que lleva los mandados de la cortesana y de sus galanes” (COVARRUBIAS, *Tesoro*, s.v. “mandilete”). Cf. GÓNGORA, “Mandadero era el Arquero . . .”.

catarribera en Madrid
 más ha de seis primaveras,
 do le vi mirar mil veces
 a una muchacha frutera
 y decirle allá entre dientes
 una, ciento y mil ternezas.
 Yo soy aquel sin ventura
 hijo de Venus la bella,
 que de Madrid desterrado
 vengo por esta vereda.
 Mi madre viene conmigo,
 harta de ser lavandera,
 y yo de ser melcochero
 por proveer la despensa . . .”.

Van de camino a Cartagena, donde esperan hallar pasaje en el primer barco que vaya a Chipre⁷²; la vida en Madrid es ya insostenible, y han decidido repatriarse;

“ . . . No me desterró justicia
 ni la cesárea potencia,
 sino mujeres, diciendo
 que con amor no se cena.
 Allá queda el Interés,
 un hombre de patas tuertas,
 espaldudo y corcovado
 y necio en la quinta esencia.
 Éste las gobierna y manda,
 todas le halagan y hospedan,
 y a mí nunca me dejaron
 ni aun dormir sobre una estera” . . .

Olvidando las “mil befas” que en Madrid le hizo Cupido, Lasso de la Vega se conduele:

. . . Hízome lástima ver
 de Chipre la diosa y reina
 en un estado tan triste,
 y tan linda cuanto tierna . . .

⁷² También la princesa Micomicona (*Quijote*, I, 29) deberá embarcarse en Cartagena para regresar a su reino (pero éste queda muchísimo más lejos que Chipre: si todo marcha bien, “si hay viento próspero, mar tranquilo y sin borrasca”, el viaje durará “poco menos de nueve años”).

Diles para su camino
un conejo y tres tarjuelas...⁷³.

También es triste la figura que hace Cupido en un romance tardío (1627) de Antonio Balvas Barona:

Llegó Amor, el harpón roto,
en casa del Interés... ,
pidiéndole que la flecha
del arco de su poder
se la aderece a lo nuevo,
y gracia en herir le dé...⁷⁴.

9. CUPIDO DENOSTADO

El tema ‘¡maldito Amor!’ es otro de los que aparecen en la poesía helenística: en el idilio XIX de Teócrito, Venus se ríe de su hijo por lo de la abeja; en el “Eros fugitivo” de Mosco, la diosa hace de él un retrato nada positivo: mala entraña, tramposo, burlador, cruel, lleno de malicias (merece un trato rudo; no hay que tenerle miramientos); y Anacreonte, en su oda 11, le dice al cupidillo de cera que acaba de adquirir a bajo precio: “O me favoreces, o te echo a la lumbre y te derrito”. Lo notable es cuán explotado fue este tema, y con cuánta virulencia, por los poetas españoles del siglo XVI, que no dejan de cubrir de impropiedades también a Venus⁷⁵. Así Diego Hurtado de Mendoza escribe un feroz soneto contra Cupido, “Quien de tantos burdeles ha esca-

⁷³ *RG*, Segunda parte, núm. 1099. El humor de Lasso de la Vega se parece al de Góngora cuando en el romance “Arrojóse el mancebito...” pinta a Venus y Marte “cenando unas ubres” (¡humildísima cena!), y al de Cervantes cuando, en la Cueva de Montesinos, Dulcinea le manda pedir prestados seis reales a Don Quijote. Piénsese también en las travesuras de Juan de Salinas. Es un humor muy “Romancero nuevo”. El más poderoso instaurador de esta visión literaria fue sin duda Góngora: por algo en el “Índice de poesías atribuidas” (y no admitidas por Millé) hay tal cantidad de esos juguetes. Cuando se dice “gongorismo” se piensa en la influencia del Góngora “culto”. No sé si ese otro gongorismo ha sido estudiado como debiera.

⁷⁴ *El poeta castellano Antonio Balvas Barona*, Valladolid, 1627, fols. 181v-184v (“Al Interés y al Amor”).

⁷⁵ No hay que olvidar, por otra parte, los denuestos “medievales”, como los del *Libro de buen amor* (182-188, 372, 388 ss., etc.) y los del *Diálogo* de Rodrigo Cota. Los denuestos son la inversión (o el correlato) del tema del Amor triunfante. En los pliegos sueltos inmediatamente anteriores a los tiempos del Romancero nuevo hay muestras de lo uno y de lo otro: por una parte la glosa

pado. . .” (que termina: “Rapaz tiñoso, ten queda la mano, / que te daré de azotes con la venda / y pelarte he las alas pluma a pluma”), y otro contra Venus: “Oh Venus, alcahueta y hechicera. . .” (“. . . ¡Cuántas veces te he visto andar en celo / tras los Planetas machos, cachondera. . .!”)⁷⁶; y Vadillo, amigo de Gutierre de Cetina, escribe dos contra Cupido, “Amor, yo os juro a Dios que si os cogiese. . .” (le quebraría la flecha, le daría unas nalgadas, “muchacho mal mirado”, “rapaz, desnudo, ciego”) y “¡Oh cuerpo hora de Dios con el suzuelo, / muchacho, pobre, ciego y atrevido! . . .”, más uno contra Venus, “Y vos, señora madre del que digo. . .” (os daré tal tunda, “que las manos pongáis en la mollera”)⁷⁷.

Hay todo un aluvión de sonetos insultantes⁷⁸, casi todos anónimos: “¿Quién llamó dios de Amor a un rapacillo / que mejor a la teta [se] estuviera. . .?”; “Amor, ¡cuerpo de Dios con el merdoso / cochino, porqueuelo, mal mirado. . ., / chiquillo merdoso cegatoso! . . .”⁷⁹; “Amor, ¡pese a la puta quien os hizo! [*alias*

del romance “Mi libertad en sossiego. . .” (“. . . Viéndose con tanta gloria / el Amor con sus primores, / porque sin aver discordia / gana conmigo victoria, / mandó tocar atambores. . .”); por otra, el villancico “No fíes en el Amor. . .”, las coplas anónimas “¡O Amor falso, mudable. . .!”, y las de Juan del Enzina “Despidiendo el Amor”: “Anda, vete, burlador. . .” (con una “Respuesta del Amor por los mesmos consonantes”): R. FOULCHÉ-DELBOSC, “*Les Cancionerillos de Prague*”, *RHi*, 61 (1924), respectivamente pp. 397, 385, 488 y 467.

⁷⁶ HURTADO DE MENDOZA, *Obras poéticas*, ed. W. I. Knapp, Madrid, 1877, pp. 434 y 439.

⁷⁷ Publicados por J. Hazañas en apéndice a su ed. de las *Obras* de Gutierre de Cetina, Sevilla, 1895, t. 2, pp. 245, 258 y 266 (= 330-331). Los mismos tres sonetos aparecen, anónimos, en *Foulché-2*, núms. 183-185. En los dos lugares le falta un terceto a “¡Oh cuerpo hora de Dios con el suzuelo. . .!” (en la p. 329, nota, Hazañas sugiere leer “ira de Dios” en vez de “hora de Dios”). Cf. también GALLARDO, *Ensayo*, t. 2, col. 679: soneto con estrambote de Juan de la Cueva, “Un mal de madre a Venus le dio un día / de achaque de comer una ensalada. . .”, muy chocarrero. Una letrilla acéfala del ms. 3168 de la B.N.M. (= *Cancionero de Johan López*, pp. 549-550) es mucho más moderada; está hecha en el espíritu del “Cupidillo de cera” de Anacreonte, y termina: “. . . disparad el arco luego, / y si el fuego no enzendéis, / azóticos llebaréis” (este último verso sirve de estribillo).

⁷⁸ Abundan, por supuesto, los sonetos no insultantes, contemporáneos de los insultantes. Como muestra, véase *Foulché-1*, núms. 75 a 78: “¿Cómo eres niño, Amor, si eres gigante. . .?” (paradojas del amor); “Si al más endurecido, helado pecho. . .” (oposición hielo-fuego); “Si xaras al Amor y si tormento. . .” (antecedente de “Si el abismo en diluvios desatado. . .” de Quevedo); “Sígueme Amor y no puedo huille. . .” (poder del amor).

⁷⁹ *Foulché-1*, núms. 54 y 48.

¡cuerpo de Dios con quien os hizo!]. . . , / suzio, rapaz, mocosu, antojadizo. . . !”⁸⁰; “Meona Venus, madre del mocosu. . .”; “Así estáis bueno agora, rapazillo, / que andávades de antes muy hinchado. . .”⁸¹. Vale la pena leer entero uno de ellos, muy representativo:

Hazed, señora Venus, de manera
que sea vuestro hijuelo bien criado;
no piense, con su arquillo puesto al lado,
venir acá a mearnos la contera;
porque yo os juro a mí, si le cogiera
fuera del pueblo, allá en lo desnevado,
que Anquises vuestro rufo, el arriscado,
ni el putu de su agüelo le valiera.
Catá qu’el vassallaje es muy donoso:
que se ha de sujetar el más prudente
a un ciego rapaz lleno de antojos.
Pues yo os hago saber que si el bavoso
de hoy más me haze amar, que yo os le assiente
de modo que le haga abrir los ojos⁸².

En una de sus versiones, el soneto anterior lleva estrambote (la rima inicial, *-esse*, está en los tercetos):

⁸⁰ La primera versión fue recogida por Timoneda y puede verse en *RHi*, 24 (1911), p. 194; la segunda está, con muchos cambios, en el *Cancionero de poesías varias (ms. 617 de la Bibl. Real)*, ed. J. J. Labrador *et al.*, Madrid, 1986, núm. 399. (En la p. xxi concluyen los editores que este cancionero se compiló entre 1568 y 1571.)

⁸¹ “Meona Venus. . .” está en *Foulché-1*, núm. 53; para “Así estáis bueno. . .”, véase MOÑINO-BREY, *Catálogo. . .*, t. 1, p. 346. Éste va precedido de unos tercetos escritos seguramente por la misma pluma: “Ya el arco del Amor se lo an quitado, / la cuerda de umydad ya se ha podrido. . .”. Véanse también las octavas de Pedro de Guzmán, “No sin caussa te pintan niño, ciego, / sin seso, sin razón ni sin criança. . .” en el *Cancionero de poesías varias* citado en la nota anterior, núm. 436.

⁸² De este soneto existen varias versiones: está en *Foulché-1*, núm. 51, en dos redacciones (y con variantes); en el *Cancionero de poesías varias*, núm. 400, y en el *Buen aviso y portacuentos* de TIMONEDA, *RHi*, 24 (1911), 193-194. El texto que copio es este último. Las variantes son muy grandes (los tercetos son completamente distintos en *Foulché-1*, en el *Cancionero* y en Timoneda), lo cual es buen indicio de la popularidad y adaptabilidad de un soneto como éste. En Timoneda, el soneto es la *pointe* de un cuentecillo alegre; lo mismo ocurre con “Amor, pese a la puta quien os hizo. . .” (*supra*, nota 80) y “Señora, no tratéis dessas burletas. . .” (*supra*, nota 64). Es probable que Timoneda cuente en efecto las circunstancias que dieron pie para los sonetos, pero también es posible que los cuentos sean productos *a posteriori*.

¡Assí mal rayo y ravia os atraviessé!
 ¡Mirad qué negro dios y qué aparejo:
 niño, desnudo, pobre y çegajoso,
 cagadillo, rapaz y mal criado!
 Procurad de tomar mejor consejo
 y estáos en vuestro çielo repossado.
 Si no, si [yo] os apaño, don merdoso,
 me vengaré. ¡Catá que estó enojado!⁸³

Especialista en tales denuestos fue Baltasar del Alcázar (cuyo lenguaje, por otra parte, no es tan descomedido). Baste recordar sus sonetos “Di, rapaz mentiroso, ¿es esto cuanto / me prometiste presto y a pie quedo . . .?”, “Así te sane Dios de tu ceguera, / que acabemos, Amor, cuenta tan larga . . .” y “Amor, no es para mí ya tu ejercicio . . .”; su madrigal “Rasga la venda y mira lo que haces, / rapaz . . .”; su letra “Conténtate ya, rapaz, / de las travesuras hechas . . .”⁸⁴, y una obra maestra, su oda sáfica “A Cupido”:

Suelta la venda, sucio y asqueroso;
 lava los ojos llenos de lagañas;
 cubre las nalgas y el lugar opuesto,
 hijo de Venus . . .

Cuando tu madre se sintiere desto,
 puedes decille que, como a muchacho
 loco, atrevido, vano, antojadizo,
 no te queremos . . .

⁸³ *Cancionero de poesías varias*, núm. 400. Los editores dan a este estrambote un número aparte, y lo hacen comenzar con “Mirad qué negro dios . . .”, poniendo “Assí mal rayo . . .” como verso 15 (!) del soneto anterior. El título que precede a “Amor, ¡cuerpo de Dios con quien os hizo . . .!” (*supra*, nota 80) dice: “Capítulo hecho por un cavallero al dios de Amor”, y abarca no sólo ese soneto, sino también “Hazed, señora Venus . . .”, con su estrambote. — Es notable la semejanza entre este estrambote y el comienzo de una composición del *Cancioneiro musical e poético da Biblioteca Pública Hortênsia* [de Elvas], ed. M. Joaquim, Coimbra, 1940: “Mirad qué negro Amor y qué nonada: / niño, chiquito, pobre y [ce]gajoso . . .”. Cf. también el soneto de GIL POLO (*Diana enamorada*, ed. R. Ferreres, Clás. Cast., 1973, p. 25) que termina: “. . . ¡mirad qué negro dios el que adoramos!” y el que publicó Martín Luis Guzmán en *RHi*, 35 (1915), p. 457, atribuido a Gregorio Silvestre: “Toma el espejo, Venus, que pedías / al vovo Cupídillo y merdosuelo: / verás en él un gesto el más suçuelo / que tuvo puta vieja de tus días . . .”.

⁸⁴ ALCÁZAR, pp. 142-143, 145, 27, 125-126. La idea es siempre ‘¡Déjame en paz!’.

Tú, miserable, viéndote sin honra,
vuélvete a casa de tu bella madre,
por que te vista, que andas deshonesto,
pícaro hecho.

Ponlo por obra, por que no meagas
que ande el azote.—Mas, si no me engaño,
destos azotes, y aun de mí, te ríes,
fiero tirano⁸⁵,

cuyos versos iniciales parecen rondar en la cabeza de Sancho Panza cuando dice de Altisidora: “Bravamente la debe de tener herida y traspasada aquel que llaman Amor, que dicen que es un rapaz ceguezuelo que, con estar lagañoso. . .”, etc. (*Quijote*, II, 58).

La tónica de Alcázar consuena notablemente con la del primer romance conocido de Góngora (1580), el popularísimo “Ciego que apuntas y atinas. . .” (estribillo “Déjame en paz, Amor tirano, / déjame en paz”)⁸⁶, y con la de la letrilla posterior (1592) del mismo Góngora, “Ya no más, ceguezuelo hermano, / ya no más”. Es la tónica de varias otras piezas del *Romancero general*, así romances como letrillas, por ejemplo este romance que una de las *Flores* declara ser “de don Luys de Góngora”:

Si piensa el señor Cupido
que soy de cera suave,
engañase el pensamiento,
porque soy de diamante.
Yo le digo desde aquí
de mí quiera desviarse;
no parta peras conmigo,
que tengo de acuchillarle.
En tirarme agudas flechas

⁸⁵ ALCÁZAR, pp. 135-136. Ésta, y la de Villegas, “Dulce vecino de la verde selva. . .”, son las dos grandes odas sáficas de los siglos de oro. También los dísticos elegíacos (VILLEGAS, ed. cit., p. 352) habían sido practicados ya por Alcázar (*supra*, nota 18). Es curioso que sea Cupido el tema de los dos experimentos de métrica clásica de Alcázar. Durante el neoclasicismo se harán nuevas odas a Cupido en estrofas sáficas: así JOSÉ CADALSO, poesía publicada en *RHi*, 1 (1894), pp. 266-268, y ANASTASIO DE OCHOA, *Poetas de un mexicano*, Nueva York, 1828, t. 1, pp. 129-130.

⁸⁶ Véase en *Fuentes-12* el notable número de veces que se incluyó este romance en las *Flores* (y hay que tener en cuenta que no pocas de ellas tuvieron reediciones o refundiciones). Pasó, naturalmente, al *RG*, núm. 246. El primer verso es “Ciego que apuntas y aciertas”, salvo en *Fuentes-4*, donde se lee “que apuntas y atinas”, como en el ms. Chacón (= ed. Millé).

le ruego que no se canse...
 Yo no quiero su amistad
 si tan caro ha de costarme,
 porque más precio mi vida
 que al puto de su linaje...⁸⁷.

Otros ejemplos de impropiedades al Amor son el romance “En estas solas paredes...” (“A los amantes de leche / será mejor que te apliques...”), la letrilla “Ten, Amor, el arco quedo, / que soy niña y tengo miedo” (“Unos dicen el estrago / que en Tisbe y Píramo hiciste...”) y las coplas “Entremetido es Amor, / no esparará de enfadoso...”. Las tres composiciones son anteriores

⁸⁷ “Romance de don Luys de Góngora” en *Fuentes-6*; anónimo en *Fuentes-8* y en el *RG*, núm. 426. Pedro de Flores, acérrimo recopilador de *Flores de romances* en 1593 y 1594 (las Partes por él publicadas corresponden a los tomos 5 a 8 de *Fuentes*), hizo la atribución a Góngora en 1593 pero la retiró en 1594. Vale la pena reflexionar sobre esto. A diferencia de la anonimidad del Romancero viejo, que nos parece la cosa más natural del mundo, la del Romancero nuevo resulta hasta irritante, y es natural que los críticos (doña María Goyri por ejemplo) se hayan esforzado en achicarla. Pedro de Flores, en un principio, parece haberse propuesto romper la anonimidad de ciertos romances. Al reimprimir “Quando los campos se visten...” (anónimo en *Fuentes-4*), se lo atribuyó a Góngora (*Fuentes-6*). También atribuyó a Góngora “Aquella morena / que salió hoy al baile...” (“Letra buena de Góngora”, *Fuentes-5*), “Niña, la que vives / agora en el barrio...” (“Otra de Góngora”, seguida de un “Romance de don Luys de Góngora” que es el auténtico “A vos digo, señor Tajo...”, *Fuentes-5*), y el romance “Entre arena de la gorda...” (*Fuentes-6*). (Por cierto que Millé, en su “Índice de poesías atribuidas”, hace caso omiso de todas estas atribuciones.) Así también, *Fuentes-5* se inicia con un “Romance de Lope de Vega” (“Agora vuelvo a templanos...”), seguido de un insólito comentario: “Fin del mejor romance que ay hecho” (fol. 4r); y allí mismo está “De pechos sobre una torre...”, con este epígrafe: “Romance de Lope de Vega quando se yva a Ingalaterra”. Pero es de notar que *todas* estas atribuciones —a Góngora y a Lope— desaparecieron en la Sexta parte (*Fuentes-8*), publicada por el propio Pedro de Flores en 1594. ¿Por qué? Seguramente porque, habiéndose guiado sólo por la *vox populi* o por razones estilísticas (“Esto suena a Góngora”), vio después sus errores y prefirió dejarlo todo anónimo. En el “Índice de poesías atribuidas” incluye Millé “Para ser uno poeta...”, notablemente gongorino, pero anónimo en *Fuentes-9*. El caso de “Tras largo acompañamiento...”, donde el propio dios Cupido revela la identidad del poeta (*supra*, p. 376), es excepcional. Lo que acabó por predominar fue una especie de *voluntad* de anonimidad. Un pliego suelto de hacia 1560/70, *Comiençan ciertos romances con sus glosas...* (FOULCHÉ-DELBOSC, “Les Cancionerillos de Prague”, *loc. cit.*, p. 330), tiene una interesante advertencia: “Ninguna destas glosas trae el nombre de quien las hizo, porque son de tales personas que huelgan que se vean sus obras y se encubran sus nombres”.

a 1600⁸⁸. Entre los romances publicados después de este año cabe mencionar “Voto a Dios, señor Cupido. . .” (RG, 1136), rebo-sante de insultos que ya son de cajón, y sobre todo el muy ameno “Hagamos paces, Cupido, / por amor de San Arnau, / que para un triste mancebo / basta un año de lilao. . .” (RG, 971), donde los lugares comunes están graciosamente redimidos por el *tour de force* de la rima (no asonantes, sino consonantes en *-au* y en *-ao*)⁸⁹. En algunos casos los improprios son, por decir así, meramente incidentales: el romance “Ciego, rapaz, embustero, / origen de las sospechas. . .” (RG, 865) relata una aventura erótica con desnudos al comienzo y al final (“hijo de puta, bastardo. . .”, etc.); el romance que comienza “Pese a tus alas, Amor, / a tu aljaba y a tus flechas. . .” (RG, 1140) toma después otro rumbo; y el romance de Lope, “Una estatua de Cupido. . .” (RG, 952), cuenta, entre improprios ya muy oídos, cómo el pastor Belardo rompe de una pedrada la estatua del calamitoso dios⁹⁰.

⁸⁸ “En estas solas paredes. . .”: *Fuentes-6*, *Fuentes-8* y *RG*, núm. 456 (es una ristra de cuartetas independientes, muy cantables); “Ten, Amor. . .”: *Fuentes-9* y *RG*, núm. 612 (letrilla muy popularizada: cf. M. FRENK, *Corpus*, núm. 2338); “Entremetido es Amor. . .”: *Fuentes-10* y *RG*, núm. 645 (larga “Sátira contra el Amor” en coplas castellanas de 9 versos, obra de PEDRO LIÑÁN DE RIAZA: véanse sus *Poesías*, ed. J. F. Randolph, Barcelona, s. a. [¿1982?], pp. 159-166).

⁸⁹ Este romance se había publicado primeramente en un pliego suelto de Valencia, hacia 1592: FOULCHÉ-DELBOSC, “*Les Romancerillos* de la Bibl. Ambrosienne”, *loc. cit.*, p. 600. (Para “basta un año de lilao”, cf. el final del romancillo “Noble Desengaño. . .” de Góngora: “. . . porque creo que bastan / seis años de necio”.) Un buen medidor de los gustos del público nos lo dan los romances que, estando ya recogidos en el *Romancero general*, siguieron reimprimiéndose en romancerillos más tardíos. Así, “Hagamos paces, Cupido. . .” pasó al *Laberinto amoroso* de Juan de Chen, Barcelona, 1618 (ed. J. M. Bleuca, Valencia, 1953, pp. 138-140), y el que a continuación cito en el texto, “Ciego, rapaz, embustero. . .”, está en la *Onzena parte de varios romances* recopilada por Francisco de Segura, Cuenca, 1616, fols. 37v-39v. Las rimas de “Hagamos paces, Cupido. . .” son en verdad ingeniosas. Es evidente que en ellas se inspiró el “Incógnito” para su soneto “Hijo de puta, Amor, argemifao. . .” (rimas *hao*, *tao*, *cacao*): *Rimas del Incógnito*, *RHi*, 37 (1916), p. 368.

⁹⁰ Por supuesto, también antes de 1600 se dan estos improprios ocasionales. Véase “Cuando los campos se visten / de rojo, blanco y azul. . .” (*Fuentes-4*, *Fuentes-6* y *RG*, núm. 299), romance que Millé incluye en el “Índice de poesías atribuidas” a Góngora y que es de JUAN DE SALINAS, ed. H. Bonneville, Clás. Castalia, 1988, pp. 101-106 (el parentesco entre Salinas y el joven Góngora suele ser notable). En el primero de los cinco romances que cuentan “la trágica y lamentable historia de los Comendadores [de Córdoba]” (*Fuentes-10*; *RG*, núm. 634), el poeta no puede menos de interrumpirse a medio relato para

La vena de los insultos no podía durar indefinidamente. En 1627, el romance “Caduco Amor, dios de engaños . . .”, de Antonio Balvas, es ya una rareza⁹¹. Y cuando Sor Juana Inés de la Cruz compone sus décimas “Dime, vencedor rapaz . . .” (*loc. cit.*, núm. 99), con ese denuesto, *rapaz*, tan repetido en los años del Romancero nuevo —seguramente porque *rapaz* designa en perfecta síntesis al ‘niño’ y al ‘malhechor’—, se acuerda de Góngora y de Lope y se inscribe en la tradición que hemos visto (“tirano”, “tu arrogancia”, “tu loco atrevimiento”, “tu vil saña”), pero al mismo tiempo se sale de ella. Más que denostar a Cupido, lo que hacen estas décimas es ponderar el callado triunfo de la Razón sobre la tiranía de la Pasión: “. . . tienes vencido el castillo / e invencible el castellano”; “. . . que conseguiste matarme, / mas no pudiste vencerme” (!).

APÉNDICE

Recojo apretadamente algunos datos sobre tres temas humanísticos que no tuvieron repercusión en el Romancero nuevo.

1. *El vaticinio de las Parcas*. En su epigrama “Alma Venus praegnans cum iam prope partus adesset . . .”, el humanista valenciano JAIME FALCÓ (1522-1594) cuenta que Venus, a punto de parir, consulta a las Parcas: una le dice que parirá un tigre; otra, que una piedra; la otra, que una antorcha ardiendo (y las tres acertaron). Los *Operum poeticorum libri quinque* de Falcó se imprimieron en Madrid, en 1600, y tuvieron varias reediciones. De la fama del epigrama “Alma Venus . . .” dan testimonio las siguientes traducciones: de FRANCISCO DE LA CUEVA en unas coplas intituladas “Descripción de el Amor” (B.N.M., ms. 4127, p. 171); de BAR-

abrumar de reproches a Cupido: “¡Oh pérfido Amor injusto, / final del libre albedrío! / . . . Tú abrasaste la gran Troya, / tú diste la muerte a Dido, / Urías por ti fue muerto / sin haberlo merecido . . .”, etc. Cf. también la letrilla “Echóse Leandro al mar . . .”, muy improbablemente atribuida a Góngora (R. JAMES, ed. cit., pp. 219-221); tragedias clásicas (Hero y Leandro, Paris y Helena, Píramo y Tisbe) y bíblicas (Sansón y Dalila, Tamar y Amón) causadas por el Amor. Había para esto un modelo en el “Cupido crucificado” (*Cupido cruciatur*) de Ausonio; pero ningún poeta español de los siglos de oro parece haberse servido de él.

⁹¹ BALVAS (libro citado *supra*, nota 74), fols. 64r-67r (“Contra Amor”).

TOLOMÉ L. DE ARGENSOLA (ed. J. M. Blecua, Zaragoza, 1951, p. 685), en un soneto; del canónigo SALINAS (*apud* Gracián, *Agudeza*, disc. XXXIX), en una décima; del PRÍNCIPE DE ESQUILACHE (*Obras*, Madrid, 1648, p. 411), en tres coplas de romance (sin nada de “Romancero nuevo”); de AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES (*Cythara de Apolo*, Madrid, 1681, t. 1, pp. 42-43), en un madrigal; y del jesuita JOSEPH MORELL (*Poesías selectas de varios autores latinos*, Tarragona, 1683, p. 55), en una décima⁹². La culminación de este tema es una suntuosa comedia mitológica de Calderón, *La fiera, el rayo y la piedra*.

2. *Eros y Anteros*. Este tema figura de manera espectacular en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a Garcilaso (Sevilla, 1580, pp. 317-322). Procede, dice él, de un apólogo griego (de Porfirio según unos, de Alejandro de Afrodisias según otros) reelaborado y divulgado recientemente por Aquiles Buca en unos versos yám-bicos (senarios)⁹³. Herrera resume así el cuento: Venus, cierto

⁹² El epigrama de Falcó es imitación del viejo y popular “Dum mea me genitrix gravido gestaret in alvo...”, epitafio del infeliz a quien tres dioses le vaticinaron tres sexos distintos (masculino, femenino y neutro) y tres géneros distintos de muerte (acuchillado, ahogado, crucificado), y acertaron los tres: “. . . tulique / vir, femina, neutrum—flumina, tela, cruce[m]”. Según MELE, *RFE*, 16 (1929), pp. 63-64, el autor de este “epigrama del hermafrodito” no es Angelo Poliziano, como creía J. Domínguez Bordona (ed. cit. de CASTILLEJO, t. 2, p. 255), sino Pulice da Custozza, que floreció a mediados del siglo XIV. Si así es, resulta sorprendente que el Arcipreste de Hita, contemporáneo suyo, conociera ya el epigrama, cuya segunda parte amplifica en el “horóscopo del hijo del rey Alcaraz” (*Libro de buen amor*, 123-130). En los siglos XVI-XVII se hicieron por lo menos estas traducciones: DIEGO HURTADO DE MENDOZA, ed. Knapp, pp. 477-478; CASTILLEJO, *loc. cit.*; SEBASTIÁN DE HOROZCO, *Cancionero*, ed. Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1874, p. 110; EUGENIO DE SALAZAR, *Silva de poesía*, f. 213 (epigrama traducido “de griego en latín por A. Policiano”: GALLARDO, t. 4, col. 340); GERÓNIMO DE PORRAS, *Rimas varias*, Antequera, 1639, ff. 42-43 (“epigramma de Lucrecio que anda en los fragmentos de Virgilio”); y MANUEL SALINAS, en la *Agudeza* de Gracián, discurso XXXIX (y también en JOSEF ANTONIO HEBRERA, *Jardín de la eloquencia*, Zaragoza [1678], p. 21). Gracián lo llama “célebre epigrama antiguo”. El epitafio “En esta piedra yace un mal cristiano...”, atribuido a Quevedo, pero que bien puede ser de Villamediana (cf. GALLARDO, t. 4, col. 698), imita la estructura de los dos epigramas, el medieval y el de Falcó.

⁹³ “Aquiles Buca” es el boloñés Achille Bocchi (1488-1562), autor de unas *Symbolicae quaestiones de universo genere* (Bologna, 1555): véase la noticia de G. N[ATALI] en la *Enciclopedia italiana*, s. v. No sé si entre las obras de Alejandro de Afrodisias (siglo II d.C.) o de Porfirio (siglo III) se encuentra en efecto ese apólogo. Herrera se limita, obviamente, a repetir lo que dice Bocchi. La *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* de PAULY-WISSOWA documenta

día, se dio cuenta de que su bellissimo hijo no crecía como los niños normales, sino que se había quedado tan pequeño como al nacer; no entendiendo “qué causa impidiese su crecimiento”, andaba acongojada, “i no menos se fatigavan las Cárites [las Gracias], que tenían a su cargo la criança del niño”. Consultó entonces a la divina Temis, la cual le dijo: “[Eros] no puede crecer solo. . . Tienes necesidad de otro hijo. . . ; i será esta naturaleza a los dos ermanos: qu’el uno al otro se presten i den con igual cambio el crecimiento i grandeza”. El Amor necesita Correspondencia; si el hijo de Venus sigue siendo único, languidecerá y perderá la vida. Así instruida, olvidó Venus su congoja y, “buelta a los regalos de Marte, engendró otro hijo a quien puso por nombre *Anteros*, como si dixésemos *Contramor*. Entonces con maravillosa novedad començó súbitamente Cupido a crecer en grandeza de cuerpo, i naciéndole repentinamente las alas las estendió con loçanía i hermosura. . .”, etc. A continuación reproduce Herrera el poema latino de “*Aquiles Buca*”, seguido de su traducción en tercetos por Cristóbal Mosquera de Figueroa (traducción encargada evidentemente por él)⁹⁴; y, como remate de todo, cita catorce tercetos de una elegía propia: “La dulce Venus, madre regalada / d’el tierno Amor, estava lastimosa. . .”, etc. ¡De cuatro maneras se nos cuenta el mito! La explicación de tamaño interés está, con toda evidencia, en el final de esa misma elegía (pudorosamente omitido en las *Anotaciones*), donde el pobre poeta le dice a su idolatrada Luz: ‘Mi Amor es hermoso, pero no ha crecido

la voz “*Anteros*” con varios testimonios antiguos (por ejemplo, altares gemelos de Eros y Anteros en el gimnasio de Élide, según Pausanias) y aduce dos únicos testimonios literarios: Cicerón, *De natura deorum*, III, 23, donde escuetamente se dice que la tercera de las tres distintas Venus “nupsit Volcano, sed ex ea et Marte natus Anteros dicitur”, y el de Temistio (siglo IV d.C.), en cuyo discurso XXIV figura el cuento (*Märchen*) de Eros y Anteros. Me pregunto si no habrá sido ésta la verdadera fuente de Achille Bocchi.

⁹⁴ Los tercetos de Mosquera de Figueroa —“Luego que parió Venus a Cupido. . .”— se atribuyen a Francisco de Figueroa en un manuscrito publicado por FOULCHÉ-DELBOSC, *RHi*, 25 (1911), pp. 327-328 (epígrafe: “Traduxo assí y muy a la letra unos famosos senarios de Aquiles Bucaferro [*sic*], poeta boloñés”). En las *Anotaciones* de Herrera, pp. 672-673, hay otra traducción de Mosquera de Figueroa: el epigrama de Fausto Sabeo sobre el color de las rosas (eran blancas, pero se ruborizaron al ver que sus espinas habían herido a Venus). Variantes de este tema son, por ejemplo, el soneto de FRANCISCO DE FIGUEROA, “Un día la bella enamorada diosa. . .” (*Obras*, Lisboa, 1626, p. 10) y el ambicioso poema de LOPE, *La rosa blanca* (*Obras poéticas*, ed. Blecua, pp. 1059-1083).

desde el día en que nació, y espera tu Contramor para no deshacerse en nada' (“...no digo que *por mí* será perdido, / que mi fe tal error nunca à pensado, / mas es Amor tan tierno i tan sentido, / que temo que s'acabe, mal mi grado”)⁹⁵. He ahí el “drama existencial” de Herrera. He ahí, probablemente, la explicación de esa languidez, anemia, falta de vida, que no tardan en sentir los lectores de sus poesías amorosas.

3. *Psique y Cupido*. Esta maravillosa fábula (en la cual es elemento importante la hostilidad de Venus contra Psique) ocupa, como es sabido, buena parte de la *Metamorfosis* de Apuleyo, por otro nombre *El asno de oro*, libro espléndidamente traducido por el mismo Diego López de Cortegana que después traduciría a Erasmo. MENÉNDEZ PELAYO (*Bibliografía hispano-latina clásica*, Santander, 1950, t. 1, pp. 85-94) da cuenta de la ed. de Sevilla, 1513, y de cuatro reediciones, a las cuales puedo añadir por lo menos otras cuatro: Zamora, 1536 y 1539; Valladolid, 1600, y una ed. sin lugar ni año (pero anterior a las eds. ferozmente expurgadas que aparecieron a partir de 1584). Utilizando el libro del hispanista ANTOINE DE LATOUR, *Psyché en Espagne* (Paris, 1879), don Marcelino estudia la vitalidad del tema de Psique y Cupido en la España de los siglos de oro y pasa en revista (pp. 99-140) la hermosa “Canção do encantamento” de Sá de Miranda, la *Psique* de Juan de Mal Lara (doce cantos en verso suelto), el *Amor*

⁹⁵ HERRERA, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985, elegía “¿Qu'onor vos pudo dar, bella enemiga...?”, pp. 768-773 (la cita de las *Anotaciones* va del verso 97 al 138). Mosquera de Figueroa conserva el nombre de *Anteros*; Herrera prefiere decir *Contramor*. — Los dos epigramas sobre Eros y Anteros que hay en la *Anthologia Palatina* (XVI, 251 y 252) no coinciden con el apólogo de Bocchi: en ellos, Anteros *castiga* a su hermano haciéndole experimentar lo que son los flechazos y lo que es el fuego. (En la ed. de The Loeb Classical Library, *The Greek Anthology*, t. 5, London-New York, 1918, p. 308, el primero de esos epigramas lleva una ilustración tomada de un relieve antiguo, que representa a Eros y Anteros riñendo.) Cf., en el párrafo que sigue —sobre “Psique y Cupido”—, los títulos *Amor enamorado* y *Ni Amor se libra de amor*. — Anteros figura al lado de Cupido en la ya mencionada comedia de Calderón, *La fiera, el rayo y la piedra*. Las dos figuran también en un romance y en dos loas de SOR JUANA, ed. cit., t. 1, p. 23 (donde Cupido parece ser el apetito sensual y Anteros el amor puro), t. 3, p. 390 (donde los dos, Cupido y Anteros, son hijos de Venus y Marte), y t. 4, p. 22 (donde Anteros es el hermano *mayor*). En nota al primero de estos pasajes, Méndez Plancarte cita unos versos de Pérez de Montoro: “el mesmo / que niño nace en Cupido, / gigante crece en Anteros”. Como se ve, la imagen de Anteros era muy fluctuante.

enamorado de Francisco Jacinto Funes y Villalpando (poema en octavas impreso en 1655), la comedia *Psiques y Cupido* de Lope de Vega (anterior a 1604, pero perdida), el auto sacramental *Psiques y Cupido* de Joseph de Valdivielso (impreso en 1622), la comedia *Ni Amor se libra de amor* de Calderón, dos autos sacramentales del mismo Calderón, y finalmente la comedia *Triunfos de Amor y Fortuna* de Antonio de Solís. A lo anterior añado la *Historia de Psique* de Gutierre de Cetina, en octavas, versión compendiada del relato de Apuleyo, dada a conocer por J. M. BLECUA en *NRFH*, 9 (1955), pp. 38-43; la traducción de la *Psyche* de Girolamo Fracastoro por Fernando de Herrera, en tercetos: “¡Ven, dulce Amor! ¡Oh, ven, Cupido! . . .”, con un *triumphus Cupidinis* al final (HERRERA, *Controversia sobre sus Anotaciones*. . . [y] *Poesías inéditas*, Sevilla, 1870, pp. 243-245; GALLARDO, *Ensayo*, t. 4, col. 1361); un soneto dialogístico de LOPE DE VEGA, “—Amor, ¿de qué te quejas? ¿qué te han hecho? . . .”, publicado por J. de Entrambasaguas en la *Rev. del Archivo, Bibl. y Museo* del Ayuntamiento de Madrid, 11 (1934), p. 55 (el incidente de la gota de aceite hirviendo, contaminado con el de la abeja); el soneto “Psique a Cupido” de JUAN DE ARGUIJO, “A tu divina frente, ¡oh poderoso / niño. . .!” (*Obra poética*, ed. S. B. Vranich, Madrid, 1972, soneto 14); la *Fábula de Psiches y Cupido* de ANASTASIO PANTALEÓN DE RIBERA (perdida; sólo se conoce el soneto-dedicatoria: *Obras*, ed. R. de Balbín Lucas, Madrid, 1944, t. 1, p. 225); *El Amor enamorado* de JERÓNIMO DE HEREDIA CAVALLERO (*Guirlanda de Venus casta*. . ., Barcelona, 1603, fols. 67-144), no procedente del relato de Apuleyo, sino traducción, en prosa, de un *rifacimento* poético de Antonio Minturno; el tardío romance de AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES, en que “pinta al Amor dormido en los brazos de Psiques y previenele no le despierte” (*Cythara de Apolo*, t. 1, pp. 153-154); y, ya en las postrimerías del siglo XVII, una “Fable de Siqui y Cupido” de GASPAR MERCADER Y CERVELLÓN, conde de Buñol, hecha para la academia literaria del Alcázar de Valencia (MOÑINO-BREY, *Catálogo de mss. de la H.S.A.*, t. 2, p. 294; romance de cuyo tono da idea este pasaje: las hermanas de Psique, envidiosas, “dijéronla que su esposo / era feo: ya se save / que el marido de una hermosa / no parece bien a nadie; / Siquis, sin ser Vargas, quiso / aberiguarlo una tarde / que él dormía: sería la siesta, / pues lo quiere el asonante. . .”), y un poema en catalán leído por FELIP D’ARMENGOL Y FOLCH en la Academia dels Desconfiats de Barcelona (“Cançó reyal dedicada a Cupidón quan ductava entre les amors de Venus y de Psiquis”, publicada por J. R. Carreres y

Bulbena en el *Bol. de la Acad. de Buenas Letras de Barcelona*, 10, 1921-1922, pp. 227-241)⁹⁶.

ANTONIO ALATORRE
El Colegio de México y
El Colegio Nacional

⁹⁶ El hacer adiciones a un artículo como éste va a ser cuento de nunca acabar. De todos modos, he aquí algunas, procedentes de cuatro fuentes: 1) *Cancionero Antequerano*, ed. José Lara Garrido, Málaga, 1988, t. 1 (abrev. *Canc. Anteq.*); 2) ANTONIO CARREIRA, "Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea", *Voz y Letra*, I/2 (1990), 15-129 (abrev. CARREIRA); 3) *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, ed. R.A. DiFranco *et al.*, Madrid, 1989 (abrev. *Cart. Morán*); 4) FRANCISCO DE FIGUEROA, *Poesías*, ed. Mercedes López Suárez, Madrid, 1989 (abrev. FERREIRA).

P. 345: el soneto "Dormía en un prado . . ." está en *Canc. Anteq.*, núm. 21.

P. 346: el soneto "Como se viese Amor desnudo y tierno . . ." está, con atribución a Figueroa, en *Cart. Morán*, núm. 592, y en FIGUEROA, p. 146.

P. 347: también "Pasaba Amor en despoblado un día . . ." está en *Cart. Morán*, núm. 398, y en FIGUEROA, p. 146.

Pp. 348-349: los sonetos "A la sombra de un mirto estava un día . . ." y "Gastaba Flora, derramando olores . . ." están en *Canc. Anteq.*, núms. 13 y 83.

P. 349, nota 31: CARREIRA, pp. 76, 80 y 81, publica tres bonitos sonetos atribuidos a Gregorio Silvestre; en los tres, la dama se llama "doña María"; el tercero ("¿Por qué la diosa Venus este día . . .?") coincide con *Foulché-1*, núm. 131.

P. 370: sobre la popularidad de "Buelto se ha pescador el dios Cupido . . ." y sobre su atribución a Padilla, véase CARREIRA, p. 108; atribuido a Figueroa ("Hízose pescador el dios Cupido . . .") está en *Cart. Morán*, núm. 708, y en FIGUEROA, p. 272.

P. 370, nota 64: varios de los textos aquí citados están en *Cart. Morán*: núms. 261 y 551, sendas glosas de "Jugavan [*alias* Tiravan] al más certero . . ."; núm. 236, canción "Mal herido viene Amor . . ." (variante de "Vencido va el dios de Amor . . ."); y núms. 727 y 728, soneto "¿Qué es esto, dios de Amor, que ya no vales . . .!", y su glosa (la fuente de M. L. Guzmán fue el cartapacio de Morán de la Estrella).

P. 379: los sonetos "Amor, yo os juro a Dios que si os cogiese . . ." y "Y vos, señora madre del que digo . . ." están en *Cart. Morán*, núms. 110 y 112; el núm. 111 es otro soneto insultante: "Cupido, si te llaman dios de amores . . ." (los tres son anónimos); el soneto "Amor, ¡cuerpo de Dios con el merdoso . . .!" está en *Canc. Anteq.*, núm. 295.

P. 381, final de la nota 83: "Toma el espejo, Venus, que pedías . . ." está en *Cart. Morán*, núm. 53.

P. 386, nota 92: otra traducción (anónima) de "Dum mea me genitrix . . ." figura en *Cart. Morán*, núm. 52.

Ibid., final de la nota: sobre la popularidad del epitafio "En esta piedra yace un mal cristiano . . ." véase CARREIRA, p. 106.

P. 387, nota 94: los tercetos "Luego que parió Venus a Cupido . . ." están (incorrectamente editados) en FIGUEROA, pp. 269-270.

LA METAMORFOSIS ERÓTICA DEL *MAMBRÚ* EN EL XVIII NOVOHISPANO

Es indudable que el romance del *Mambrú* ha llegado hasta nosotros desde Francia por vía española. Muchas son las investigaciones que se han ocupado del origen¹ y de la pluralidad de sus versiones de este ejemplo de la tradición oral. Se da por sentado que entró en España en el siglo XVIII, dado el influjo francés de la época². Incluso hay una noticia de que el marqués de Cruillas³, “futuro virrey de la Nueva España”, en una carta dirigida al conde de Regla (Pedro Romero de Terreros), anota: “. . . cuando yo vaya de virrey, entonces volverá el Malbrucito. . .”⁴. Es lógico, pues,

¹ Sigue teniendo vigencia la aportación de GEORGE DONCIEUX, *Le roman-céro populaire de la France*, Librairie Émile Bouillon, Paris, 1904, en especial las páginas 454 a 461, que dedica al *Mambrú*; muchos estudiosos lo reconocen así. Basten sólo unos ejemplos: PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, “Romances en América” (1913), reproducido en EDUARDO MATOS MOCTEZUMA, *Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folklore latinoamericano*, INAH, México, 1981, p. 73; S. G. ARMISTEAD, I. M. HASSAN y J. H. SILVERMAN, “Four Moroccan Judeo-Spanish folksong *incipits* (1824-1825)”, *HR*, 42-1 (1974), 84; véanse también los estudios citados en la nota número 5 de este artículo.

² S. G. ARMISTEAD *et al.*, *op. cit.* Las notas 8 y 9 de la página 84 enumeran estudios pertinentes.

³ Joaquín de Montserrat y Cruillas, I marqués de Cruillas, XLIV virrey de Nueva España. JOSÉ IGNACIO RUBIO MAÑÉ, *El virreinato*, 4: *Obras públicas y educación universitaria*, 2ª ed., UNAM-FCE, México, 1983, p. 419.

⁴ MANUEL TOUSSAINT, en su artículo “Folklore histórico. La canción del Mambrú”, *RMEH*, 1-2 (1927), 101-104, menciona la carta que aparece, según nos dice, en “Una gran dama de antaño”, del marqués de San Francisco (Manuel Romero de Terreros), aparecido en la revista *Mundial* de febrero de 1914. Desgraciadamente, no ha sido posible encontrar la revista en cuestión, aunque lo que sí hallamos fue una incongruencia, pues Toussaint afirma: “En un documento fechado en 1789, ocho años más tarde del resurgir del Marlborough, hay una referencia al héroe de la canción. . .” (p. 102). El problema reside en que la mención, si efectivamente es de 1789, está equivocada, pues

suponer que de las regiones ibéricas se haya transmitido hasta nuestras tierras americanas⁵, aunque no se sabe, con precisión, cuándo irrumpió en nuestro ambiente.

No es de extrañar que se conociera el romance en las latitudes coloniales en aquel siglo XVIII tan lleno de vicisitudes y calamidades para la Corona española, que presenciaba el derrumbe paulatino, pero seguro, de su influencia y poder en las posesiones de ultramar, donde soplaban vientos de independencia. Las ideas francesas de libertad e igualdad, pese a los esfuerzos por detenerlas⁶, habían trascendido ámbitos y fronteras y, con ellas, llegaban también las manifestaciones orales de tipo popular: expresiones que habían de ser censuradas, prohibidas y requisadas; que no sólo se rebelaban contra los mandatos impuestos por el aparato eclesiástico-estatal, sino que se burlaban de ellos y se infiltraban, rápida y eficazmente, encontrando aceptación y acomodo en el gusto público.

Así, en 1795, la Inquisición novohispana abre un proceso contra don Josef Monter, manchego, tesorero de las Reales Cajas de Zacatecas⁷, por conversaciones que se consideraron “libertinas,

Cruillas *ya había sido virrey* (“... cuando yo vaya de virrey...”, p. 102), dado que gobernó de 1760 a 1765. Cf. JOSÉ IGNACIO RUBIO MAÑÉ, *El virreinato*, 1: *Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, 2ª ed., UNAM-FCE, México, 1983, p. 269. Por lo demás, el marqués de Cruillas y el conde de Regla sí llevaban una relación: “El virrey marqués de Cruillas felicitó a don Pedro por la magna obra...” (13 de agosto de 1762). Cf. MANUEL ROMERO DE TERREROS, *El conde de Regla: Creso de la Nueva España*, Ediciones Xóchitl, México, 1943, p. 15.

⁵ MERCEDES DÍAZ ROIG, *Estudios y notas sobre el Romancero*, El Colegio de México, México, 1986, pp. 161-162. De la misma autora y AURELIO GONZÁLEZ, *Romancero tradicional de México*, UNAM, México, 1986, p. 125. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA y PEDRO D. WOLFE, “Romances tradicionales en México” (1924), reproducido en EDUARDO MATOS MOCTEZUMA, *op. cit.* p. 33. VICENTE T. MENDOZA, “Derivaciones de la «Canción de Mambrú» en México”, *ASFM*, 1 (1938-1940), p. 92.

⁶ Se mandó añadir un suplemento al *Índice expurgatorio* en el que se prohibía todo texto que tuviera que ver con la Revolución francesa y se dobló la vigilancia aduanal de todo lo galo. Cf. MARCELIN DEFOURNEAUX, *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, trad. J. Ignacio Tellechea Idígoras, Taurus, Barcelona, 1973, pp. 96-97.

⁷ “Zacatecas. Año de 1795. El Señor Inquisidor Fiscal del S[an]to Of[ic]io contra d[o]n Josef Monter, tesorero de las Reales Cajas de dicha ciudad. Por proposiciones”, Archivo General de la Nación, México (en adelante AGN), ramo *Inquisición*, vol. 1129, exp. 3, ff. 1r-99r (2ª numeración). Las citas subsiguientes se refieren a este proceso. Se ha respetado la ortografía del original, no así su puntuación ni su acentuación.

por indecentes y disolutas” (f. 6r) y “algo torpes, pero no contra la fee” (f. 10r), “sino solam[en]te en orden a las mugeres” (f. 35r). Peor aún, al visitar a una señora que venía de comulgar, Monter le dijo “q[u]e para q[u]é se ocupaba en comer pan” (f. 5r) y, por si esto fuera poco, también se le acusó de tener un alercado con el franciscano fray N. Bellido “sobre si era pecado contra la castidad oscularse los hombres y mugeres” (f. 6r) y de tratos con “tres o cuatro mugeres, con quienes el dicho delatado tiene amistad estrechíssima, en tal conformidad que, aun visitándolas, tiene con ellas varios retosos indesentes y juegos de manos” (f. 4bis r).

Tales manifestaciones llamaron la atención del Santo Oficio, tan preocupado por mantener el orden establecido. Al ir oyendo las declaraciones de mayor número de testigos, los infatigables y tesoneros inquisidores descubrieron que nuestro personaje cantaba “relaciones en todos los fandangos a q[u]e asiste y q[u]e éstas son bien torpes y deshonestas” (f. 15v). Esto ya merecía una indagación más a fondo, pues los fandangos eran muy populares y contaban con gran concurrencia de personas de todos los estratos sociales; había que intervenir para evitar que lo que en dichos festejos sucedía se difundiera. José María Martínez Sotomayor, comisario en Zacatecas, observa:

Esta relación es tan obsena, que ni en el Ynfierno se forxaría semejante iniquidad, y no ha faltado quien diga la vio representada en casa de su compadre don Vicente Castillo, en paños menores o calzón blanco de olán de Olanda mui delgado y más transparente que el de Cambray. [Monter] es un hombre tan soez (hablo con el divido respeto), que disfrazándose con el nombre de *Mambrú*, a sí mismo se compuso un sainete, en el que se jactaba de haver comerciado ilístitamente con las señoras de la principal distinción de esta ciudad, *cuyo escándalo se propagó de tal manera, que aun en los fandanguillos de gente ordinaria se cantaba la d[ic]ha canción*⁸.

Además, había que prevenir a toda costa que la obrita se copiara y circulara —costumbre bien arraigada en el XVIII novohispano—, amén de que no produjera más alboroto, “pues aunque algunos otros sujetos vezinos de esta ciudad sée que lo tienen [el *Mambrú*], no he querido solicitarlo por medio de ellos, con el fin de evitar todo rumor” (ff. 58r-58v), y poder guardar, así, el secreto inquisitorial, tan celosamente protegido.

⁸ Ff. 27r-29v. 6 de noviembre de 1795. Los subrayados son míos.

Afortunadamente para nosotros, el Santo Oficio había tardado en poner en marcha sus mecanismos represivos y la fama del *Mambrú* había cundido ya. El original contaba con “siento sesenta o ciento ochenta y tantas cuartetas” (f. 58v), de las cuales, la Inquisición consigue sólo una veintena. Helas aquí.

Estrivillo

Mambrú es el tesorero
*Fontiranilla*⁹ *la leva*¹⁰;
el tesorero es Mambrú
no sé en la que vendrá.

Endechas o quartetas

Si se vendrá en la Pasqua¹¹
por linda y lival,al,
privándose por ella
de visitar a la Ota¹².
Mambrú, etc.

Ricarda¹³ que lo espera
desesperada está,
esperando a Mambrú
que la entre a consolar.
Mambrú, etc.

La Viana por tan fea
a Mambrú no lo da,
diciendo que Rosita
guarda castidad.
Mambrú, etc.

Pero a la Castañeda¹⁴,
por bubosa y tal,
Mambrú nunca ha querido
meterle el tealetal¹⁵.
Mambrú, etc.

La de Moreno el médico
con don Genaro está
y por eso Mambrú
ya no la abrazará.
Mambrú, etc.

(f. 58v)

⁹ Diminutivo que podría derivar de fontanar “donde nace el agua”, *Diccionario de Autoridades* (en adelante *Autoridades*), Gredos, Madrid, 1979, s. v. *fontanar*.

¹⁰ “Partida” (o comienzo), reclutamiento o “enredos, tretas o maulas” (provechos), *Autoridades*, s. v. *leva*. Dado el tono de la copla, Mambrú, como tesorero, maneja las ganancias que genera “La Fontiranilla”, como principio de la naturaleza (erótica) de sus enredos. Por otra parte, quizá sólo se tratara de una mujer con ese apodo, que reclutaba hombres y/o mujeres, y cuyas utilidades Mambrú (Monter) administraba o gozaba.

¹¹ Anna López de Nava, mujer del regidor zacatecano Pedro Antonio de Pascua (f. 5r).

¹² Éste, como muchos otros personajes incluidos en el texto, no pudo ser identificado.

¹³ María Ricarda Alonso y Valle, mujer de don Vicente Castillo, amigo de Monter (ff. 10v y 49r).

¹⁴ Mujer de don Francisco Castañeda (f. 59v).

¹⁵ Quizá sea una derivación de tea (“*hastilla* o *raja* de pino que *encendida* alumbr...”, *Autoridades*, s. v. *tea* (los subrayados son míos). Clara alusión fálica; era, y por lo demás sigue siendo, práctica común el uso de eufemismos al hacer referencia a los genitales; por ejemplo: en el siglo XVIII, se había lla-

Marianita la Osuna
a Mambrú le cantó
el *Laudate dominum*
que un frayle le enceñó.
Mambrú, etc.

Tomasita Corral
a Mambrú admitirá,
dándole un par de pesos
y a su marido un real¹⁶.
Mambrú, etc.

Metida en un rincón
la viudita se está
de arroyo¹⁷ con un clérigo,
Mambrú ¿a dónde se irá?
Mambrú, etc.

A la gorda Cancela
Mambrú no le entrará,
pues parece bodoque¹⁸
o que no está cabal.
Mambrú, etc.

La muger de Lodora
de nada sirve ya,
por lo mismo Mambrú
no la ba a visitar.
Mambrú, etc.

La pobre Peregiles¹⁹
mui bavose[a]da está

del viejo don Rafael,
que a Mambrú asco da.
Mambrú, etc.

Las hijas de este viejo
mil caravanas hazen
a Mambrú por saber
si les tiene voluntad.
Mambrú, etc.

El negro de Quintero
dicen ha de casar
con una colegiala
que Mambrú ha de velar.
Mambrú, etc.

Doña María la Yriarte
es dama singular;
ella aunque tenga varios
Mambrú la ha de gozar.
Mambrú, etc.

A Toribia Brihuela
Mambrú no inquietará,
mirándola tan vieja
que parece un charal²⁰.
Mambrú, etc.

La señora estanquera
hecha un trinquete²¹ está;
don Ventura le ha dicho

mado al órgano masculino “chuchumbé”. Véase GEORGES BAUDOT y MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ, “*El Chuchumbé*, un son jacarandoso del México virreinal”, *Carav.* 48 (1987), 163-171.

¹⁶ La octava parte de un peso. FRANCISCO J. SANTAMARÍA, *Diccionario de mejicanismos* (en adelante *Santamaría*), 4ª ed., Porrúa, México, 1983, s.v. *real* (las citas subsecuentes se referirán a esta edición).

¹⁷ Meciéndo[se], *Autoridades*, s.v. *arrollar*.

¹⁸ “Bulto duro que se forma de una cosa blanda”, “cosa mal hecha”, *Santamaría*, s.v. *bodoque*; pelota o bola de barro, *Autoridades*, s.v. *bodoque*.

¹⁹ Adornos o “composturas” de cosas de color verde, “especialmente los que usan las mugeres en los vestidos y tocados. Úsase regularmente en plural”, *Autoridades*, s.v. *peregil*. Apodo de prostituta. En unas décimas jocosas y condenatorias sobre las principales prostitutas de la ciudad de México, aparece el mote. Véase AGN, *Inquisición*, vol. 548, exp. 6, ff. 542r-554r.

²⁰ Pecesillo de dos pulgadas de largo, muy delgado y espinoso; “curado al sol es artículo de comercio”, *Santamaría*, s.v. *charal*.

²¹ Término que expresa corpulencia, fuerza o robustez “en alto grado y en sentido material”, *Santamaría*, s.v. *trinquete*.

que eche a Mambrú a cagar. <i>Mambrú, etc.</i>	arta de dinero está. <i>Mambrú, etc.</i>	
Xaviera la negrita comulgando se está y por eso Mambrú ni el sombrero le quita. <i>Mambrú, etc.</i>		(f. 59r)
Doña Ana la aduanera es una taunonota ²² que a Mambrú no le paga y le ha hecho muchas drogas ²³ . <i>Mambrú, etc.</i>	Mariquita la poblana sin manto se pasará, sin embargo que Mambrú la ha solido cortejar. <i>Mambrú, etc.</i>	
La muger de leche ingrata de Mambrú se reirá, pues dice que con el cura	Recién llegado estaba Mambrú en esta ciudal [<i>sic</i>] quando supo que a Ygnacia la tronó ²⁴ un colegial. <i>Mambrú, etc.</i>	(f. 59v)

No resulta difícil imaginar el asombro y escándalo de los señores inquisidores al toparse con esta muy pícara y burlesca versión del *Mambrú*, el cual Monter evidentemente adopta para sus fines particulares, haciendo con ello una ingeniosa adaptación individual y autobiográfica del romance franco-español.

En ella, el romance tradicional se recrea en endechas, con predominio de heptasílabos y hexasílabos, volviéndolo una canción en cuartetas. Sigue a cada una de ellas un estribillo fijo, cuya repetición les da unidad y las hace compartir el tono erótico-burlesco de la composición; se va engarzando así cada una de las endechas, que, con excepción de la primera, no tienen continuidad con este elemento reiterativo. Por otra parte, el estribillo tiene una función concreta, pues puede ser utilizado para el canto coreado después de cada cuarteta y lograr, de este modo, la participación activa de los oyentes, ayudando así al clima de relajación, con ocasión de los fandangos en los que se cantaba.

Aunque es ésta una versión muy particular del *Mambrú*, guarda relación con su modelo, si bien se trastrocen algunos elementos como versos, temas y motivos. Los dos versos originales que se recuerdan casi de inmediato son: “no sé cuándo vendrá” y “vendrá para la Pascua”, que se conservan hoy en día, tanto en recopilaciones americanas como españolas²⁵ y que vienen de la

²² Tahúr; quizá derivado de taurismo: “el vicio de los tahúres, la dedicación al juego”, *Santamaría, s.v. taurismo*.

²³ Deudas, *Santamaría, s.v. droga*.

²⁴ Desfloró, *Santamaría, s.v. tronar*.

²⁵ Cf. JUAN ALFONSO CARRIZO, *Cancionero popular de Jujuy*, Universidad Na-

versión francesa: “ne sai quand reviendrai” y “[je] reviendrai à Pâques”²⁶. Aquí se les da un giro distinto, pero tienen una función similar en el texto. El primero, que indicaba en el original una temporalidad vaga que preparaba para la muerte del protagonista del romance, ahora da a la acción, dentro de las posibilidades, una meta indistinta, pero que preludia las actividades amorosas del personaje. Se recordará que en el *Mambrú* original se hallaba el motivo de localización temporal de índole religiosa²⁷: se espera la venida de Mambrú hacia la Pascua o la Trinidad. Aquí, se aprovecha lo homólogo de la festividad con el apellido de una de las favorecidas del héroe parodiado, amén de que se torna el verbo en reflexivo, obteniendo así un significado bien distinto pero acorde con el tono y temas deseados. Y si, por otra parte, en las versiones primeras el entierro era el tema principal, en ésta se vuelve inseparable de la acción, puesto que se trata de echar tierra sobre la honra y reputación de las mujeres que tienen que ver con Mambrú/Monter.

En lo tocante al léxico, se distinguen palabras características del habla del México dieciochesco que han llegado hasta nuestros días. Palabras como *bodoque*, *charal*, *trinquete* y *pesos*, como unidad monetaria, hacen que en esta singular versión del *Mambrú* se reconozca su neta raigambre americana.

Si bien, como se ha visto, esta versión novohispana no sigue la forma tradicional del romance que parodia, sí da indicios de que éste se conocía en las postrimerías del siglo XVIII. Hay que recurrir una vez más al proceso de nuestro inquieto tesorero, en el que encontramos una de las primeras muestras de que, efectivamente, el romance se cantaba antes. En la declaración de uno

cional de Tucumán, Tucumán, 1934, p. 488; AURELIO ESPINOSA, *Romancero de Nuevo México*, RFE, Anejo 58, CSIC, Madrid, 1953, núm. 88, p. 93; CAROLINA PONCET y CÁRDENAS, *El romance en Cuba*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972, p. 89; también las diferentes versiones del apartado XXI. *Mambrú* (CGR 0178), en MERCEDES DÍAZ ROIG, *El Romancero americano*, El Colegio de México, México, 1990, pp. 185-197; y, entre muchas otras, las mencionadas en DIEGO CATALÁN (ed.), *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*, CSMP-Gredos, Madrid, 1969, t. 1, núm. 380, p. 355; SIXTO CÓRDOVA y OÑA, *Cancionero infantil español*, Aldus, Santander, 1947, núms. 75-76, pp. 84-85; JOSÉ MA. COSÍO y TOMÁS MAZA S., *Romancero popular de la Montaña*, Sociedad Menéndez y Pelayo, Santander, 1933-1934, t. 1, núm. 119, p. 210; SUZANNE PETERSEN, *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, CSMP y Gredos, Madrid, 1982, t. 2, núm. 100, pp. 218-222.

²⁶ GEORGE DONCIEUX, *op. cit.*, p. 457.

²⁷ MERCEDES DÍAZ ROIG, *Estudios y notas...*, pp. 96-97.

de los testigos, Francisco Bartolomé González Martínez, se asienta que había oído “decir del tal *Mambrú* una u otra coplilla” y que le parecía “sería de *ochenta y nueve o noventa el año* y oyó decir q[u]e aquellos versos eran en desdoro de personas distinguidas, de las q[u]e se decía ocupaciones de alcahuetas y otras cosas”, y se recoge “la tonadilla” que recuerda:

“Mambrú se fue a la guerra
no sé cuándo vendrá,
[. . .] p[o]r la Paztqua
o p[o]r la Gallinar²⁸.
Ricarda que lo espera,
mui impaciente está. . .”
(ff. 79r-79v).

Los dos primeros versos son más que elocuentes y, de nuevo, reflejan los franceses: “Malbrough s’en va en guerre: ne sai quand reviendrai”²⁹, así como los españoles y americanos³⁰. Lo mismo sucede con el fragmento del tercer verso y con el cuarto, que aprovecha hábilmente la similitud de sonidos Trinidad/Gallinar.

Lo anterior permite afirmar que el *Mambrú* circulaba en la Nueva España por lo menos desde el año 1790, en Zacatecas. También, la denuncia hecha en México, en 1796, por el bachiller José Mariano Paredes —presbítero domiciliario en ese arzobispado y ministro del coro de la Santa Iglesia Metropolitana—, hace alusión a la popularidad de varios cantos y bailes, entre los cuales figura el *Mambrú*³¹. Asimismo, en 1800, en un proceso ocasionado por un aparente maleficio, la víctima, Francisco Anselmo González, declaró que empezó a oír música “y que percibía que le cantaban el son de *La Limonada y El Mambrú*. . .”³².

Por lo demás, se ha dicho que el *Mambrú* “se bailaba a fines

²⁸ Doña María del Refugio Cabal y Argüelles, mujer de don José Tomás Rodríguez Gallinar, ensayador mayor y balanzario de la Real Hacienda de Zacatecas (f. 8r).

²⁹ GEORGE DONCIEUX, *op. cit.*, p. 457.

³⁰ Véase la nota 25.

³¹ “Ynq[uisici]ón de México. Año de 1796. Expediente formado en v[i]rt[u]d de denuncia hecha sobre los indecentes sonos que se cantan en las misas que llaman de Aguinaldo”, AGN, *Inquisición*, vol. 1312, exp. 17, ff. 149r-150v.

³² “Apa. Año de 1800. El S[e]ñor Ynq[uisid]or Fiscal del Santo Oficio contra María, muger de Manuel el gachupín, zapatero, y cómplices María y Paula, conocidas por Las Chalgüañas. Por maleficio”, AGN, *Inquisición*, vol. 1399, exp. 4, f. 129v. Los subrayados son míos.

de siglo [XVIII] en todo el obispado de Michoacán y en otras regiones de la Nueva España''³³. Desgraciadamente, no se ha podido corroborar la primera parte de tal aseveración, por lo que no puede ser, en rigor, tomada en cuenta.

Sólo resta aclarar la razón por la que el Santo Oficio persiguió tan febrilmente esta manifestación del ingenio popular. Fácil resultaría achacársela a una mancuerna religioso-estatal que, en su afán de control y explotación, únicamente procuraba enterarse de todo y hurgar hasta en lo más recóndito con fines de represión. Si se considera que la aparición y rápida propagación del *Mambrú* parodiado iba más allá —pues de manera decisiva irrumpía en las acciones a todas luces ilícitas de mujeres que de alguna manera tenían relación con el poder institucional—, resulta evidente que la crítica y burla de ellas ponía en entredicho la autoridad imperante al hacer su conducta notoria, vulgar y del uso y conocimiento de todos. Este comportamiento era en sí, a los indagadores ojos inquisitoriales, motivo suficiente de castigo severo, pero más peligroso era que se mostrara la resquebrajadura del dominio y reputación de las autoridades que el *Mambrú* hacía evidente. El escarnio de lo que debía mantenerse oculto, secreto y reservado contribuía a que el poder, tan cuidadosamente cimentado, armado y mantenido durante años, se tambalara en un momento en el que iba perdiendo terreno pausada y avasalladoramente ante el empuje de las ideas que llegaban de allende los mares. Esto se refleja en el testimonio del alcalde ordinario familiar de Zacatecas, don Miguel Meléndez Valdés, cuando informa al Tribunal haber oído a Monter y a su hijo confirmar los temores que sin duda asediaban a los altos mandos:

[. . .] que España se convirtiera, como Francia, en República, pues el hombre nació libre y que p[or] qué ha de ser gobernado por otro, siendo éste inferior a aquél, quando no sea más de en talento [. . .] (f. 95r).

De esta manera, la aparente travesura erótico-burlesca de un tesorero emprendedor y bullicioso se convierte en un arma de dos filos que incide tanto en lo social como en lo político, enfrentándolos al desplazar los sentidos, tanto implícitos como jocosamen-

³³ PABLO GONZÁLEZ CASANOVA, *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, 2ª ed., SEP, México, 1986, p. 74. Debido quizá a un descuido, González Casanova no cita la fuente michoacana.

te explícitos, en esta transmutación que exhibe y vuelve del dominio público a un sector del, por entonces, vacilante orden impuesto.

MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ
El Colegio de México

OTROS GÉNEROS TRADICIONALES

NUEVAS SUPERVIVENCIAS DE LA POESÍA TRADICIONAL

1. INTRODUCCIÓN

Presento aquí un grupo de supervivencias —utilizando el término ya comúnmente aceptado desde Carrizo— hasta ahora desconocidas¹. Son ocho decenas, y no fue siempre tarea fácil localizarlas; en algún caso, por aparecer incompleta la canción antigua, ello sólo fue posible gracias a la versión moderna. Fruto de varios años de lecturas, este conjunto se ofrece, sin más, como una contribución puramente erudita. Esto no obstante, vayan algunas precisiones metodológicas.

En ningún caso he aceptado analogías, o relaciones más o menos forzadas, ni siquiera como dato referencial. Tal procedimiento, al establecerse sobre terreno poco firme, no sólo es inútil sino que lleva, por artificiales, a resultados engañosos. Y es que un entusiasmo exagerado puede provocar la aceptación precipitada; pero la razón debe imponerse. Schindler (1979, núm. 838, 15), recoge este texto:

El gallo capón
pasó por aquí.
¡Mal fuego le queme,
que yo no le vi!

¹ Al menos que yo sepa. Para ello he tenido en cuenta no sólo los trabajos básicos (CARRIZO 1945, TORNER 1966 y FRENK 1978), sino todos aquellos casos en que la relación entre la canción vieja y la moderna ya ha sido señalada. No incluyo, por tanto, ningún texto ya identificado —salvo un par de ellos en los que doy, que no tenían, correspondencia moderna exacta—, porque no está en mi intención aducir referencias nuevas —pese a tenerlas; y, en muchas ocasiones, abundantes—, sino ofrecer hallazgos nuevos.

Es fácil caer en la tentación de relacionarlo con un refrán que recogen tanto Hernán Núñez como Correas y que podríamos transcribir con forma estrófica semejante:

San Juan el Verde
pasó por aquí,
¡más ha de un año
que nunca le vi!

Aparecen dos versos casi coincidentes, la misma rima y estructura poética semejante. ¿Bastante para considerarla supervivencia? En mi opinión, no. El tema puede ser, si se quiere, parecido; pero los versos que sugieren la semejanza no son necesariamente restos de la vieja canción. Son frases de la cotidianidad, que pueden darse en cualquier contexto.

Para otras canciones, los motivos fueron distintos. La seguidilla del ms. 3913, f. 72:

Vete poco a poco,
morena mía,
que las cosas de gusto
no quieren prisa,

está evidentemente relacionada con la que recoge Segarra (1862, p. 111; en Fernán Caballero 1916, Lafuente 1865, Rodríguez Marín 1951, Alonso Cortés 1914, etc.: “*Quiéreme poco a poco, / no te apresures, / que lo que a mí me gusta / quiero que dure*”):

—Ves poquito a poco,
no te apresures,
que todo lo que es bueno
quiero que dure.—
—No lo he olvidado,
que todo lo bueno
te ha gustado.—

El tema —en ésta, no en las otras versiones— es el mismo; pero la rima de todas ellas difiere de la original. Y no hay una razón suficiente para este cambio. Aunque la nueva canción sea ajustada en el procedimiento y conforme en el motivo, no es la misma. Es *otra* canción. Si se trata de una supervivencia, no lo es de la citada.

Este tipo de consideraciones me ha llevado a rechazar no úni-

camente éstas, sino otras muchas². Dudosa, en cambio, resulta una seguidilla del ms. 3985, recogida por Foulché-Delbosc (1901) con el núm. 100:

En la sala más alta
Belisa duerme;
y quedito, pasito,
no la recuerden,

que podría relacionarse fácilmente —y hasta es posible que estén emparentadas— con la de Lafuente (1865, p. 147):

En un ameno bosque
mi niña duerme,
cuidado, pajarillos,
no se despierte.
Decid al viento
que mientras ella duerme
que sople quedo.

² Véanse algunas (doy primero la canción vieja): “Como los gigantes / son las doncellas, / que se meten los hombres / entre las piernas”, Ms. 3985; “Como los pantalones / son las doncellas, / lo primero que rompen / el entrepiernas”, SEGARRA 1862, p. 248. También en Soler 1986, p. 379: “Calzones ajustados / son las doncellas, / porque todas se rompen / por la entrepierna. / Y a esa rotura / no ha habido ningún sastre / que haga costura”. En la página anterior, el mismo Segarra recogía: “Cuatro camisas tiene / la molinera; / todas las tiene rotas, / ¡ay de la rosa, madre! / de la entrepierna”. “Estoi a la sombra / i estoi sudando; / ¡qué harán mis amores / que andan segando!”; CORREAS 1903 y 1954; “Cuando canta la chicharra, / ¡madre mía, qué calor! / Estoy a la sombra y sudo, / ¿qué será mi amante al sol?”, GARCÍA MATOS 1951-1960, 2, núm. 361 de la parte literaria. “No me case mi madre / con hombre grande, / que me sube en el poyo / para besarme”, BRICEÑO 1626, f. 15, y ms. 3985; en CARRIZO 1942, núm. 3788: “Con una mujer alta / no me casara; / necesito escalera / para besarla”. “¡Ay, si la mudança / fuera firmeza, / todas las mujeres / qué firmes fueran!”; Foulché-Delbosc 1901, núm. 216; en LAFUENTE 1865, 1, p. 45: “Ninguno de inconstantes / culpe a las damas, / porque son las más firmes / en las mudanzas”. “Labrador me hize, / sembré regalos; / no llobieron faores, / cogí cuidados”, Ms. 3890, f. 101v (Foulché-Delbosc 1901, núm. 146), y Ms. 3700, f. 12v. En Lafuente 1865, 1, p. 190: “A labrador de amores / me eché algún tiempo, / sembré tiernas finezas, / cogí desprecios”. Foulché-Delbosc 1901, núm. 197: “Yo no doy faores / a quien los parla, / porque no los mereze / quien no los calla”, semejante a la que recogen Lafuente, p. 70, y Carrizo 1926, núm. 270 (“Del favor de una dama”): “De favores de damas / nunca blasones, / porque serás indigno / de sus favores; / y es fijo y cierto / que quien más publica / merece menos”. Como se ve, los casos abundan. *Vid.* también la nota 4.

Aun teniendo en cuenta la semejanza, y pese a que sería bien explicable el cambio de *recordar* por *despertar* —e incluso la sustitución del verso tercero—, no me decido a incluirla. Y es que resulta difícil aceptar el inicial: cuando se producen cambios en la poesía popular, no suelen ser para incorporar formas más cultas.

También mantengo dudas en otros casos. Dos refranes recogidos por Correas (1924): “A ti te lo digo, hijuela; entiéndelo, mi nuera” y “A ti te lo digo, hijuela; respóndeme tú, nuera”, podrían ser el origen de la canción que aparece en Lafuente (1865, 2, p. 25), Rodríguez Marín (1951, núm. 6544) y en las copias del “Tamborito panameño” (*Andina* 1982, 1, p. 381):

A ti te lo digo, espada;
entiéndelo tú, rodela:
el hombre que ha de ser hombre
no ha de ser largo de lengua.

Entre las supervivencias que aquí presento, establezco un pequeño apartado para las que, por distintos motivos, mantienen sólo dos versos. Ésta podría encajar en él. Pero hay algo que me sorprende: la sustitución *hijuela-nuera* —bastante más próximas, en especial esta última, al habla moderna— por el grupo *espada-rodela*, grupo que parece convenir mejor al contexto histórico de una canción antigua que no al revés. Ello permite una doble deducción: a) que coexistiera, con el mismo valor que los citados de Correas, un refrán “A ti te lo digo, espada; entiéndelo tú, rodela”; y b) que este hipotético refrán, o el del *Vocabulario*, hubieran ya dado origen a una copla superviviente, en todo o en parte, en la moderna. En cualquier caso, esos versos no me parecen proceder del refrán conocido.

Otra duda se me plantea con una canción recogida en el ms. 3890 (Foulché-Delboise 1901, núm. 209):

Las mugeres se uenden
como los libros,
con lizencias firmadas
de los maridos.

Lafuente (1865, 1, p. 287), y con él Rodríguez Marín (1951, 4, núm. 6196), traen la siguiente:

Las mugeres de ahora
son como libros,

que por nuevos se compran
y están leídos.
Y muchos de ellos,
estando remendados,
pasan por nuevos³.

Me parece claro que existe dependencia, antigua o moderna, de una respecto de la otra. Pero también que no se trata, pese a las concomitancias, de una auténtica supervivencia. Puedo aceptar, y así lo hago, casos como el que más abajo presento con el núm. 37 —aunque no se trate de una supervivencia *absoluta*, pero sí de una supervivencia—, mas no como el anterior⁴.

Todo lo que antecede sirve para mostrar algunas de las dificultades que se plantean a la hora de evaluar —y por tanto aceptar o no— los hallazgos, así como mi posición respecto al tema. No pretendo ser restrictivo, únicamente riguroso. No se me escapa que, operando de este modo, pueden quedar fuera muchas *posibles* supervivencias; pero prefiero presentar certidumbres que no posibilidades.

¿Cuál sería, por tanto, el —o un— *modus operandi*? No resulta fácil de establecer, pero he aquí algunas consideraciones. Dejo de lado, por obvios, los casos —de los que presento alguno— en que se da identidad absoluta⁵. Cuando no es así, estimo que se puede aceptar:

a) la sustitución de un sintagma, o palabra, por otro debido a que el antiguo, por desusado o por emplearse en un contexto distinto —ya sea éste amoroso, ya histórico-social, ya cualquier otro—, carece de validez en el momento de la canción moderna.

³ Casi igual (“que se compran por nuevos”), pero con otro estribillo (“Y de este modo / se la van dando al hombre / sin saber cómo”), en una canción de ronda recogida por GARCÍA MATOS 1951-1960), 2, texto 442.

⁴ Todavía otros más. En el ms. 3890, f. 38, encontramos esta copla: “—Gil, ¿por qué no das un medio / que dé medio a tu pesar? / —Era el remedio olvidar / y olvidóseme el remedio”. Y en RODRÍGUEZ MARÍN 1951, núm. 4056: “¿Qué importa que me digas / para consuelo / que es el medio olvidarte, / si olvido el medio, / y en el instante / de ti para tu olvido / he de acordarme?”. Del ms. 3890 es la bien conocida “A Tendilla se parte / la niña bella, / y el galán no a Tendilla, / sino a tendella”. El mismo juego poético aparece en otra seguidilla recogida por LAFUENTE 1865, p. 256: “Camino de Cazorla / va una zagala; / ella va por Cazorla, / yo por cazarla”.

⁵ Sólo podría ser cuestionable la fuente utilizada. Véase más abajo, en el cuerpo de la colección, lo que digo a propósito de *Garevar*.

Que un texto diga “los ojos de Ana María” y otro “los ojos de Rosalinda” o “los ojos de mi morena” es irrelevante. En realidad, esta *adaptación* es uno de los procedimientos más fáciles y más reiteradamente usados por la transmisión oral. Pero con una restricción: no debería afectar a la rima (*vid.*, sin embargo, los núms. 37 y 46). Y digo a la rima, que no a la palabra rimante;

b) la sustitución, en ocasiones, de un verso completo por motivos semejantes a los anteriores. A las veces, tal cambio se debe a que la canción pasa a incorporarse a otro sistema; sistema en el que ese verso es más común o se adapta a un tipo preexistente⁶. Afecta, de manera muy particular y casi exclusiva, al primer verso (pero puede ocurrir en el segundo);

c) la variación estructural, quiero decir, estrófica. Ya no es sólo que un refrán deba ser modificado para convertirlo en una estructura poética formal (*vid.* núms. 5 y 54), sino que una seguidilla pueda pasar a copla o al revés⁷. Este procedimiento era ya bien conocido en los siglos XVI y XVII, especialmente por los autores de *contrafacta*. Véase lo que hace Lope de Vega en *Del pan y del palo* con la seguidilla “De noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo”:

⁶ Vaya como ejemplo la famosa seguidilla de LOPE DE VEGA en *Servir a señor discreto*: “Mariquita me llaman / los arrieros; / Mariquita me llaman / voy-me con ellos”. Muy probablemente de esta seguidilla surgió la copla recogida por LAFUENTE 1865, 2, p. 468: “Morenita resalada / me llaman los marineros; / otra vez que me lo llamen / me tengo de ir con ellos”. Y a partir de ésta surgieron las adaptaciones. Citaré sólo unos casos colombianos. En RESTREPO 1930, núm. CXLIV), aparece: “Allá arriba, en aquel alto, / gritaron unos arrieros; / y si vuelven a gritar, / mamita, me voy con ellos”. Para LEÓN REY 1951, núm. 3948, es así: “En el otro lau del río / me llaman los ubateños; / si me güelven a llamar, / mamita, me voy con ellos”. Y como el primer verso de esta última es el inicio de muchas canciones colombianas, otra de las versiones que tengo recogidas comienza “Al otro lau del río”. Pero en otra región de Colombia es frecuente comenzar con “Al pasar la quebradita”; y la canción se adaptó al sistema. De la misma manera que todas las versiones colombianas incorporaron el *mamita* del último verso.

⁷ He aquí un ejemplo moderno. Una seguidilla que recogen FERNÁN CABALLERO 1916, p. 227, RODAO 1886, p. 16, LAFUENTE 1865, 1, p. 169, y etc., dice: “Voy a la fuente y bebo; / no la aminoro; / que aumenta su corriente / con lo que lloro”, aparece en Asturias (AURELIO DEL LLANO 1977b, núm. 383): “A la fuente voy y bebo / y el agua no la aminoro, / porque la voy aumentando / con las lágrimas que lloro”; y muy semejante en el mismo Lafuente 2, p. 284. Y en ALONSO CORTÉS 1914, núm. 3434: “A la fuente voy y bebo, / el agua no la *menoro*; / lo que hago es aumentarla / con lagrimitas que lloro”. No es necesario dar más datos, aunque abundan. No importa aquí si primero fue seguidilla o copla; lo que importa es el intercambio de forma.

Que de noche le mataron
al divino caballero,
que era la gala del Padre
y la flor de tierra y cielo.

Pero, naturalmente, todas estas “libertades” no deben sobrepasar ciertos límites. Pueden aceptarse como hechos aislados, no como normas de validez total. Y dentro, también, de un esquema general definidor de lo que debe aparecer, para que se considere tal, en una supervivencia no absoluta: *identidad temática, identidad de rima y persistencia de la mayoría de sus elementos*. Si estos tres componentes, a la par, no se dieran, estimo que, como medida de cautela, la consideración de un posible hallazgo debería desecharse. Y con todos ellos, aún podemos equivocarnos, en uno u otro sentido.

2. TEXTOS

a) *Supervivencias completas*

1

A las dos de la noche
dijo el obispo:
“o qué arrecho me siento,
cuerpo de Cristo”.

Ms. 3890 (Foulché-Delbosc 1901, núm. 228). Restrepo (1930, núm. LVII):

Al saltar una acequia
dijo un obispo:
“¡Ah, calientes que estamos,
válgame Cristo!”

Segarra (1862, p. 248):

Al pasando del puente
dijo el obispo:
“Los cordones me pesan,
votos a Cristo”.

2

Al ynfierno pareze
mi pensamiento,
en atormentarme
y en ser eterno.

También del ms. 3890 (Foulché-Delbosc 1901, núm. 116). Lafuente (1865, 1, p. 168), y Rodríguez Marín (1951, 3, núm. 5344), aparte del cambio al plural, leen en el v. 3 “en el”.

3

Al pasar de el aroio
de Mançanares,
vi una junta de Euas
y otra de Adanes.

Ms. 3985, f. 277 (Foulché-Delbosc 1901, núm. 77). Lafuente (1865, 1, p. 243): “Al pasar el arroyo”.

4

Amor loco,
yo por vos y vos por otro.

Con esta forma, y como refrán, lo recogía Hernán Núñez (Alín 1968, núm. 196). Frenk (1962, núm. 28), cita un ejemplo argentino (“vos por otro y yo por ti”, muy semejante al de Carrizo, 1926, p. 75, núm. 52) que poco tiene que ver. Y Torner (1966, núm. 109) cita ejemplos antiguos y una referencia de Rosalía de Castro. Pero exactamente igual a la vieja versión aparece en Fernán Caballero, *La estrella de Vandalia* (1855; BAE, 3).

5

A una mozona roxona,
toda pinta de viruelas,
yo pedíselo burlando
y ella dióumelo de veras.

Compárese esta canción asturiana, recogida por mí⁸ en Salas (Asturias), con el refrán de Correas (1924): “Pecosa, y no de viruelas, díselo burlando y tomarlo ha de veras”. En Alonso Cortés (1914, núm. 2603):

Camino de Santander
se lo pedí a una pasiega.
Yo se lo pedí de broma
y ella me lo dio de veras⁹.

6

Tres camisas tengo ahora,
no me llamarán mangajona.
Una tengo en el telar,
otra tengo dada a hilar
y otra que me hacen agora.

Correas (1924, p. 488b); y añade: “Fue cantar, y varían: «Una tengo en el linar, y otra tengo en el telar y otra que hilo agora», y repiten: «No me llamarán mangajona»”¹⁰. Y así, casi exactamente igual, la recogió Aurelio del Llano (1977b, núm. 897):

⁸ Cantada por José Antonio González Bernardo, de Linares (Salas), el 2 de diciembre de 1978.

⁹ Cf. con esta otra, aunque más alejada, que recogen TORNER y BAL Y GAY 1973, 1, núm. 264: “Eu pedinllo a unha rapaza / vindo do val de Viveiro; / eu pedinllo no camiño / ela deumo no carreiro”.

¹⁰ Otro texto distinto, pero de sentido idéntico, en la p. 72b: “Aunque me veis que descalza vengo, / tres pares de zapatos tengo: / unos tengo en el corral, / otros en el muladar / y otros en cas del zapatero; / tres pares de zapatos tengo”. Es más que probable que de éstas hayan salido coplas como la que recoge CARRIZO 1926, núm. 1285: “Gracias a Dios que ya tengo / dos camisas pa mudarme, / una que me han ofrecido / y otra que Dios pueda darme”, que es casi igual a la colombiana recogida por RESTREPO 1930, núm. CMLIX: “[. . .] mudar: / una que se me acabó / y otra que voy a comprar”. Otras versiones en Soler 1986, núm. 2305, p. 379, y en EUSEBIO VASCO 1969, p. 280, y JORGE M. FURT 1925, núm. 2215 (*vid.*, abajo, núm. 61). Alejándose cada vez más, pero siendo la misma, una de La Mancha (ECHEVARRÍA, 1951, p. 238): “Con un perrito que tengo, / y otro que me van a dar, / y otro que me están criando, / tres perros voy a juntar”; LLANO 1977b, núm. 787: “Tengo un mandilín en casa, / otro que me están haciendo, / otro que me están bordando, / cuatro mandilinos tengo”; y Furt 1925, núm. 2216: “Tengo dos camisas lindas / para salir a pasiar, / una que ando por tener / y otra que me pueden dar”.

A mí me llaman la pendexona,
 tres camisas tengo, en broma:
 una tengo en el telar,
 otra tengo por filar
 y otra estó filando agora;
 ¡ya no só tan pendexona!

Braulio Vigón (1895, p. 162) había recogido este texto:

Tres camisitas
 tengo yo ahora:
 una en'a llinar,
 otra por filar;
 tráeme la otra
 ramiletona.
 Tres camisitas
 tengo yo ahora.

7

A la sierra viene
 la blanca niña,
 y en arroyos la nieve
 huye de envidia.

Tonos castellanos (Gallardo 1968, 1, col. 1199), con música de Juan Blas. Casi idéntica en Córdoba (1948-1955, 2, p. 163):

Cuando sube a la sierra
 la blanca niña,
 en arroyos de nieve
 huye la envidia.

8

Guárdame mis mandamientos,
 buen cristiano, por tu fe;
 si mis mandamientos guardas
 yo la gloria te daré.

Alín (1968, núm. 200). Versión "a lo divino" de *Guárdame las vacas*, que aparece en el *Cancionero*, 1603, de Francisco de Ocaña;

en un pliego suelto, *Cancionero de coplas del Nacimiento*, Burgos, 1604, de Francisco de Velasco; y en otro pliego suelto mencionado por Gallardo (1968, 1, 716). La copla, con una leve variante del verso primero (“los”) es una de las marzas (núm. 2) que Calleja (1901) encontró en Santander.

9

Háganle la cama
en el patio al padre,
que aunque sea pariente
basta ser fraile.

Ms. 3890, f. 103 (Foulché-Delbosc 1901, núm. 160). Para Lafuente (1865, 1, p. 249); Rodríguez Marín (1951, 4, núm. 7281); y *Garevar* (1929, p. 66, v. 4, “también es”):

Ponle en el patio, niña,
la cama al padre,
que aunque es nuestro pariente,
al fin es fraile.

10

La dama en la calle,
grave y honesta;
en la iglesia, devota
y bien compuesta;
en casa, escoba,
discreta, hacendosa;
en el estrado, señora;
en el campo, corza;
en la sala, graciosa,
y será en todo hermosa.

Córdoba (1948-1955, 3, p. 342). Tan asombrosa coincidencia con un texto antiguo, y no tan corto —ni tan fácil de recordar— como el de las coplas o seguidillas, resulta casi sospechosa; pero no hallo ninguna razón objetiva para dudar de la seriedad del colector¹¹. He aquí lo que recogió el maestro Correas en su *Vo-*

¹¹ Aparece entre los textos de un “Arsenal de coplas de boda”.

cabulario (1924, p. 148): “La dama en la calle, grave y honesta; en la iglesia, devota y compuesta; en casa, escoba, discreta y hacendosa; en el estrado, señora; en el campo, corza; en la cama, graciosa, y será en todo hermosa”.

11

Las flores del romero,
niña Isabel,
hoy son flores azules,
mañana serán hiel.

Estos versos, conocidísimos merced a una letrilla de Góngora (pero que aparecen, con variantes, en Correas, *Vocabulario* [1924]; Lope de Vega, *Los pastores de Belén*; Calderón, *El alcalde de Zalamea*), también están en el cancionero santanderino (“miel”), según Córdova (1948-1955, 3, p. 203). Según Carrizo (1942, 1, p. 180), “En La Rioja [Argentina] se canta en los pesebres esta coplita:

Las pajas que abrigan
al Niño de Belén
son hoy flores rosas:
después serán hiel”.

12

Llena va de flores
la blanca niña;
llena va de flores,
Dios la vendiga.

Ms. 3913, f. 50 (Alín 1968, p. 149). Sin variación alguna en Córdova (1948-1955, 3, p. 342). Una versión divinizada en Lope, *El rústico del cielo*, act. III, p. 454a (*BAE*, 21).

13

—Mirad, marido, si queréis algo,
que me quiero levantar;
la camisa tengo puesta.—
—Tornaos la a quitar.—

Ms. 3915, f. 319 (Alín 1968, núm. 541). En Segarra (1862, p. 42):

Marido, si queréis algo,
que me voy a levantar;
tengo puestas las enaguas,
me las volveré a quitar.
¡Ay de mí!
¡Ay de mí,
que siendo niña parí!
Y ahora como casada
dicen que no valgo nada.

14

Mañanitas floridas
del mes de mayo,
despertad a mi niña,
no duerma tanto.

Romancero de Barcelona (Foulché-Delbosc 1913, núm. 125; Alín 1968, núm. 756). Córdoba (1948-1955, 3, núm. 336) sólo modifica el v. 2, “de abril y mayo”, y cambia a *niño*. Para Alonso Cortés (1914, núm. 4360), el v. 1, “Mañanitas azules”; en el 3, “despertar”. Ángel González Palencia y E. Mele (1944, p. 131) dan una versión turolense: “Mañanicas floridas / de abril y mayo [...]”. En el tomo manuscrito de *Poesías religiosas varias*, f. 9, del Padre Siguerondo, aparece una versión a lo divino (*apud* Rodríguez Moñino 1965-1966, 2, p. 422):

Seraphines amantes,
bellos cortesanos,
despertad a mi niño
no duerma tanto.

15

No corráis, ventecillos,
con tanta prisa,
porque al son de las aguas
duerme mi niña.

Lope de Vega, *El mármol de Felisardo* (Alín 1968, núm. 920). Córdoba (1948-1955) da dos versiones: una canción de cuna (3, p. 380), “No corráis, arroyuelos”, “la niña”; y otra más (2, p. 163): “vientecillos”, “porque al son de los vientos”.

16

O dulce suspiro mío:
no querría dicha más,
que cuando de mí te vas
hallarme donde te envío.

Cancionero sevillano (Frenk 1962, f. 66 vº. Alín 1968, núm. 346). En Segarra (1862, p. 154), con cuatro décimas glosadoras (“quisiera”). Para Rodao (1886, p. 17):

Suspiro, suspiro mío,
no quisiera dicha más
que hallarme donde te envío
en cuanto de mí te vas.

En el folklore ecuatoriano (Mera, s.f., p. 163), aparece así:

¡Ay, dulce suspiro mío,
que el amor hizo nacer!
No quisiera más placer
que hallarme donde te envío.

Y en el *Cancionero de Antioquia*, de A. José Restrepo (1930, apéndice, p. 425):

¡Ay, pobre suspiro mío:
Cuando te apartas de mí
no quisiera más de ti
que hallarme donde t'envío!

Transcribe esta última Carrizo en sus *Antecedentes* (1945, p. 577), aunque no la relaciona, naturalmente, con la originaria. El citado Segarra ofrece otra versión (1862, p. 63) en forma de seguidilla:

Suspiros exhalados
del pecho mío,

¡quién fuera con vosotros
donde os envió!

17

Perro de muchas bodas,
no puedo veros.
—Ni yo a vos, boda
de muchos perros.—

“Aguda réplica y seguidilla antigua”, comenta Correas en su *Vocabulario* (1924, p. 391b); en la p. 119, ya copiaba este refrán: “Como el perro de muchas bodas, que en ninguna come por comer en todas”. En el ms. 3913, f. 48, con esta forma:

Perro de muchas vodas
yo no le quiero;
más quiero ser voda
de muchos perros.

En Lafuente (1865, 1, p. 258), figura así:

Perro de muchas bodas
me estás diciendo,
cuando tú eres la boda
de tantos perros.

18

Préstame tus ojos
para esta noche,
que me ymporta la vida
matar vn hombre.

Ms. 3890 (Foulché-Delbosc 1901, núm. 119). También en el baile *El barquillero*, 1703 (Cotarelo 1911, 1, p. CCIV). La recogió Segarra (1862, p. 63):

Dame, niña, tus ojos
por una noche,
porque quiero con ellos
matar a un hombre.

Lafuente (1865, 1, p. 101), y Rodríguez Marín (1951, 2, 1238), corrigen “por esta”, respecto a la versión de Segarra, y añaden:

Y no te admire
que te pida unas armas
que tanto rinden.

19

Que no quiero amores
en Inglaterra,
pues otros mejores
tengo yo en mi tierra.

Cancionero general, ed. de 1557. Alín (1968, núm. 396). Fernán Caballero, en su novelita *Con mal o con bien a los tuyos te ten*, publicada en 1856 (*BAE*, 3, p. 316b), incluye:

Que no quiero amores
en Inglaterra,
porque otros mejores
tuve yo en mi tierra;

que cuando allí vaya,
¡a fe, yo lo fío!,
buen galardón haya
del buen amor mío;
que son desvarío
los de Inglaterra,
pues otros mejores
tuve yo en mi tierra.

20

Quien dixere que Venus
a sido blanca,
no a estudiado las artes
por Salamanca.

Ms. 3985 (Foulché-Delbosc 1901, núm. 30); con el núm. 101, “en Salamanca”. Sin variar la del texto, en Lafuente (1865, 1, p. 121) y Rodríguez Marín (1951, 2, núm. 1419).

21

Si dixeren, digan,
alma mía,
si dixeren, digan.

Cárceres, *La Trulla*, en M. Flecha, *Las ensaladas de Flecha*, Praga, 1581 (Alín 1968, núm. 101). En Córdova (1948-1955, 1, p. 371) y Rodríguez Marín (1951, 5, p. 29):

Si dijeren, digan, digan;
si dijeren, digan, digan.

22

Vn maridito honrrado
que callar sabe,
no ay tesoro en las Indias
con qué pagarle.

Ms. 3985, f. 229 (Foulché-Delbosc 1901, núm. 59). Alín (1968, núm. 802). Igual en Lafuente (1865, 1, p. 261).

23

Salen las galeras
de el puerto, madre,
con las velas tendidas
y en popa el aire.

Ms. 3915, f. 227 vº, y ms. 3985, f. 129v (Foulché-Delbosc 1901, núm. 32). Comenzando "Ya salen", en Lafuente (1865, 1, p. 311) y Rodríguez Marín (1951, 4, 8141).

24

No me case mi madre
con ombre chico,
que le llevo delante
por avanico.

En el ms. 3985, f. 227v (Foulché-Delbosc 1901, núm. 96); Briceño (1626, f. 15, vv. 3-4, “que le traygo en la manga / como avanico”). En F. Caballero (1916, p. 343), y Rodríguez Marín (1951, núm 6092, v. 3, “. . .lo . . .lo . . .”):

No me case mi madre
con hombre chico,
que le lleve y le traiga
como abanico.

En el pueblo cacereño de Arroyo de la Luz (García Redondo, 1985, p. 35) se canta:

Es mi gusto casarme
con hombres chicos
por traerlos a mano
como abanicos

El esquema fue ampliamente utilizado¹². Confróntese esta seguidilla recogida por León Rey (1951, núm. 3679):

Mamita, no me case
con hombre rico,
porque cuando abre la boca
le huele a mico.

25

Una vez me enamoré
de la hija de un barbero,
su padre por darle chasco
puso la ventana al cuerno.

No tiene mucho sentido tal como la transcribe Segarra (1862, p. 12). Sí lo tenía, aunque burlesco, la versión recogida en el ms. 3915 (Foulché-Delbosc 1901, núm. 325):

¹² BRICEÑO (1626) recoge varias; LEÓN REY (1925) transcribe otras dos, núms. 3665 y 3676, que tanto pueden ser versiones nuevas como supervivencias: “Te digo que no te cases / con hombre negro, / porque cuando abra la boca / se ve el injierno”; “Te digo que no te cases / con hombre pobre, / porque cuando abra la boca / le huele a cobre”.

Yo me siento enamorado
de huna hija de hun botero;
pasando por su bentana
biera estar colgado un quero.

Entre las mismas, y bajo el núm. 338, "Andando enamorado"; v. 4, "bide". Alonso Cortés (1914, núm. 3338), la recoge así:

Yo me enamoré de noche
de la hija un pellejero,
y su padre que lo supo
puso a la ventana un cuero.

Yo pasaba y repasaba
y la quitaba el sombrero
creyendo que era la niña,
y era la sombra del cuero.

26

Tres cosas demando
si Dios me las diese:
la tela, y el telar,
y la que lo teje.

Así la recogió Correas en su *Vocabulario* (1924, p. 489a). Y también, y casi exactamente, Aurelio del Llano (1977a, p. 227):

Tres cosas quisiera
si Dios me las diese:
la tela, el telar
y la que lo teje.

Alonso Cortés (1914, núm. 3233) también encuentra la canción:

Tres cosas le pido a Dios
y el cielo me las conceda:
una tela y un telar
y una tejedora nueva.

Y también, y antes, Segarra (1862, p. 253), en una clara derivación:

Tres cosas le pido a Dios
 si las tres me considera:
 una muela y un molino
 y una buena molinera.

27

Es el engaño leal
 y el desengaño traidor:
 el uno, mal sin dolor;
 y el otro, dolor sin mal.

Esta redondilla aparece en Francisco López Zapata (?) (*Fragmentos del ocio*, f. 143, Madrid, 1683, *apud* Gallardo 1968, 3, col. 527). La redondilla no era propia, sino que le fue enviada por “una dama”. Y, más abajo, añade el mismo Gallardo: “No sé de dónde sacó el autor del *Índice de manuscritos de la Biblioteca Real* que el de estos versos se llamaba D. Francisco López Zapata. Véase si por las poesías de Ulloa se rastrea”. Quizás se trate de López de Zárate. Se encuentra también en las *Obras* de Luis de Ulloa Pereira (Madrid, 1674, p. 176, *id.*, 4, col. 831):

Es el engaño traidor
 y el desengaño leal;
 el uno mal sin dolor,
 el otro dolor sin mal.

De este modo —sin la copulativa del v. 2, y con ella en el 4—, en *Mujer, llora y vencerás*, de Calderón. En el ms. 3919, f. 241r, con variante en el 3: “el vno es mal, sin dolor”. Sin variación alguna respecto a la primera citada, la recogió Fernán Caballero (1916, p. 224).

28

El Marqués y su mujer
 contentos quedan los dos:
 ella se fue a ver a Dios,
 y a él le vino Dios a ver.

“Epigrama a la muerte de cierta Marquesa, muy celebrada del

Marqués, su esposo”. Para la procedencia, *vid.* el núm. anterior. Una variante es la que aparece en el *Baile del caballero novel y 2ª parte* (Cotarelo 1911, 2, 827a):

Si os matárades, mujer,
cuando caímos los dos,
fuérades a ver a Dios
y Dios me viniera a ver.

Alfonso Valladares de Sotomayor (1799) da esta versión:

Mi mujer murió, y así
logramos gran bien los dos;
ella se fue a ver a Dios
y Dios vino a verme a mí.

Con variantes notables, en Segarra (1862, p. 159):

Majito, si tú murieras,
¡qué dicha para los dos!
Yo me buscaría un otro
y tú darías cuenta a Dios.

Y recogida por mí¹³ en Asturias:

Mi muyer, si te murieras,
¡qué gusto para los dos!
Yo me casara con otra
y tú fueras ver a Dios.

29

En la ventana soy dama,
en el balcón soy señora,
en la mesa cortesana
y en el campo labradora.

Roces Moral, *Las escenas campesinas* (1871, p. 141). Fernán Caballero (1916, p. 330, “la sala”); Segarra (1862, p. 35, “A la ven-

¹³ En Figares (Salas), dictada por Josefa Álvarez Menéndez, de 83 años, el 29-XI-1978.

tana”). Alonso Cortés (1914) la incluye dos veces en su colección: núm. 788 (v. 1 “eres”; 2, “en el corredor, señora”) y núm. 4275 (v. 3, “en la cocina criada”). Así (“las ventanas”) la recoge también Bonifacio Gil (1961, p. 19). Según Ángela Capdevielle (1969, p. 170):

En la ventana eres dama,
en el comedor señora,
en el jardín bella flor
y en el campo lavadora

Soler (1986, núm. 2435, p. 390):

En la ventana soy dama,
en el balcón soy señora,
en la tierra cortesana
y en el campo labradora.

Pero la copla —¿era ya canción?— procede de Lope de Vega, quien en *La bella malmaridada* —y al enumerar por boca de Tancredo las virtudes de “la que es principal mujer”— dice:

Será dama en la ventana
y en el estrado señora;
en el aldea aldeana,
en el campo labradora
y en la mesa cortesana.

¿Estaba incorporando Lope, como hizo en otras ocasiones, una canción popular? ¿O procede la copla moderna de esos versos de la comedia?

Quien bien tiene y mal escoje
por mal que le venga no s'enoje.

Mateo Flecha, *Las ensaladas* (Praga, 1581). Ensalada “La guerra”. Aparece en *Les romancerillos de la Bib. Ambrosienne* (*Revue Hispanique*, 1919, núm. 99, p. 607); Gil Vicente, *Auto de Ines Pereira*; Miguel Toledano, *Minerva sacra*, p. 197; *Comedia Eufrosina*; Tirso de Molina, *No le arriendo la ganancia*, y un largo etcétera. Como re-

frán, figura en casi todas las colecciones, desde Santillana a Correas. En el folklore moderno, lo recuerdan Colombia (según José Antonio León Rey 1951, núm. 4576):

El que bien está
y mal escoge,
por mal que le vaya
que no se enoje,

y Argentina (Carrizo 1937, 2, núm. 1638):

Quien bien tiene
y mal escoge,
si le va mal
no se enoje.

31

Ojos que se quieren bien,
cuando se miran de lejos
no son ojos, sino espejos
donde las almas se ven.

Del Marqués de Alenquer (Gallardo 1968, 1, col. 151). También en el ms. 3657 (Cejador 1921, 1, núm. 738). Prácticamente idéntica (v. 2, ‘y que’; v. 3, ‘son espejos’), en Santander, según Córdova (1948-1955, 3, p. 344). La redondilla la encontró León Mera en el folklore ecuatoriano (s.f., p. 120):

Los ojos que desde lejos
se quieren y se aman bien,
no son ojos, sino espejos
en que dos almas se ven.

Con una leve variante (v. 2, ‘se aman y se quieren bien’) respecto a la anterior, aparece en Colombia (Isaacs 1985, núm. 397).

32

Madre, la mi madre,
guardas me ponéis,

que si yo no me guardo
mal me guardaréis.

Cervantes, *La entretenida*, act. III. Alín (1968, núm. 851). Torner (1966, pp. 198-199) no cita una sola versión moderna, a no ser la de Arivau (1884):

Guárdeme mi padre,
guárdeme mi madre;
si yo no me guardo,
no me guarda nadie.

Pero la recoge Segarra (1862, p. 155):

¡Ay, madre, la mi madre!,
¿guardada me tenéis?
Si yo no me guardo
no me guardaréis.

33

Salen de Sevilla
cincuenta frailes,
con bordones de a palmo
y alforjas grandes.

Del ms. 3913, f. 47v. Doy ésta —así como la siguiente, que es su réplica o continuación— según la lectura de *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Alzieu *et al.* 1984, p. 259):

De Toledo parten
cincuenta monjas
a buscar los frailes
y sus alforjas.

En Carrizo (1926, núm. 1247), aparece —un tanto sorprendentemente— sólo la segunda:

Camino de Santiago
van cuatro monjas,
en busca de los frailes
de las alforjas.

Aunque en el *Cancionero popular de La Rioja* (1942, núm. 795), da esta otra versión:

Camino de Santiago
van cuatro frailes;
todos llevan alforjas,
chicas y grandes.

Chicas y grandes, sí,
van cuatro monjas
en busca de los frailes
de las alforjas.

De las alforjas, sí.
Miren que chiste;
porque no te han querido
te has puesto triste.

Pero Segarra (1862, p. 160), sí recoge ambas seguidillas, aunque con los correspondientes añadidos del canto. Transcribo las dos tal como aparecen, subrayando los versos que realmente las componen:

Camino de Valencia
van doce frailes,
con las viejas yo me iré,
con las mozas volveré,
van doce frailes.
Todos llevan alforjas,
chicos y grandes,
con las rubias yo me iré,
con las güeras volveré,
chicos y grandes.

Por el mismo camino
van doce monjas,
con las tunas yo me iré,
con las buenas volveré,
van doce monjas,
en busca de los frailes
de las alforjas,
con Teresa yo me iré,
con Juanita volveré,
de las alforjas.

Las dos seguidillas, juntas, aparecen en *Garevar* (1929, pp. 16-17; con esta nota a propósito del primer verso: “Provincia de Toledo. En Andalucía cantan esto mismo, diciendo: *Camino de Sevilla*, en vez de *Calera*. Otros dicen: *Por esa calle abajo*, etc., etc.”), lo que permite suponer que conocía más versiones):

Camino de Calera
van doce frailes;
todos llevan alforjas,
chicas o grandes;
y detrás de los frailes
van doce monjas
en busca de los frailes
de las alforjas.

Esta misma versión encontramos (aparte los cambios fonéticos y la sustitución del primer verso por “Camino de Montijo”) en Bonifacio Gil (1961, p. 113) y en Schindler (1979, núm. 251 y p. 18), también con cambio del primer verso (“Camino de Trujillo”) y del número de frailes y monjas, que pasan aquí a ser cuatro. Rodríguez Marín (1951, 4, núm. 7280) da el mismo texto de Gil, pero suprime el verso 5.

34

Todo lo puede el amor,
todo el dinero lo vence,
todo lo consume el tiempo,
todo lo acaba la muerte.

F. Caballero (1916, p. 217). Alonso Cortés (1914, núm. 2488). Lafuente (1865, 2, p. 27), la da en nota a la siguiente:

Todo lo vence el amor,
todo lo alcanza el dinero,
todo acaba con la muerte,
todo lo consume el tiempo.

Otras versiones en Torner —quien, en *Lírica hispánica* (1966, p. 377), muestra alguna de estas relaciones—, (1971, núm. 440); Soler (1986, núm. 505); Molina (1969, p. 137); Rodríguez Marín (1951, 2, p. 375, y 4 núm. 6870). Con variaciones crecientes, muestra de su popularidad y evolución, en Soler (1986, núm. 579):

Todo lo vence el querer,
 todo lo alcanza el dinero,
 todo acaba con la muerte,
 todo llega con el tiempo.

Juan León Mera (s.f., p. 39):

Todo lo puede la plata,
 todo lo vence el amor,
 todo lo consume el tiempo;
 mejor es servir a Dios.

Olmeda, en *Folklore de Burgos* (1975, p. 48):

Todo lo cría la tierra,
 todo se lo come el sol,
 todo lo puede el dinero,
 todo lo vence el amor.

Y, semejante a esta última, en Santander (Córdova, 1948-1955, 3, p. 238):

Todo lo cría el verano,
 todo lo mata el invierno,
 todo lo vence el amor,
 todo lo puede el dinero.

Como se ve, las versiones de Santander y Burgos no sólo se nos ofrecen como muy próximas entre sí, sino que difieren de las demás en algo que les es común y que resulta altamente interesante: la introducción de la naturaleza sustituyendo a categorías abstractas.

Pero estos versos ya eran conocidos en el siglo xvii. En una carta del 17 de abril de 1655, recogida en sus *Avisos* (1654-1658), Jerónimo de Barrionuevo comenta la nueva casa —destruida la anterior por un incendio— que está haciendo el valido D. Luis de Haro: “Será la casa mejor de España, donde afirman pueden estar 4 o 6 señores con sus familias, sin impedirse los unos a los otros”. Y añade a continuación: “*El dinero todo lo puede, el amor todo lo alcanza, la muerte todo lo acaba*. Si los hombres fueran eternos, me parecería mejor; pero el consuelo de dure lo que durare, como cuchara de pan, es grande” (Barrionuevo 1968, t. 1, p. 127a). Y todavía otra acomodación, procedente ésta de la p. 243:

“El tiempo todo lo acaba; el poder todo lo vence, y el olvido todo lo aplaca”. No me atrevo a asegurar —aunque es probable— que fuera ya conocida como canción; pero tampoco era la primera vez que Barrionuevo prosificaba versos.

35

Que se caiga la torre
de Valladolid,
como a mí no me coja,
¿qué se me da a mí?

Segunda parte del entremés La capea (Cotarelo 1911, 2, 554b). En la *Mogiganga cantada y representada de la Renegada de Valladolid* (Benítez 1969, p. 134):

Que se cayga la torre de Valladolid,
como a mí no me coxa, qué, qué, qué,
qué se me da a mí.

En el ms. 3917, f. 84, se transcribe un romance “A las fiestas *que* se han hecho al Nacimiento del Príncipe, aludiendo al romance de la torre de Valladolid”:

Que en regocijos y fiestas
se abraze todo Madrid
con el afecto encendido
de su Príncipe feliz,
si yo no tengo gusto, qué, qué, qué,
qué se me da a mí.

La menciona el ms. 3884, f. 218:

[...] lo que aún no se usaba estando
la corte en Valladolid,
como yo viua al usso,
qué se me da a mí,

en un romance de D. Leonardo Arias (“Que una dama liueral [...]”).

Modernamente, en García Redondo (1985):

¡Que se cai el castillo
de Valladolid!
Si se cai, que se caiga,
¿qué se me da a mí?

Y exactamente igual en B. Gil García (1987, p. 458, núm. 343). En La Rabanera, pueblo de Logroño (Schindler 1979, núm. 451), comienza “Si se cae el castillo”.

36

Una vieja borracha
dijo a un difunto
si había tabernas
al otro mundo.

Segarra (1862, p. 221). Aurelio del Llano (1977b, núm. 618, v. 3, “si tendría”). En Correas (1924), encontramos: “Preguntó una vieja a un difunto, si había chilindrón en el otro mundo”.

37

[Y] los auaros, madre,
son como cardos,
que no son de prouecho
sino enterrados.

Cancionero de 1628, Blecua (1945). Esa Y añadida por el editor es innecesaria. En Fernán Caballero (1916, p. 219) y Lafuente (1865, p. 237) aparece:

El avariento, amigo,
es como el puerco,
que a ninguno aprovecha
hasta que es muerto¹⁴.

¹⁴ Pese a lo sostenido en la introducción, sigo considerando esta seguidilla como una supervivencia. Ciertamente ha cambiado la rima, que suele ser elemento definitorio, pero mantiene, en cambio, casi intactos los versos 1 y 3 —justo los más susceptibles de modificación—, así como los demás elementos. Como se ve, pueden darse casos de excepcionalidad. Mas tales excepciones

38

Paxarito que vas a la fuente,
bebe y vente.

Ms. 17.557, f. 96 (Alín 1968, núm. 254). Figura con el núm. 5 entre las “Fórmulas eliminatorias” del *Villense* (Soler 1986, p. 34):

Pajarito que vas a la fuente,
bebe agua y vete.

Entre las rimas infantiles que recoge Rodríguez Marín (1951, t. 1) los núms. 230, 231 y 232 incluyen versos semejantes, aunque no con carácter independiente (“[. . .] Terefina pelegrina / que ba’ la fuente, / come, beb’ y bete / para esconderte”; etc.). No creo, por tanto, que tengan nada que ver con nuestro estribillo.

39

Una suegra de azúcar
dicen que amarga.

Tanto ésta como las tres siguientes pertenecen a la *Mojiganga de Roxillas* (Cotarelo 1911, 2, 946), que, en una parte del diálogo, introduce como respuestas, siempre en boca de Roxillas, versos de diversas seguidillas. La obra lleva la firma de Lope de Vega y está fechada el 28-IV-1613. La canción aludida, y ahora identificada, aparece en Lafuente (1865, 1, p. 242):

Si una suegra de azúcar
dicen que amarga,
¿qué será al que la tenga
de carne humana?

Rodríguez Marín, que da esta versión (1951, núm. 7373), recoge, en nota, una variante final: “¡Ay de mí, que la tengo / de acíbar mala!”. Schindler la recogió en Ceclavín, Cáceres (1979, núm. 261, p. 18 de la parte literaria):

nes no invalidan mis propuestas, de alcance general; sólo advierten que no pueden darse normas ni taxativas ni categóricas. *Vid.*, también, núm. 46.

Una suegra de azúcar
dicen que amarga.
¡Ay de mí, que la tengo
de carne humana!

40

Se me ponen los ojos
como candiles.

Estos dos versos hacen parte de la seguidilla recogida por Alberto Sevilla (1921) y que también se encuentra en Soler (1986, núm. 2093):

Cada vez que te veo
los enojiles
se me ponen los ojos
como candiles.

Alonso Cortés (1914, núm. 2599) modifica el v. 2: “los enagüines”. Torner (1966, p. 107), cita a Sevilla y Alonso Cortés, pero no da la versión antigua, sino otra procedente del *Baile de los disparates* de Juan del Encina, ms. del s. XVIII, cuyo cuarto verso es “como linternas”.

41

¡Veinticinco demonios
carguen con ella!

La seguidilla completa la recogieron tanto Lafuente (1865, 2, p. 241) como Rodríguez Marín (1951, 4, núm. 7390):

Veinticinco alfileres
me dio mi suegra;
¡veinticinco demonios
carguen con ella!

También aparecen en Colombia dichos versos (*Andina*, 1982, 1, p. 115):

En la puerta'l infierno
tengo a mi suegra,
¡treinta y cinco demonios
carguen con ella!

42

Cuatro frailes franciscos,
cuatro del Carmen.

En Rodríguez Marín (1951, 4, núm. 7265), Alonso Cortés (1914, núm. 2663) y *Garevar*¹⁵ (1929, p. 20), aparece completa:

Cuatro frailes franciscos,
cuatro del Carmen,
cuatro de la Victoria
son doce frailes¹⁶.

También en Peñaranda de Duero (Burgos), según Schindler (1979, núm. 202, v. 3, “cuatro del Aguilera”).

43

Como vengo del campo
no es maravilla.

Semejante a los tres casos anteriores, sólo que en esta ocasión los versos de la seguidilla proceden de la *Mojiganga de La malcontenta*, ms. con letra de fines del xvii (Cotarelo 1911, 2, p. 499a). Fernán Caballero (1916, p. 264), Rodríguez Marín (1951, núm. 1344) y Alonso Cortés (1914, núm. 56) recogieron:

—A tomillo y romero
me hueles, niña.—

¹⁵ Quien, muy probablemente, la toma de RODRÍGUEZ MARÍN, puesto que, aunque con texto variado, incluye la misma nota de éste. Ninguno de los dos indica la fuente de información.

¹⁶ En nota añade la siguiente: “Cuatro cuernos de toro, / cuatro de ciervo, / cuatro de tu marido, / son doce cuernos”. También la recoge ALONSO CORTÉS 1914, núm. 2662, con el comienzo: “Cuatro cuernos de vaca”.

—Como vengo del campo
no es maravilla.—

En Eusebio Vasco (1929, p. 364), aparece así:

A tomillo te huele
la boca, niña;
como vienes del campo
no es maravilla.

En Asturias, María Josefa Canellada encontró una semejante y probablemente basada en la anterior:

A tumillu me huele
tu ropa, niña;
a tumillu me huele
y a hojas de oliva.

44

—Madre, la mi madre,
que me come el quiquiriquí.—
—Ráscatele, hija, y calla,
que también me come a mí.—

Ms. 3168, *Cancionero del Bachiller Jhoan López*, f. 28r. Aunque con variantes, se trata de la misma que recoge Soler (1986, núm. 2180):

—Madre, me quiero casar,
que me pica el pirulí.—
—Calla, hija de mi alma,
que también me pica a mí.—

También en el actual folklore ecuatoriano, según una reciente colección privada de la que poseo fotocopia:

—Mamita, mamita,
me pica el quiquiriquí.—
—Deja no más, hijita,
que también me picó a mí.—

45

Mi marido es cucharetero,
diómelo Dios, y así me lo quiero.

Ms. 3915, f. 68 v. (Alín 1968, núm. 544). Frenk (1978, núm. 32) cita un estribillo de Ávila (Schindler 1979, p. 62) bastante alejado: “Pastorcito es mi marido, / y así me lo quiero yo”. Pero prácticamente igual a la versión primitiva figura —como refrán, no como canción— en Córdova (1948-1955, 4, p. 207):

Mi marido es tamborilero;
Dios me lo dio y así me lo quiero.

46

Por la Corte, en los coches,
se vende carne,
y es ya carnicería
cualquiera calle.

Cancionero de 1628 (Blecua 1945, p. 277). Aparece, modificada, en Colombia (Isaacs 1985, núm. 293):

Una mujer, en coche,
carne vendía;
¿quién ha visto en un coche
carnicería?

Para Restrepo (1930, p. 388):

¿Quién ha visto en palacio
carnicería?
¡Y una niña en palacio
carne vendía!,

aunque también existe la versión “normal”, es decir, sin inversión y, consecuentemente, sin la copulativa inicial (*Andina* 1982, 1, p. 114). Pero quizá lo más notable sea el comprobar que no fue un modelo único y, por lo tanto, agotado en sí mismo, sino que el esquema persistió (*id.*, *id.*):

Una niña en palacio
se sonreía;
¿quién no ha visto en palacio
niña lambía?

47

Por el Andalucía
vienen bajando,
unos ojuelos negros
de contrabando.

Francisco de Castro, *El pésame de Medrano*. Sus entremeses se publicaron, según Cotarelo (1911, 1, p. CXXI), en la *Alegría cómica*, Zaragoza, 1702. Murió en 1713. Es, por tanto, esta seguidilla —si es obra suya y no popular anterior— de finales del xvii o muy al comienzos del xviii. Por gozar aún hoy de tanta popularidad, doy sólo como referencia la versión de Lafuente (1865, 1, p. 97), que incluye la variante comúnmente aceptada (fonéticamente, habría que aclarar, porque en Lafuente se trata de un topónimo):

Por la Sierra Morena
vienen bajando
unos ojillos negros
de contrabando.

48

Al entrar en la iglesia
de San Francisco,
vn bellaco de un fraile
me dio un pelisco.

Ms. 3985, f. 229 (Foulché-Delbosc 1901, núm. 39). En la ya citada *Mojiganga de Roxillas*, aparecen los dos versos finales. Con modificaciones la recogió *Garevar* (1929, p. 10), como procedente de Murcia:

Al bajar la escalera
de San Francisco,
encontré un padre fraile,

me dio un pellizco;
y el religioso
apretaba los dientes
y abría los ojos.

49

Mongica en religión me quiero entrar
por no malmaridar.

De Francisco Salinas, *De musica*, 1577, p. 300, con la calificación de “vulgatissima”. Alín (1968, núm. 650). Exactamente igual, como “cantar de niñas”, en *Garevar* (1929, p. 54).

50

No perdays mi uida
yo hauer del frayle,
que aunque sol auna
por quatro uale.

Según A. Restori (1899, 2, núm. X). Pese a lo corrupto del texto, se trata de la seguidilla recogida por *Garevar* (1929, p. 56):

No perdáis, mi vida,
amor de fraile,
que aunque sólo es uno
por cuatro vale¹⁷.

¹⁷ Recojo, no sin cierta prevención, este texto de *Garevar*. No resulta fiable, en lo que hace a la obra citada, por lo que afirma en su aclaración “Al que leyere”: “En el presente volumen se reúnen los cantares, refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales referentes a curas, frailes, monjas y sacristanes que se hallan *diseminados en cancioneros y refraneros muy apreciados por los eruditos y los amantes del saber popular* [. . .], e *incluyo todos los que he encontrado* [. . .]” (1929, p. 6). De las seis canciones que atestiguo aquí con este autor, tres ya poseen otras referencias; para las otras, en las que aparece como referencia única, dos pueden aceptarse igualmente como válidas, pues en un caso (núm. 49) no sólo la localiza geográficamente sino que además su texto incluye un estribillo del que carece la seguidilla antigua; y en cuanto a la otra (núm. 50), le añade un comentario (“cantar de niñas”) que, en principio, no hay por qué desestimar. Cuestión distinta es la que da

51

Diote el cielo, señora,
 los ojos negros
 porque traigas luto
 por los que as muerto.

Ms. 3890 (Foulché-Delbosc 1901, núm. 108). En Rodríguez Marín (1951, 2, núm. 1237):

Negros ojitos, niña,
 te ha dado el cielo,
 para que lleven luto
 por los que has muerto.
 Tal gracia tienen,

origen a esta nota. ¿De dónde la tomó *Garevar*? Al no dar, en ningún caso, las fuentes de sus textos, es imposible saber si conoció directamente alguna versión popular o manejó alguna colección impresa que me es desconocida. En consecuencia, no sé, en este momento, si la versión de *Garevar* procede, sencillamente, de una regularización de la lectura primitiva. Pero, ¿qué decir de canciones como la que aparece en la p. 35?: “El médico y su vecino, / el cura y el sacristán, / todos muelen en un molino. / ¡Qué buena harina que harán!”. Se trata (cambiando “barbero” por “médico”) de una de las versiones que de este refrán da CORREAS en su *Vocabulario* (1924). Versiones que, por otra parte, recoge el mismo *Garevar* en la segunda parte de su libro, dedicada toda ella a los refranes, proverbios, etc. Que manejó el libro de Correas es indudable: cita varias veces su nombre, como cuando, al copiar uno de sus textos en verso —lo que no quiere decir, naturalmente, que se trate de una canción—: “Si Aristóteles supiera / vuestros cascós, señor cura, / cierto es que no dijera: / «*Nihil vacuum in natura*»”, escribe: “Citado por Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*”. Pero aún hay más: en diversas ocasiones *Garevar* incluye, junto con los refranes, los mismos comentarios — más o menos modificados— que les había puesto Correas. Y esto es lo que hace (p. 124) con una de las versiones de este refrán. En resumen, no podemos aceptar este texto —independientemente de que sea o no canción, que también es más que dudoso—, ni otros muchos, como supervivencias. Sería referir a Correas consigo mismo. Aunque en otras ocasiones pueda plantear otro tipo de dudas, tal y como ocurre con la canción que motiva esta nota o, para citar un último ejemplo, cuando en la p. 89 recoge “Corrido va el abad por el cañaveral” (ALÍN 1968, núm. 813), al que, por cierto, le añade un comentario (“Advierte que las personas respetables deben andar siempre por donde todos las vean”) que no hubiera sido tal de haber conocido la glosa del ms. 3915. Pero es que para este estribillo no tuvo que acudir a ninguno de esos cancioneros “muy apreciados por los eruditos”: le bastó con leer o bien *La casa de los celos*, de CERVANTES, o bien el auto *La maya*, de LOPE DE VEGA.

que con un mirar tierno
la vida vuelven.

52

Los ojos de Ana María
tienen un mirar extraño,
que matan en una hora
más que la muerte en un año.

Ms. 3924, f. 1. Fernán Caballero (1916, p. 238) y Lafuente (1865, 2, p. 68):

Los ojos de mi morena
tienen un mirar extraño,
que matan en una hora
más que la muerte en un año.

Este último da, en nota, la siguiente variante: “Tienes unos ojos negros / con un mirar tan extraño [. . .]”. Rodríguez Marín (1951, 2, núm. 1242) ofrece la misma versión, aunque modifica el v. 3, “me matan”, y copia otra variante: “que cuando miran a un hombre / le quitan de vida un año”, idéntica a la de D. Ledesma (1972, p. 71), semejante a las de Schindler (1979, p. 118, de Ávila) y de Soler (1986, v. 3, “miran a un”):

Todas las que son morenas
tienen el mirar extraño [*sic*],
que cuando las mira un hombre
le quitan de vida un año.

En Los Llanos de Colombia (León Rey 1951, núm. 2520), el mismo texto de Lafuente (v. 3, “pues”). En Argentina (Carrizo 1942, núm. 5680), los dos versos finales son: “cuando llegan a mirar / me quitan de vida un año”. En Panamá (*Andina* 1982, p. 360): “Los ojos de mi moreno / tienen un fulgor extraño: / matan en una hora / más que la muerte en un año”.

53

Dizen que son los zelos
como pimienta,

que vnos pocos sazonan
y muchos queman.

Del *Entremés de las dueñas del Retiro*, en *Verdores del Parnaso* (Benítez 1969, p. 19). Lafuente (1865, 1, p. 89), recoge:

Los celos se parecen
a la pimienta:
siendo poca, da gusto;
si mucha, quema.
Y el que es machaca
más bien atiza el fuego
que no lo apaga.

Rodríguez Marín (1951, 4, núm. 6003) modifica los vv. 3 y 4:
“que si es poca, da gusto; / si es mucha, quema”.

54

Si supiese la mujer que cría
las virtudes de la ruda,
buscarla hía
de noche a la luna.

“Esto cantan también las brujas como el otro”¹⁸. Evidentemente se trata de una versión deturpada, como es muy posible que lo estén otras. A buen seguro, Correas lo tomó de Mal Lara (suprime “que cría”; 3, “buscalla”)¹⁹. Pero la canción pervivió. Junceda Avello (p. 180) recoge esta copla castellana:

¹⁸ Se refiere al anterior. CORREAS (1924) todavía da otros dos en relación con *la ruda*: “Si no hablara la picuda, supiera para qué era buena la ruda”, con la siguiente aclaración: “Otras dicen: «Si no hablara la picuda, no supiera para qué era buena la ruda», como quejándose una bruja que hubiese sido curiosa y preguntado por la virtud de la ruda. Véase en el otro: «Si callara la picuda, si no fuera por la ruda»”. Pero este otro no aparece exactamente así, sino (p. 450): “Si callara la picuda, supiera para qué era buena la ruda”: “[...] dicen es buena en la cuna contra brujas, para la madre, y sahumeros, y males de mujeres [...]”.

¹⁹ Quien también recoge: “Si callara la picuda, supiera para qué era la ruda”.

Si las mujeres supiesen
 las virtudes de la ruda,
 para alcanzar un ramito
 subieran hasta la luna.

Arivau (1884, p. 255) la encontró en Asturias²⁰:

Si supiera la casada
 para qué sirve la ruda,
 trasnochara y madrugara
 a cogerla con la luna.

Y Pérez Ballesteros (1979, 1, p. 22) y Cabanillas (1976, núm. 738, “aunque non houbera luna”) en Galicia:

Si souperan os casados
 a virtú que ten a ruda,
 a colleran e prantaran
 aunque fora pol-a lua.

55

Quien va a Santiago
 y no va a San Salvador,
 sirve al criado
 y deja al señor.

O. Bellmunt y F. Canella (1897, 2, p. 320). Aparece en el *Vocabulario* de Correas: “Quien va a Santiago y no a San Salvador, sigue al criado y no al Criador”, con este comentario: “Esto dice el asturiano, porque en San Salvador de Oviedo hay muchas reliquias”. La recoge también Hernán Núñez, *Refranes*. Y se conocen versiones francesas, según muestra la *Nouvelle Guide* del peregrino a Santiago (Paris, 1583): “Qui a esté à Saint-Jacques / et n’a esté à Saint Salvateur, / a visité le serviteur / et a laissé le Seigneur”; e italianas: “Chi va a San Giacobbo / e non a San Saluatore, / uisita il seruo / et lascia il Signore” (*vid.* Ruano 1970, p. 166).

²⁰ Y su explicación, que no tiene nada que ver con las brujas: “Cogiendo *ruda*, cociéndola y dando el agua al hombre a quien quiera atraerse una mujer, se asegura para siempre su cariño”.

56

Cura que en la vecindad
vive con desenvoltura,
¿para qué le llaman cura
si es la misma enfermedad?

Sablonara, *Cancionero* (1916-1918, núm. XLI), y *Cancionero* de la Casanatense (Díaz, t. 4, p. 70, núm. 16). Pero los versos proceden de una “letrilla” gongorina; y llegaron, incluso, a ser aprovechados por Quevedo para otra composición del mismo tipo:

El cura en su vecindad,
por gozar de su ventura,
suele dejar de ser cura
y es la misma enfermedad [. . .]

La copla se encuentra en Colombia (Restrepo 1930, núm. CCCXXVII):

Cura qu'en en la vecindá
usa de desenvoltura,
no puede llamarse cura
si es la misma enfermedá.

57

No me tire flechas,
rapaz Cupido,
ques tirallas al aire
contra un rendido.

Sablonara (1916-1918, núm. LXXV); Francisco López de Zárate, *Obras varias*, Alcalá, 1651 (Gallardo 1968, 3, col. 534): 1, “tires”; 4, “vencido”. En Restrepo, núm. VII de las canciones de “guabina” (1930, p. 376):

Hermosísima Venus,
dile a Cupido
que no tire más flechas,
que estoy rendido.

58

[...] ¿cúyas eran las vacas
que pastan par del río?
—Vuestras son, mi señora,
y mío es el suspiro [...]

Aparecen estos versos en la glosa a una canción (“Si el pastorcico es nuevo [...]”); *vid.* Alín 1968, núm. 450) de Juan Vázquez. Bonifacio Gil (1966, p. 105) recogió en un pueblo de Badajoz:

—¿De quién son las vacas
que van por el río?—
—Son de *usté*, mi señora,
y el cuidado es mío.—

59

Mal me quieren mis comadres
porque les digo las verdades.

Luis Milán, *El cortesano* (1561, p. 68). Como refrán aparece ya en Santillana, Hernán Núñez, Covarrubias y otros. Mal Lara y Correas dan una versión doble, añadiendo:

bien me quieren mis vecinas
porque las digo las mentiras.

Fue recogida con el núm. 29 de las “muiñeiras” por José Pérez Ballesteros (1979, 2, p. 208):

Quérenmè mal as miñas comadres
porque lles digo eu as verdades.

60

Ya no me porné guirnalda
la mañana de San Juan,
pues mis amores se van.

Del *Cancionero llamado Dança de galanes* (Barcelona, 1625). *Vid.*, ade-

más, Alín (1968, núm. 754). En Pedro Echevarría Bravo (1951, p. 485):

No me pondré yo guirnaldas
la mañana de San Juan
si mis amores se van.

61

Ayer tarde fui dichoso
con los favores de un angel
cuando seran mis sucesos
otra vez como ayer tarde.

Ms. 1262, f. 105. En M. García Matos (1944, núm. 175):

Ayer tarde fui dichosa
por los favores de un ángel,
¡cuándo volveré yo a ser
dichosa como ayer tarde!

Y en Córdoba (1948-1955, 2, p. 289):

Ayer tarde fui dichosa
con la palabra de un ángel;
¿cuándo lo volveré a ser
dichosa como ayer tarde?

Y casi igual en Restrepo (1930, núm. CCXVIII), sólo que en boca de varón. Para Jorge M. Furt (1925, 2, núm. 2119), quien la da como procedente de Santiago del Estero, tiene esta lectura:

Ayer tarde fui dichoso
a los favores de un aire,
¿cuándo he'i volver a ser
dichoso como aquella tarde?

En Lafuente (1865, 1, p. 258), aparece esta seguidilla:

Ayer tarde fue el premio
de mis pesares,
¡cuándo tendré otro día
como ayer tarde!

62

Condición de camellos
 tienen las damas,
 pues se echan en el suelo
 para cargarlas.

Ms. 3985, f. 248. En Segarra (1862, p. 227):

Posesión de camello
 tienen las damas:
 se tienden en el suelo
 para cargarlas;
 y al levantarse
 si la carga les gusta
 vuelven a echarse.

63

Despues que mal me quesistes
 nunca mas me quise bien,
 por no querer bien a quien
 vos, señora, aborrecistes.

Cancionero sevillano, núm. 182. Fernando de Ávila Sotomayor, *Rimas de varios ingenios*, f. 84v (¿1627?), según Rodríguez Moñino (1965-1966, 1, p. 185), “tú”; *Cancionero*, copiado en 1674, f. 21 (*Id.*, 155); en un fragmento conservado en *Los pliegos poéticos... del Marqués de Morbecq* (Madrid, 1962), p. 335, que Rodríguez Moñino (p. 98) fecha h. 1551: “por no tener fe con quien / vos señora aborrecistes”.

Dos glosas del obispo José Agustín Molina y Villafañe, nacido en 1773, y cuyo librito, *Canciones piadosas*, se publicó en 1841, las incluye Carrizo en el apéndice (1937, p. 593) de su *Cancionero popular de Tucumán*. En nota indica que la incluyó Juan León Mera en su *Antología ecuatoriana* (s.f., p. 130), con la única variación de *tú* por *vos*. Carrizo no menciona el texto antiguo. Tampoco lo hace Rodríguez Marín (1951, 3, núm. 5729) cuando transcribe una seguidilla relacionada con él:

Desde que me olvidaste
 yo no me quise,

por no querer yo cosa
que aborreciste.
Vuelve a quererme,
y verás como dejo
de aborrecerme.

64

En querer casadas dí,
mas después me e arrepentido,
que la que dexa al marido
también me dexara a mí.

Ms. 3915, f. 46r. En Segarra (1862, p. 20):

Puse amor a una casada
y al punto me arrepentí:
ha olvidado a su marido,
también me olvidará a mí.

Con variantes, en Jorge Isaacs (1985, núm. 318):

Yo pretendí una casada
y pronto me arrepentí:
el perro que muerde a su amo
más presto me muerde a mí.

Y en Lafuente (1865, p. 87) aparece esta relacionable:

En casada no pongas
mucho cariño,
que si olvida a su esposo
¿qué hará contigo?
Y al fin te expones
por mujer que disfruta
dos diversiones.

65

Lágrimas que no pudieron
tanta dureza ablandar

yo las bolberé a la mar
pues que de la mar salieron..

Ms. 3913, f. 76r, glosa. León Mera (s.f., p. 155, v. 3: “deben volver”). En Isaacs (1895, núm. 389), vv. 3-4: “que se vuelvan a la mar / porque [...]”.

66

—¿Qué es aquello que relumbra,
madre mía?—
—La gatatumba.—

Así cita Quevedo este baile en *El entremetido, la dueña y el soplón*. En el *Entremés del Caballero de la Tenaza*, que Astrana fecha en 1623, lo da de esta manera: “ANZUELO.— Espere. ¿Qué es aquello que relumbra / en el dedo menor? TENAZA.— La gatatumba”. Briceño (1626, f. 13v) lee “retumba” y añade: “—¿Qué’s aquello que se menea, / madre mía? —La chimenea”. Era conocido como *el Rastreado*. Carrizo (1942, 2, núm. 27) lo recoge entre los “Romancillos y rimas infantiles”:

Catatumba, catatumba.
¿Qué es aquello que relumbra
debajo la mesa?
Si no es ña Marquesa,
me parto la cabeza.

67

Esta noche pasada
parió Quiroga
beinte i sinco lagartos
i una paloma.

Ms. 3985, f. 230. Rodríguez Marín (1951, 1, núm. 181) la incluye entre las “rimas infantiles”:

Antier noche y anoche
parió Joroba

veinticinco ratones
y una paloma²¹.

68

—¿Qué te pones en la cara,
Iuana, que tan linda estás?—
—El diablo lleue más
que vn poquito de agua clara.—

López Maldonado, *Cancionero*, fol. 49r (Madrid, 1586). En *La-fuente* (1865, 2, p. 76):

—¿Con qué te lavas la cara,
que tan colorada estás?—
—Me lavo con agua clara
y Dios pone lo demás—.

69

Dongolondrón con dogolondrera.

Se trata de un estribillo que ya encontramos en Camôes (Alfín 1968, núm. 669). El resto de la canción dice: “Por el camino de otera / rosas coge en la rosera. / Dongolondrón con dogolondrera”. Como simple estribillo, “La golondrón, la golondrera”, en un pl. s. de la Biblioteca Nacional de Madrid (3, núm. CXXVII):

²¹ El esquema aparece con frecuencia. Así la colombiana recogida por ISAACS 1985, núm. 94: “Más allá del infierno / parió mi suegra / veinticinco alacranes / y una culebra”, que, según el editor en la introducción, “es variante de la chocona que comienza: «En la puerta’el infierno / tengo a mi suegra», etc.” En RESTREPO 1930, p. 382, el primer verso cambia: “Antea-noche y anoche [...]”. JOSÉ ANTONIO LEÓN REY 1951, núm. 2122, la encontró en Los Llanos: “En la puerta del infierno / voy a meter a mi suegra / con mil alacranes / y una culebra”. Las versiones venezolanas de la Isla Margarita comienzan de otro modo: “En la orilla del río” (*Andina* 1982, 1, p. 56). Una es semejante a la de Jorge Isaacs: “En la orilla del río / parió una negra [...]”. Otra parece su respuesta o complemento: “En la orilla del río / parió una blanca / veinticinco alacranes / y una potranca”. En Puerto Rico (CANINO 1968, p. 125): “Más allá de Valencia / parió una negra, / veintiocho ratones / y una culebra”.

“Obra muy deuota sobre el Sanctísimo Nacimiento de nuestro Señor Jesuchristo *al tono de la golondrera* [. . .] por Francisco Ben-uengut. Murciano”. Lo recoge Francisco Bernardo de Quirós en *El toreador don Babilés*, 1643 (Bergman 1970, p. 214), con esta forma: “Dongolondrón, con dongolondrera, / dongolondrón, con amores de ella”. Lo recuerdan igualmente Valdivieso en *El peregrino* y Quevedo en *El entremetido*.

En el *Cancionero arroyano* (García Redondo 1985, p. 63), romance “La pulida hortelana”:

Una pulida hortelana
 más hermosa que una perla,
 y dongolondón
 y dongolondrera,
 y dongolondón
 con el don se queda.

Y en la p. 64, el romance de “Fray Diego” tiene este estribillo: “A la don golondrera, al dongolondón, / a la dongolondrera, pulido botón”.

70

No fíes en hombres tuertos,
 ni menos en corcovados;
 si los cojos fueren buenos,
 escríbelo por milagro.

Correas, *Vocabulario* (1924). En Segarra (1862, p. 38):

Si encuentras un cojo bueno
 escríbelo por milagro;
 de los tuertos no te fíes
 y guárdate de los calvos.

Lafuente (1865, p. 390):

Si vieras a un tuerto bueno
 escríbelo por milagro,
 y hazle la cruz a los ojos
 y no te fíes de calvos.

71

Si queréis que lo diga, dirélo,
 mas habéismelo de pagar:
 por cada palabra un cuarto,
 y por cuatro, medio real.

Correas, *Vocabulario* (1924). Con variantes, en Segarra (1862, p. 223):

Si quieres que te corteje
 dinero te ha de costar:
 a cada palabra un sueldo
 y a cada dos un real.

Más alejada, y ya hecha seguidilla, en Lafuente (1865, 1, p. 252):
 “Si quieres que te quiera / me lo has de pagar: / por cada cariñito
 / me has de dar un real”. Y todavía más en Fernán Caballero
 (1916, p. 248): “Si quieres que te quiera / me lo has de pagar,
 / que también mi cariño / cobra su jornal”.

b) Supervivencias parciales (dos versos) o desarrolladas

72

Las tres de la noche han dado,
 corazón, y no dormís.
 Mis cuydados os desvelan,
 que desvelar es su fin.

Romancerillos de Pisa, 1596, núm 34, (*RH*, 1925). Alín (1968, núm. 746). Casi iguales, los dos primeros versos en una canción ecuatoriana (León Mera s.f., p. 154) que, por otra parte, mantiene el tema:

Las diez de la noche son,
 corazón, y no dormís;
 sentís como enamorado,
 como discreto sufrís.

73

Ni compres mula coja
pensando que ha de sanar,
ni te cases con puta
pensando que se ha de enmendar.

Correas, *Vocabulario* (1924, pp. 334-335). En Fernán Caballero (1916, p. 214); Lafuente (1865, 2, p. 30); Rodríguez Marín (1951, 4, núm. 6747) y Alonso Cortés (1914, núm. 2448):

Nunca compres mula coja
pensando que sanará,
pues si las sanas cojean,
las cojas, ¿qué es lo que harán?

Segarra (1862, p. 38) da otra versión:

Yo compré una mula coja
pensando que sanará,
la que está sana se encoja,
¿qué hará la que coja está?

Para Vasco (1969, 2, núm. 608), se trata de un caballo; y de una cabra para la recogida por mí²² en Salas (ambas con variantes):

Nun busques cabra coja
creyendo que va a sanar;
cuando las sanas acojan,
las cojas, ¿qué harán?

74

Son seminario de duelos,
ansia en el alma arraigada:
si son celos, no son nada;
si son algo, no son celos.

B. del Alcázar, “Otra definición de los celos” (en Gallardo 1968, 1, col. 93). Los dos versos finales de esta canción se perpetuaron.

²² En Ablanedo. Dictada por Armandina Presol Martínez el 15-IX-1979.

Así en F. Caballero, *Elia, o la España treinta años ha* (1857, pero anterior a 1845):

Son celos unos recelos
de una opinión mal fundada;
si son algo, no son celos;
si son celos, no son nada.

También, y de manera muy semejante, en Lafuente (1865, 2, p. 51):

Celos son unos recelos
de la mente acalorada;
si son algo, no son celos,
si son celos, no son nada.

Como era de esperar, en Rodríguez Marín (1951, 4, núm. 6001). También en Eusebio Vasco (1929, p. 393) y Vergara (1932, p. 121). Parecida a la versión anterior, pero como seguidilla, esta:

Los celos no son nada
más que sospechas;
si es algo, no son celos,
son evidencias,

que recogen Lafuente (1865, 1, p. 87), Rodríguez Marín (1951, 2, núm. 6002), Vasco (1969, 2, núm. 1277), y Segarra (1862, p. 244), con variación en el v. 3, "si es otro", y el mismo final que el de Lafuente:

Y así el amante
no confunda aprensiones
con realidades.

Turbias van las aguas, madre,
turbias van,
mas ellas se aclararán.

De la *Flor de romances. Primera y segunda parte*, 1591. Alín (1968, núm. 720). En Lafuente (1965, 2, p. 264):

Ya vienen las aguas turbias,
 mañana se aclararán;
 el amor que ha sido firme
 a su tiempo volverá.

76

Cómo lo tuerce y laua
 la mongita el su cabello,
 cómo lo tuerce y laua
 y luego lo tiende al hielo.

Ms. 3915, f. 318 v^o; reproducida en Foulché-Delbosc (1901), (Alín 1968, núm. 515). Confróntense estos versos de “En mayo, mayo”, romance recogido por B. Gil (1961, 1, p. 67):

Ayá en el río Jordán
 hay una niña lavando;
 eya lo lava y lo tuerce
 y lo tiend'en un naranjo.

77

La ventura de García
 no la ha dado Dios a nadie;
 todos quieren a García,
 García no quiere a nadie.

Correas, *Vocabulario* (1924, p. 502b). Modificados, dos versos de esta canción dieron origen a otras. Lafuente (1865, 2, p. 51); Vasco (1969, 2; núm. 551) y Rodríguez Marín (1951, 4, núm. 6267, 2, “la Antonia”) recogen:

Todos quieren a la Antonia,
 Antonia no quiere a nadie;
 a lo mejor quedará
 como el pájaro en el aire.

Córdova (1948-1955, 3, núm. 35):

Todos quieren a la rubia,
 la rubia no quiere a nadie;

la rubia se va a quedar
como el pájaro en el aire.

Sevilla (1921, núm. 1389):

Todos quieren a María,
María no quiere a nadie,
y María se quedará
en su casa con su madre.

78

Ahora que vamos despacio
vamos a contar mentiras:
por el mar corren las liebres,
por el monte las anguilas [...]

Texto procedente de Bonifacio Gil (1987, p. 360). Se trata de una conocidísima canción que, con variantes, se canta por todo el territorio peninsular. Pero los dos versos finales eran ya bien conocidos en el siglo xvii, según la cita de Rodrigo Caro en sus *Días geniales o lúdicos* (1978, 2, p. 201): “Nuestros muchachos a este tono: *por la mar corren las liebres, por la tierra las anguilas*”.

79

En la calle, en la calle,
vive mi dama,
y me llamo, me llamo,
y ella se llama...

De un anónimo *Baile de los carreteros*, del siglo xvii (Cotarelo 1911, 1, p. CCIX). Carrizo (1926, núm. 1347), recoge:

Si querís saber mi nombre
y también el de mi hermana,
yo me llamo..., me llamo...,
ella se llama..., se llama...,

muy semejante a la del *Villanense* (Soler 1986, núm. 2132):

Si quieres saber mi nombre,
 el mío y el de mi hermana,
 yo me llamo, yo me llamo,
 y ella se llama, se llama.

Para Alonso Cortés (1914, núm. 3126), la canción es:

Si quieren saber, señores,
 mi nombre y el de mi hermano,
 a él le llaman . . . , le llaman . . . ,
 y yo me llamo . . . , me llamo . . . ,

aunque con el núm. 3152 la presenta así: “Si quieres saber mi nombre, / mi nombre es el de mi hermana, / pues yo me llamo . . . , me llamo . . . , / y ella se llama . . . , se llama . . .”. Y todavía con el núm. 3342, esta otra: “Yo me llamo, me llamo, / y ella se llama, / yo me llamo Perico / y ella Juliana”²³.

80

Aún enterrado no está,
 la biuda casarse quiere:
 ¡desdichado del que muere
 si a paraíso no va!

Sebastián de Horozco, *Teatro universal de proverbios* (1986, núm. 735). Alín (1986, núm. 403). Aunque con otra forma (“triste del triste que muere / si al [. . .]”), los dos versos finales aparecían en una composición (“Por usar costume antigo”) atribuida a Camoens por el Vizconde de Juromenha (*vid.* Camões 1980, 1, p. 337). En los *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (Madrid, 1975), así como en los de *Oporto* (Madrid, 1976), encontramos la canción completa:

²³ Estos dos versos finales hacen recordar, por su evidente semejanza, los de una canción que aparece en una *Loa entremesada de Verdores del parnaso* (BENÍTEZ 1969, p. 293): “En la calle de Atocha / vive mi dama, / solfa mi re, / yo me llamo Bartolo / y ella Catania, / solfa mi re”, y que también encontramos en el entremés titulado *La dueña* (COTARELO 1911, 2, p. 543): “En la calle de Atocha, ¡litoque!, / ¡litoque, viroque, que viva mi dama!, / yo me llamo Bartolo, ¡litoque!, / ¡litoque, viroque, y ella Catalna!”.

De tres días muerto está,
la biuda casar se quiere,
¡triste del triste que muere
si al parayso no va!

Para otras referencias y variantes, *vid.* Alín (1968, núm. 403). Dichos versos finales reaparecen en una canción gallega (Pérez Ballesteros 1979, p. 187):

Coitadiño d'o que morre
s'o Paraíso non vai;
o que queda logo come
e d'o pesar se *desfái*.

81

A la vna bine aquí,
señora, ia son las dos;
no fuisteis para decir:
“arrimaos a essa carreta”.

Ms. 3915 (Foulché-Delbosc 1901, núm. 317). Martínez (1892, p. 55) y Soler (1986, núm. 720, v. 2, “morena, ya son las dos”):

A la una entré en tu calle
y ya van a dar las dos:
dile al sereno que calle
que vamos a hablar los dos
cositas que nadie sabe.

82

—Vaya y venga la pala al horno,
y a mí no me falte pan.—
—Huéspededa, máteme una gallina,
que el carnero me hace mal.—

Calderón, *El Alcalde de Zalamea*, en una escena cantada entre *La Chispa y Rebolledo*, muy semejante a la de Quiñones de Benavente (Entremés cantado *La visita de la cárcel*, *apud* Cotarelo 1911): “Y con todo eso hay moscones; / mas vaya y venga la tabla al horno,

/ que se ahitan del manjar; / vaya y venga con el pan. / Huésped, máteme una gallina. / Coma yo, y no diga mal, / y ándese la gaita por el lugar”. En ambos casos, dejando aparte las modificaciones de Benavente, se trata de una copla. Pero, ¿era así, o era la suma de dos refranes? Porque en su *Vocabulario* Correas (1924) recoge los dos primeros versos: “Vaya y venga la pala al horno, que nunca le falte pan”. Sin embargo, en Segarra (1862, p. 39), otra copla recoge los finales:

Marido, márame un pollo,
que el carnero me hace mal;
tengo la cama en el patio,
la volveré en el corral.

JOSÉ MARÍA ALÍN

BIBLIOGRAFÍA

- ALÍN 1968 JOSÉ MARÍA ALÍN, *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid, 1968.
- ALONSO CORTÉS 1914 NARCISO ALONSO CORTÉS, "Cantares populares de Castilla", en *Revue Hispanique*, 32 (1914).
- ALZIEU *et al.* 1984 PIERRE ALZIEU, ROBERT JAMES e YVAN LIS-SOURGES (eds.), *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona, 1984.
- Andina* 1982 *Poesía popular andina. Venezuela, Colombia, Panamá*. T. I. Quito, 1982.
- ARIVAU 1884 GINER ARIVAU, *Contribución al folklore de Asturias: Folklore de Proaza*. Sevilla, 1884.
- BARRIONUEVO 1968 JERÓNIMO BARRIONUEVO, *Avisos (1654-1658)*. BAE, vol. 221, Madrid, 1968.
- BELLMUNT y CANELLA 1897 O. BELLMUND y F. C. CANELLA, *Asturias*. Gijón, 1897.
- BERGMAN 1970 HANNAH E. BERGMAN (ed.), *Ramillete de entremeses y bailes*. Castalia, Madrid, 1970.
- BRICEÑO 1626 LUIS BRICEÑO, *Método mui facilísimo para aprender a tañer la guitarra*, París, 1626.
- CABALLERO 1916 FERNÁN CABALLERO, *Cuentos y poesías populares andaluces*. Madrid, 1916.
- CABALLERO CABANILLAS 1976 RAMÓN CABANILLAS, *Cancioneiro popular galego*. Vigo, 1976.
- CALLEJA 1901 RAFAEL CALLEJA, *Cantos de la montaña. Colección de canciones populares de la provincia de Santander*. Madrid, 1901.
- CAMÔES 1980 LUIS DE CAMÔES, *Lírica completa*. Ed. María de Lurdes Saraiva. 1980.
- Cancionero de 1628*. Ed. JOSÉ MANUEL BLECUA. Madrid, 1945.
- CANINO 1968 MARCELINO J. CANINO SALGADO, *La copla y el romance populares en la tradición oral de Puerto Rico*. San Juan, 1968.
- CAPDEVIELLE 1969 ÁNGELA C. CAPDEVIELLE, *Cancionero de Cáceres y su provincia*. Cáceres, 1969.
- CARO 1978 RODRIGO CARO, *Días geniales o lúdicos*. Ed. Jean-Pierre Etienvre, Madrid, 1978 (Clásicos Castellanos).
- CARRIZO 1945 JUAN ALFONSO CARRIZO, *Antecedentes hispano-medioevales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires, 1945.
- CARRIZO 1926 *Antiguos cantos populares argentinos (Cancionero de Catamarca)*. Buenos Aires, 1926.
- CARRIZO 1942 *Cancionero popular de La Rioja*, 3 vols. Buenos Aires, 1942.
- CARRIZO 1937 *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires, 1937.

- CEJADOR 1921 JULIO CEJADOR, *La verdadera poesía castellana*. Madrid, 1921.
- CÓRDOVA 1948-1955 SIXTO CÓRDOVA Y OÑA, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 vols. Santander, 1948-1955.
- CORREAS 1924 GONZALO CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. Real Academia Española, Madrid, 1924.
- CORREAS 1954 *Arte de la lengua española castellana*. 1625. Ed. E. Alarcos García, Madrid, 1954.
- COTARELO 1911 EMILIO COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, 2 vols. Madrid, 1911.
- DÍAZ 1955 J. SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*. T. 4. Madrid, 1955.
- ECHEVARRÍA 1951 PEDRO ECHEVARRÍA BRAVO, *Cancionero musical popular manchego*. Madrid, 1951.
- FOULCHÉ-DELBOSC 1913 R. FOULCHÉ-DELBOSC, "Romancero de Barcelona", en *Revue Hispanique*, 29 (1913).
- FOULCHÉ-DELBOSC 1901 "Séguedilles anciennes", en *Revue Hispanique*, 8 (1901).
- FRENK 1962 MARGIT FRENK, "El cancionero sevillano de la Hispanic Society (ca. 1558)", en *NRFH*, 16 (1962).
- FRENK 1978 "Supervivencias de la antigua lírica popular", en *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid, 1978.
- FURT 1925 JORGE M. FURT, *Cancionero popular rioplatense*, 2 vols. Buenos Aires, 1925.
- GALLARDO 1968 BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 vols. Madrid, 1863-1889. Ed. facsimilar, Madrid, 1968.
- GARCÍA MATOS 1951-1960 MANUEL GARCÍA MATOS, *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, 2 vols. Madrid, 1951-1960.
- GARCÍA MATOS 1944 *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid, 1944.
- GARCÍA REDONDO 1985 FRANCISCA GARCÍA REDONDO, *Cancionero arroyano*. Cáceres, 1985.
- Garevar 1929 GABRIEL MARÍA VERGARA MARTÍN, *Cantares, refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales referentes a Curas, Frailes, Monjas y Sacristanes*. Madrid, 1929.
- GIL 1966 BONIFACIO GIL GARCÍA, *Cancionero del campo*. Taurus, Madrid, 1966.
- GIL 1961 *Cancionero popular de Extremadura*. Badajoz, 1961.
- GIL 1987 *Cancionero popular de La Rioja*. CSIC, Barcelona, 1987.

- GONZÁLEZ y MELE 1944 A. GONZÁLEZ PALENCIA y E. MELE, *La maya*. Madrid, 1944.
- HOROZCO 1986 SEBASTIÁN DE HOROZCO, *Teatro universal de proverbios*. Ed. José Luis Alonso Hernández. Salamanca, 1986.
- ISAACS 1985 JORGE ISAACS, *Canciones y coplas populares*. Bogotá, 1985.
- LAFUENTE 1865 EMILIO LAFUENTE y ALCÁNTARA, *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas*, 2 vols. Madrid, 1865.
- LEDESMA 1972 D. LEDESMA, *Cancionero salmantino* (1907). Ed. facsimilar, 1972.
- LEÓN REY 1951 JOSÉ ANTONIO LEÓN REY, *Espíritu de mi Oriente*, 2 vols. Bogotá, 1951.
- LLANO 1977A AURELIO DEL LLANO, *Del folklore asturiano* (1922). Oviedo, 1977.
- LLANO 1977B *Esfoyaza de cantares asturianos* (1924). Oviedo, 1977.
- MARTÍNEZ 1892 JOSÉ MARTÍNEZ TORNEL, *Cantares populares murcianos*, en el vol. de ANDRÉS BLANCO, *El triunfo del Ave María*, 1892.
- MERA s.f. JUAN LEÓN MERA, *Cantares del pueblo ecuatoriano*. (Poseo fotocopia sin pie de imprenta.)
- MILÁN 1561 LUIS MILÁN, *El cortesano*. Valencia, 1561.
- MOLINA 1969 MOLINA, *Cante flamenco*. Madrid, 1969.
- NÚÑEZ 1955 HERNÁN NÚÑEZ, *Refranes o proverbios en romance*. Salamanca, 1955.
- OCAÑA 1603 FRANCISCO DE OCAÑA, *Cancionero*. 1603.
- OLMEDA 1975 OLMEDA, *Folklore de Burgos* (1902). Ed. facsimilar: Burgos, 1975.
- PÉREZ BALLESTEROS 1979 JOSÉ PÉREZ BALLESTEROS, *Cancionero popular gallego*, 3 vols. (1885-1886). Ed. facsimilar: Madrid, 1979.
- RESTORI 1899 A. RESTORI, "Poesie spagnole appartenute a Donna Ginevra Bentivoglio", en *Homenaje a Menéndez Pelayo*. Madrid, 1899, t. 2.
- RESTREPO 1930 ANTONIO JOSÉ RESTREPO, *El cancionero de Antioquia*. Barcelona, 1930.
- ROCES 1871 ROCES MORAL, *Las escenas campesinas*. Oviedo, 1871.
- RODAO 1886 JOSÉ RODAO, *Cantares españoles*. Segovia, 1886.
- RODRÍGUEZ MARÍN 1951 FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles*, 5 vols. Madrid, 1951.
- RODRÍGUEZ MOÑINO 1965-1966 ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, 3 vols. New York, 1965-1966.
- RUANO 1970 ELOY BENITO RUANO, "El desarrollo urbano de Asturias en la Edad Media", en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 24 (1970).

- SABLONARA 1916-1918 CLAUDIO DE LA SABLONARA, *Cancionero*. Ed. J. Aroca. *Boletín de la Real Academia Española*, 1916-1918.
- SCHINDLER 1979 KURT SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal* (New York, 1941). Ed. facsimilar: Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York, 1979.
- SEGARRA 1862 TOMÁS SEGARRA, *Poesías populares*. Leipzig, 1862.
- SEVILLA 1921 ALBERTO SEVILLA, *Cancionero popular murciano*. Murcia, 1921.
- SOLER 1986 JOSÉ MA. SOLER GARCÍA, *Cancionero popular villenense*. Alicante, 1986.
- TORNER 1971 EDUARDO M. TORNER, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (1920). Oviedo, 1971.
- TORNER 1966 *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid, 1966.
- TORNER y BAL Y GAY 1973 EDUARDO M. TORNER y JESÚS BAL Y GAY, *Cancionero gallego*. La Coruña, 1973.
- VALLADARES 1799 ALFONSO VALLADARES DE SOTOMAYOR, *Colección de seguidillas o cantares*. Madrid, 1799.
- VASCO 1929 EUSEBIO VASCO, *Treinta mil cantares populares*, 2 vols. Valdepeñas, 1929.
- VELASCO 1604 FRANCISCO DE VELASCO, *Cancionero de coplas del Nacimiento*. Burgos, 1604.
- Verdores del Parnaso* (Madrid, 1668) Ed. R. BENÍTEZ CLAROS. Madrid, 1969.
- VERGARA 1932 GABRIEL MARÍA VERGARA MARTÍN, *Cantares populares recogidos en la provincia de Guadalajara*. Madrid, 1932.
- VIGÓN 1895 BRAULIO VIGÓN, *Tradiciones populares de Asturias. Juegos y rimas infantiles recogidos en los concejos de Villaviciosa, Colunga y Caravia*. Villaviciosa, 1895.

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

El número remite al de la canción; en los versos sangrados y con asterisco, correspondientes a la Introducción, a la página.

A la don golondera	69	* A ti te lo digo, espada	4
* A la fuente voy y bebo	7	A tomillo te huele	43
A la sierra viene	7	—A tomillo y romero	43
A la una entré en tu calle	81	A tumillu me huele	43
A la vna bine aquí	81	A una mozona roxona	5
* A labrador de amores	3	Ahora que vamos despacio	78
A las dos de la noche	1	Al bajar la escalera	48
A mi me llaman la pendexona	6	Al entrar en la iglesia	48
* A Tendilla se parte	5	* Al otro lau del río	7

Al pasando del puente	1	Desde que me olvidaste	63
Al pasar de el aroio	3	Después que mal me quesistes	63
* Al pasar la quebradita	7	Dicen que son los zelos	53
Al saltar una acequia	1	Dióte el cielo, señora	51
Al ynfierno parece	2	Dizen. <i>Vid.</i> Dicen	
* Allá arriba en aquel alto	6	Dongolondrón, con dongolondrera	69
Allá en el río Jordán	76	El avariento, amigo	37
Amor loco	4	El cura en su vecindad	56
* Anteanoche y anoche	67	* El gallo capón	1
Antier noche y anoche	67	El Marqués y su mujer	28
Aún enterrado no está	80	El médico y su vecino	50
Aunque me veis que descalza vengo	6	El que bien está	30
¡Ay, dulce suspiro mío	16	En casada no pongas	64
¡Ay, madre, la mi madre!	32	* En el otro lau del río	6
¡Ay, pobre suspiro mío	16	En la calle, en la calle	79
* Ay, si la mudança	3	En la calle de Atocha	33
Ayá. <i>Vid.</i> Allá.		En la calle de Atocha, ¡litón!	33
Ayer tarde fue el premio	61	* En la orilla del río	67
Ayer tarde fui dichosa	61	* En la puerta del infierno	67
Ayer tarde fui dichoso	61	* En la puerta'el infierno	67
Cada vez que te veo	40	* En la sala más alta	4
* Calzones ajustados	2	En la ventana eres dama	29
Camino de Calera	33	En la ventana soy dama	29
Camino de Cazorla	5	En querer casadas dí	64
Camino de Montijo	33	* En un ameno bosque	4
Camino de Santander	5	Es el engaño leal	27
Camino de Santiago	33	Es el engaño traidor	27
Camino de Trujillo	33	Es mi gusto casarme	24
Camino de Valencia	33	* Esta noche pasada	67
Catatumba, catatumba	66	* Estoy a la sombra	2
Celos son unos recelos	74	Eu pedinllo a unha rapaza	5
Chi va a San Giacobbo	55	* —Gil, ¿por qué no das un medio	5
Coitadiño d'o que morre	80	Gracias A Dios que tengo	6
Cómo lo tuerce y laua	76	Gracias a Dios que ya tengo	6
* Como los gigantes	2	Guárdame mis mandamientos	8
* Como los pantalones	2	Guárdeme mi padre	32
—¿Con que te lavas la cara	68	Háganle la cama	9
Con un perrito que tengo	6	Hazéme. <i>Vid.</i> Hacéme	
* Con una mujer alta	3	Hermosísima Venus	57
Condición de camellos	62	La dama en la calle	10
Corrido va el abad	50	La golondrón, la golondrera	69
* Cuando canta la chicharra	2	La ventura de García	77
Cuando sube a la sierra	7	* Labrador me hize	3
Cuatro cuernos de toro	42	Lágrimas que no pudieron	65
Cuatro cuernos de vaca	42	Las diez de la noche son	72
Cuatro frailes franciscos	42	Las flores del romero	11
Cura qu'en la vecindá	56	* Las mugeres se uenden	5
Cura que en la vecindad	56	* Las mujeres de ahora	5
Dame, niña, tus ojos	18	Las pajas que abrigan	11
De favores de damas	3	Las tres de la noche han dado	72
* De noche le mataron	6	Llena va de flores	12
—¿De quién son las vacas	58	Los auaros, madre	37
De Toledo parten	33	Los celos no son nada	74
De tres días muerto está	80	Los celos se parecen	53
Del favor de una dama	3	Los ojos de Ana María	52

Los ojos de mi morena	52	¡Que se cai el castillo	35
Los ojos de mi moreno	52	Que se caiga la torre	35
Los ojos que desde lejos	31	Que se cayga la torre de Valladolid	35
Madre, la mi madre	32	—¿Qué te pones en la cara	68
—Madre, la mi madre	44	Quérenme mal as miñas comadres	59
—Madre, me quiero casar	44	Qui a esté à Saint-Jacques	55
Majito, si tú murieras	28	Quien bien tiene y mal escoje	30
Mal me quieren mis comadres	59	Quien dixere que Venus	20
Mamita, mamita	44	¿Quién ha visto en palacio	46
Mamita, no me case	24	Quien va a Santiago	55
Mañanitas azules	14	* Quiéreme poco a poco	2
Mañanitas floridas	14	Salen de Sevilla	33
Marido, márame un pollo	82	Salen las galeras	23
Marido, si queréis algo	13	* San Juan el Verde	2
* Mariquita me llaman	6	Será dama en la ventana	29
* Más allá del infierno	67	Seraphines amantes	14
* Más allá de Valencia	67	Si Aristóteles supiera	50
Mi marido es cucharetero	45	Si dijeren, digan, digan	21
Mi marido es tamborilero	45	Si dixeren, digan	21
Mi mujer murió, y así	28	Si encuentras un cojo bueno	70
Mi muyer, si te murieras	28	Si las mujeres supiesen	54
—Mirad, marido, si queréis algo	13	Si os matárades, mujer	28
Mongica en religión me quiero		Si queréis que lo diga, dirélo	71
entrar	49	Si querís saber mi nombre	79
* Morenita resalada	6	Si quieren saber, señores	79
Negros ojitos, niña	51	Si quieres que te corteje	71
Ni compres mula coja	73	Si quieres que te quiera	71
* Ninguno de inconstantes	3	Si quieres saber mi nombre	79
No corráis, arroyuelos	15	Si se cae el castillo	35
No corráis, ventecillos	15	Si souperan os casados	54
No fíes en hombres tuertos	70	Si supiera la casada	54
No me case mi madre	24	Si supiese la mujer que cría	54
* No me case mi madre	3	Si una suegra de azúcar	39
No me pondré yo guirnaldas	60	Si vieres a un tuerto bueno	70
No me tire flechas	57	Son celos unos recelos	74
No perdays mi uida	50	Son seminario de duelos	74
Nun busques cabra coja	73	Suspiro, suspiro mío	16
Nunca compres mula coja	73	Suspiros exhalados	16
O dulce suspiro mío	16	Te digo que no te cases	24
Ojos que se quieren bien	31	Tengo un mandilín en casa	6
Pajarito que vas a la fuente	38	Tengo dos camisas lindas	6
Pastorcito es mi marido	45	Tienes unos ojos negros	52
Paxarito. <i>Vid.</i> Pajarito.		Todas las que son morenas	52
Perro de muchas bodas	17	Todo lo cría el verano	34
Ponle en el patio, niña	9	Todo lo cría la tierra	34
Por el Andalucía	47	Todo lo puede el amor	34
Por la Corte, en los coches	46	Todo lo puede la plata	34
Por la Sierra Morena	47	Todo lo vence el querer	34
Posesión de camello	62	Todo lo vence el amor	34
Préstame tus ojos	18	Todos quieren a la rubia	77
Puse amor a una casada	64	Todos quieren a la Antonia	77
* Que de noche le mataron	7	Todos quieren a María	77
—¿Qué es aquello que relumbra	66	Tres camisas tengo ahora	6
* Qué importa que me digas	5	Tres camisitas	6
Que no quiero amores	19	Tres cosas demando	26

Tres cosas le pido a Dios	26	* Vete poco a poco	1
Tres cosas quisiera	26	* Voy a la fuente y bebo	7
Turbias van la aguas, madre	75	Vn. <i>Vid.</i> Un	
Un maridito honrrado	22	Ya no me porné guirnalda	60
Una mujer, en coche	46	Ya salen las galeras	23
Una niña en palacio	46	Ya vienen las aguas turbias	75
Una pulida hortelana	69	Yo compré una mula coja	73
Una suegra de azúcar	39	Yo me enamoré de noche	25
Una vez me enamoré	25	Yo me llamo, me llamo	79
Una vieja borracha	36	Yo me siento enamorado	25
—Vaya y venga la pala al horno	82	* Yo no doy favores	3
Veinticinco alfileres	41	Yo pretendí una casada	64
* Ves poquito a poco	2		

DÉCIMAS Y DECIMALES EN MÉXICO Y PUERTO RICO. VARIEDAD Y TRADICIÓN

Es ya urgente trascender las divisiones
esquemáticas y casi siempre clasistas entre
cultura de masas y cultura de élites,
vanguardia y kitsch, alta cultura y cultura
popular, refinamiento y pintoresquismo.

CARLOS MONSIVÁIS, "Cultura urbana y creación
intelectual", 1984

En Puerto Rico el *seis* se desborda en un amplio abanico de matices musicales y literarios: *seis con décimas*, *seis chorraeo*, *seis mariandá* o *mariyandá*, *seis fajardeño*, *seis mapeyé*, *seis milonga*, *seis Comerío*, *seis güaragüao* . . . Se trata de la música que suele acompañar a la glosa en décimas octosilábicas en la Isla. El seis también se baila; corresponde pues a un género que integra la música, el canto y el baile.

El nombre remite posiblemente en su origen a "seis niños cantorricos" que bailaban y cantaban con las cabezas descubiertas ante el "Arca del Sacramento en las fiestas eucarísticas medievales, a quienes denominaron como «seises»"¹. En el siglo XIX, el

¹ FRANCISCO LÓPEZ CRUZ, *La música folklórica de Puerto Rico*, Troutman Press, Sharon Connecticut, 1967, p. 3. Sobre el tema, en Puerto Rico, cf. también FERNANDO CALLEJO, *Música y músicos puertorriqueños*, sin pie de imprenta, sin año —en el prólogo se indica: Manatí, Puerto Rico, agosto de 1915—; MARÍA CADILLA DE MARTÍNEZ, *La poesía popular en Puerto Rico*, Universidad de Madrid, Madrid, 1933; FRANCISCO LÓPEZ CRUZ, *El aguinaldo y el villancico en el folklore puertorriqueño*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1956; YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, *La décima popular en Puerto Rico*, Universidad Veracruzana, México, 1964, pp. 102-107. Posiblemente la costumbre se relaciona con las celebraciones decembrinas medievales, en las cuales los niños del coro tenían un papel preponderante, sobre todo en la fiesta de los Santos Inocentes, como veremos después. Por unos días los niños sustituían al obispo, y se subvertían

historiador puertorriqueño Salvador Brau consigna una variante en la Isla: la sustitución de los niños por “un grupo de mulatos libres” que llegaban a la catedral a la hora de vísperas a bailar varias danzas, sin quitarse los sombreros, ante el Santísimo Sacramento expuesto. Podría tratarse de un cruce con las antiguas celebraciones decembrinas de las Saturnalias, durante las cuales los esclavos gozaban plenamente de su libertad y, en un ambiente de regocijo público, llegaban incluso a sustituir a sus amos en el ejercicio de la autoridad².

En México seguramente prevaleció la misma costumbre. Sor Juana Inés de la Cruz escribe dos villancicos en el siglo xvii que aluden a los “Seises de la Capilla”³. En el de 1679, compuesto y cantado con motivo de la Fiesta de la Asunción, se introducen diversos personajes que entran e improvisan coplas alusivas a la festividad: un sacristán que “más sastre que cantor, hizo / estas coplas de retazos”; dos “princesas de Guinea” y, finalmente:

Los Seises de la Capilla
en docena con su canto
se metieron, y dos Seises
una docena ajustaron

(p. 73).

totalmente el orden y el ritual (cf. CLAUDE GAGNEBET y MARIE-CLAUDE FLORENTIN, *Le carnaval. Essais de mythologie populaire*, pról. Claude Mettra, Payot, Paris, 1979, pp. 42-44).

² Según Sir JAMES GEORGE FRAZER, la abolición temporal de la diferencia entre esclavos y libres era el rasgo más notable de las Saturnalias. En general, estas fiestas dedicadas a Saturno, dios de la siembra y de la tierra, tenían el carácter ambivalente de vida-muerte que define el tiempo del carnaval. Por un breve lapso era posible “actualizar” la Edad de Oro de la abundancia de los frutos, la paz y la vida comunitaria, propias del reinado de Saturno (*La rama dorada. Magia y religión*, 2ª ed. en español, revisada, FCE, México, 1951, pp. 657-658).

³ El primer villancico comienza con el verso “Por celebrar tanta fiesta” (“Villancico VIII. — Ensalada”, que aparece descrito como uno de los “Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de Méjico, en honor de María Santísima, Madre de Dios, en su Asunción Triunfante, y se imprimieron año de 1679”, en SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, “Villancicos y letras sacras”, *Obras completas de...*, ed., pról. y notas Alfonso Méndez Plancarte, FCE, México, 1952, t. 2, pp. 71-74; en el texto se indicará la página específica citada). El primer verso del segundo villancico es “Como es día de Vigilia”. Fue uno de los “Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Catedral de Méjico, en los Maitines del gloriosísimo Príncipe de la Iglesia, el Señor San Pedro, año de 1683, en que se imprimieron”, *ibid.*, pp. 82-84.

La idea de improvisar a partir de unos “motivos” es evidente en todos los casos:

Y por no haber quien hiciese
los villancicos a mano,
de los versículos mismos
este juguete formaron

(p. 73).

El sentido de competencia (topada o porfía) se muestra con mayor claridad en el otro villancico o ensaladilla de 1683, que compuso sor Juana con motivo de la Fiesta de San Pedro. La ensaladilla narra la competencia entre los seises de la Catedral:

Y hétele que entro en la Iglesia
y lo primero que encuentro,
es un Seis que no es más que uno,
y uno que vale por ciento

(p. 82).

Después de la improvisación de este primer cantor,

Otro, que viendo la voz
del que cantaba, aplaudían,
quiso alentarse, apretado
del verdugo de la envidia

(p. 83).

Y, por último,

iendo aquesto, otro mayor,
que ya algún latín sabía
y que Arte de Montano
enlazaba al de Nebrija,
hizo con sencilla voz
una pregunta latina,
a que le respondió el coro,
en lenguas de su armonía

(p. 84).

No obstante, el nombre de *seis* no lo he registrado en la tradición mexicana actual, como en la de Puerto Rico. Pero sí prevalece la costumbre de “topar” unos cantores con otros, de la mis-

ma manera que entran en “porfía” los trovadores puertorriqueños, principalmente con décimas, aunque también con coplas, según la zona. La descripción en verso de sor Juana, además, me parece más próxima a las rondas de improvisadores que se celebran en Puerto Rico en nuestros días.

La melodía fundamental del seis puertorriqueño se reduce “a una o dos partes de ocho compases que sirven de tema para variaciones interminables”. La música está más bien al servicio de la letra y de la improvisación. Esta flexibilidad de los ocho compases, en concordancia perfecta con el metro octosilábico, da pie a las múltiples variantes de los acompañamientos musicales de la décima y de la poesía, lo cual le permite al trovador elegir o crear su propia modalidad⁴.

Menores en número, pero significativas, son las variedades del aguinaldo (décima-aguinaldo o decimilla), modalidad de la décima que se suele cantar en la Isla durante la época navideña, sobre todo, y que casi siempre es hexasilábica. El temario del aguinaldo se refiere principalmente a las dos grandes pascuas de la Iglesia: el nacimiento y vida de Jesús y su pasión, muerte y resurrección. Por extensión se cantan también aguilaldos de amor. A todos ellos corresponde una forma musical con un ritmo de dos por cuatro que tiene tres combinaciones rítmicas que son las más frecuentes. Todas son de origen hispánico, se relacionan con la música del villancico y se han adaptado en Puerto Rico a las formas musicales más características del país. La frase musical es más corta que la del seis, como corresponde a su métrica.

En el seis y el aguinaldo, principalmente en el primero, el entrecruce de música y poesía provoca variantes en la estrofa de la décima que se resuelven en repeticiones de versos, cambio de patrón métrico, interludios musicales breves, cesuras, adornos a manera de introducción como el “le lo lai lo la”, añadidos y comentarios entre décimas, elementos todos que imparten movilidad y variación a la estrofa, acorde con la música y el canto. Varía también la estrofa, en la medida en que se cante sola (*décima*

⁴ Como se vio en los ejemplos citados *supra*, el seis tiene múltiples denominaciones: de acuerdo al pueblo de procedencia (“Seis de Comerío”, “Seis estilo Bayamón”, “Seis de Cañabón”, “Seis toalteño”); por alguna de sus partes (“Seis lelolay” añadido de raíz hispánica); por el autor (“Seis de Andino”); por otros bailables, como los casos citados arriba, del “Seis Milonga” y del “Seis Mariandá”, baile típico de melodía monótona, según MARÍA CADILLA DE MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 41. Sobre este punto, cf. también FRANCISCO LÓPEZ CRUZ, *La música folklórica de Puerto Rico*, ed. cit., pp. 15 y ss.

libre) o como parte de una composición más amplia. En este último caso puede tratarse de una *glosa normal* (por ejemplo, la *poesía* y los *decimales*⁵ de la zona central de México o la *décima cuarenta y cuatro*, nombre que recibe la glosa en Santo Domingo y Puerto Rico por el número de versos que la conforman: cuatro de la planta y cuarenta de las cuatro décimas glosadoras); también puede ser *glosa de línea*, *mote* o *pie forzado*, que normalmente incluye más de cuatro estrofas y se puede alargar indefinidamente. Tanto unas como otras podrían componerse en forma de diálogo o aparecer, bien dentro de un texto mayor narrativo, bien dentro de una obra dramática, como las pastorelas.

El género (recitado o cantado; improvisado o conservado en la memoria tradicional oral y escrita) se transmite en formas populares como la hoja suelta, los cancionerillos, la prensa local, los medios masivos de comunicación; sobre todo el radio, que llega prácticamente a todos los sectores y ámbitos, e incluso la televisión, característica de nuestras zonas más urbanas. De todo este acervo tan variado y rico, interesa destacar la décima y las glosas como parte constitutiva de las fiestas y actos comunitarios y familiares, hecho sobre el que volveré después.

Esa décima⁶ —que por ahora llamaré popular⁷— se canta, re-

⁵ *Decimal* es el nombre que se le da a la glosa en décimas en la zona central de México (San Luis Potosí, Guanajuato, Querétaro). Según se manifieste, puede ser *poesía* o *valona*. En el primer caso se toca la planta y se recitan las décimas. En el segundo, se cantan todas las décimas también. Así se distinguen en la fiesta de la *topada*, de origen campesino, que corresponde a un enfrentamiento de trovadores y músicos con motivo de un acontecimiento celebrado por la comunidad. La fiesta abarca tanto los rituales de la vida familiar (bodas, bautizos, cumpleaños) como los más marcadamente colectivos, civiles y religiosos (fiesta ejidal, del santo patrón, de camerín, etc.). Sobre este punto volveré después al hablar de las fiestas. Cf. FERNANDO NAVA, "Música al servicio del verso: La décima", conferencia dictada en la Sociedad Mexicana de Musicología, en 1986; también, YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, "Décimas y *topadas* en México", *Revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y El Caribe*, 5 (1987), 88-96.

⁶ Utilizo el término *décima* con carácter genérico, como suele hacerlo el autor de hojas sueltas. Incluye, cuando así lo uso, tanto las décimas libres como las glosadas.

⁷ Considero que "el arte es popular en la medida en que los medios para producirlo sean patrimonio del pueblo. En el caso de la poesía popular supondría, entre otras cosas, el dominio lingüístico y técnico, un acervo cultural común y el acceso al modo de distribución y al público, en un proceso gradual de apropiación, sin lugar a dudas condicionado por el entorno socio-histórico [...]. El arte será popular en tanto el pueblo sea sujeto de la cultura, y

cita e improvisa, y suele bailarse en casi todo el ámbito hispánico: Puerto Rico, México, Cuba, Santo Domingo, Venezuela, Panamá, Colombia, Ecuador, Guatemala y, hacia el sur, Perú, Chile y Argentina. También se cultiva entre minorías de origen hispanoamericano en Estados Unidos. Como género, nos identifica, a nivel nacional e hispanoamericano —no sin contradicciones— y amplía el ámbito de nuestra identidad ante las fronteras de otros sistemas y culturas.

Musical y literariamente, la décima popular, tal como la conocemos hoy, se originó, en parte, de la amalgama entre la literatura culta y la popular. Implica, en las bases mismas de su producción, las contradicciones y el dinamismo propios de una forma nacida del cruce entre la cultura oficial dominante (entonces la española) y culturas marginales y subordinadas (la árabe con el zéjel y la música; la africana y la prehispánica con sus ritmos e instrumentos), como bien ha señalado Luis Manuel Álvarez en Puerto Rico⁸. Después, la glosa en décimas se cultivará muy ampliamente en la poesía cortesana del siglo xv. Al mismo tiempo, se ha nutrido de las glosas populares (zéjel, cantiga de estribillo, canción, y otras) que se produjeron en siglos anteriores, lo cual se confirma, por ejemplo, en la subsistencia de la glosa en décimas hexasílabas.

Por su auge en la Península, sin duda la glosa llegó a América desde los primeros años de la Colonia. No obstante, ya se ha cultivado como literatura cancioneril y ha perdido mucha espontaneidad. Predomina en ella lo reflexivo y la pericia técnica. Esto propicia que en las nuevas tierras el género se empleara eficazmente en la catequesis y en los concursos que se celebraban con

no objeto más o menos pasivo de ella. Y aún más, en la medida en que sea no sólo reproductor de modelos y tradiciones culturales, sino transformador y productor de ellos" (YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, "... Y otra vez lo popular", *Diálogos*, El Colegio de México, núm. 111, 1983, pp. 41-42). La tesis pidaleana es que lo popular se opone a lo tradicional precisamente porque todavía no se constituye como patrimonio común de los miembros de una comunidad y, en general, conserva su autoría (cf. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, t. 1, pp. 45-46).

⁸ Profesor de música del Departamento de Música de la Universidad de Puerto Rico, LUIS MANUEL ÁLVAREZ traza la influencia hispanoárabe en la música del seis y del aguinaldo puertorriqueño. Estudia también la presencia de ritmos de origen africano (cf. *Introducción a la música puertorriqueña*, 1ª sesión grabada en cassette, Seminario de Estudios Hispánicos Federico de Onís, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 7 de octubre de 1986).

frecuencia. El dominio del “reglamento”, como se dice hoy en la zona central de México, fue el reto de los antiguos trovadores de la corte, y lo sigue siendo para nuestros trovadores campesinos y populares. En mayor o menor medida, fue siempre un género que incluyó la música y el baile. De ella dice Hans Janner que se trata de una forma híbrida de la poesía lírica, epigramática, tendenciosa y dramática, y supone el cruce de los juegos de la música, del baile y del entendimiento⁹.

Si bien el género entró en decadencia en la Península, en los siglos XVI y XVII, trasplantado a las tierras de conquista, echó raíces y fortaleció su lado liberador. Durante los primeros años sirvió a la transculturación de las nuevas tierras, sobre todo en la catequesis y en la enseñanza. Como ocurre con la lengua, el pueblo americano se apropió de la décima (libre y glosada) y desde entonces la transforma, crea y revierte para expresar su praxis cotidiana, su historia y su poesía. Así, la décima reúne los ciclos vitales asociados al trabajo y a la fiesta; el saber y el mundo de creencias y rituales civiles y religiosos. Es el periódico de los acontecimientos novedosos o incluso grotescos de la comunidad, y acompaña al hombre en su paso de la vida a la muerte.

Actualmente —contrario a lo que suele decirse— la décima está vigente en algunas regiones españolas. Janner confirma su existencia en las islas de Mallorca, Menorca e Ibiza, y Tomás Navarro Tomás habla en su *Métrica española* de un resurgimiento de la décima culta en el siglo XX, tanto en Hispanoamérica como en España. Pero lo notable es su predominio y florecimiento en las Islas Canarias, tal como lo ha consignado recientemente el investigador español Maximiano Trapero, quien afirma (no obstante su preferencia por “la lírica tradicional”):

La décima popular ha tenido modernamente un cultivo tan intenso en Canarias que compite en preferencia con otras estrofas y formas poéticas populares. Valga decir que incluso ha desplazado al romance en la narración de acontecimientos modernos locales o foráneos, y que se usa con predilección cuando de creación se trata. Muchos poetas populares hay en las islas —versadores, copleros, romanceros autodidactas— que a pesar de ser semi-analfabetos componen con tal facilidad que parece que nacieran con ese don especial.

⁹ HANS JANNER, “La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas”, *Revista de Filología Española*, t. 27 (1943), 230-231.

Trapero reconoce la recepción entusiasta y dominante del género:

[...] lo cierto es que cuando hay un poeta de estas características sus versos lo inundan todo; las décimas se sobreponen entonces a las demás formas poéticas, porque el resto de los transmisores de la literatura popular las aceptan y las juntan a las otras de tradición más antigua.

Piensa, además, que este “resurgimiento” es debido a la influencia del Caribe, especialmente de Cuba. Lo cierto es que la tradición hispánica y la hispanoamericana se refuerzan en este territorio “puente” entre España y América en una relación que habrá que precisar y analizar en futuros estudios¹⁰.

Cabe destacar la fuerza transgresora de múltiples formas del humor en el decimario de nuestros países. Humor que tradicionalmente subvierte y desmitifica. De la picardía se puede y suele pasar al tono irónico y a lo grotesco. Aparecen entonces formas antiguas que la décima asimila, como la de los perqués, las décimas de animales y de disparate, las ensaladas, las esdrújulas, las de doble sentido, etc. De todos estos géneros menores me detendré en el *perqué* en décimas, por ser significativo tanto en México como en Puerto Rico y otros países de cultura hispánica.

La rima de los pareados octosilábicos característicos del *perqué* se puede adaptar fácilmente a la forma de la décima. Por lo general, la rima del *perqué* va a contrapunto del orden sintáctico y del sentido: ab: ba: ac: cd: de: ef; ab: bc: cd: de: ef:. En el primer caso, para cerrar la espinela sólo es necesario cambiar el décimo verso (e) por uno que rime con el sexto y el séptimo (c). Copio un fragmento de un *perqué* recogido en Puerto Rico¹¹:

Tengo en casa una gallina
que pone al día trece huevos;

¹⁰ Cf. HANS JANNER, *op. cit.*, p. 230; TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse University Press, New York, 1956, p. 469; y MAXIMIANO TRAPERO, *Lírica tradicional canaria*, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1990, pp. 205-212.

¹¹ La estrofa pertenece a una glosa de la cuarteta: “Tengo un gallo con diez patas / una puerca con seis trompas, / pero nadie me la compra, / porque no la doy barata”, recogida de la tradición oral en 1955 (cf. YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, *La décima popular en Puerto Rico*, *op. cit.*, p. 134). La composición suele iniciarse con un verbo como *tengo*, *vide* o *veo*, que recuerda los antiguos *perqués* de *veo veo*.

y tengo en casa un becerro
 que se entiende en la cocina,
 y una gata que adivina
 lo que ha de pasar en casa;
 y tengo una perra flaca
 que me da dinero en poso,
 y para ser más dichoso,
tengo un gallo con diez patas.

Con variantes en el patrón rítmico, V. T. Mendoza ha recogido en México varios perqués, sobre todo en hojas sueltas, que es el tipo de material que predomina en su colección de décimas. De una glosa de animales, cito la primera décima¹²:

Un toro pinto bramaba
 porque no tenía camisa,
 y un gallo que lo miraba
 ya reventaba de risa;
 una ardilla decía misa,
 le ayudaba un guajolote,
 y a un chapulín muy grandote
 le echaban una medida;
 por estar mirando yo esto
me dio un perro una mordida.

Una de las formas tradicionales del humor es también la glosa de carácter político. En una hoja suelta salida de la conocida Imprenta de Vanegas Arroyo en México aparece la glosa de “El mosquito americano”, de la cual cito la planta y la primera estrofa¹³:

*El mosquito americano
 ahora acaba de llegar,*

¹² “Me dio un perro una mordida”, *Doble valona del pronunciamiento de leones contra gatos y ratones*, Biblioteca del Museo Nacional, legajo 16. Hoja suelta, Tipografía y Encuadernación de A. Vanegas Arroyo, México, s.f., en V. T. MENDOZA, *Glosas y décimas de México*, FCE, México, p. 306, núm. 162 (Letras Mexicanas, 32).

¹³ La versión publicada por V. T. MENDOZA tiene once décimas y la despedida: *La décima en México. Glosas y valonas*, Instituto Nacional de la Tradición, Buenos Aires, 1947, pp. 444-445. En 1979, YOLANDA MORENO RIVAS publica como corrido una versión de tres décimas en *Historia de la música popular mexicana*, Alianza Editorial Mexicana-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989, pp. 34-35 [1ª edición, 1979].

*dicen se vino a pasear
a este suelo mexicano.*

Dizque el domingo embarcó,
allá en Laredo de Texas,
y que a Silao llegó
picándoles las orejas.
En la estación, a unas viejas,
¡qué bien las hizo marchar!
Hasta las hizo sudar
este animal inhumano;
luego empiezan a gritar:
¡El mosquito americano!

El humor parodia, transgrede, representa el mundo al revés del decimario. Por eso es frecuente que a la versión seria le acompañe su contrapunto. Así ocurre con las décimas de amor, tema capital de toda la literatura popular en lengua española. El deseo amoroso es una de las modalidades más características de este temario. En Puerto Rico es muy conocida una glosa cuya primera décima dice:

Quién fuera peine en tu pelo
o alfiler de tu pechera,
o lazos de tu cintura
o hebilla de tus chinelas.
De tus brazos las pulseras
para el rostro relumbrar,
contigo quisiera estar
todo en tu cuerpo fijado,
y para ser más apreciado
¡quién fuera un rico coral!

Con el mismo tema, aparece este otro ejemplo humorístico:

Yo quisiera niña ser
de tu casa cualquier cosa:
el tinajero, la losa
o la escoba de barrer;
la máquina de coser
donde tú coses la ropa,
la candela que tú soplas,
todo es para mí un deseo,

y quisiera ser fideos
pa' que me comiera en sopa¹⁴.

El género, con toda su riqueza y pluralidad de estratos y de manifestaciones, narra y canta la historia del pueblo; repetible y rítmica en su continuidad, pero también subalterna y contestataria en su marginalidad, sobre todo en los ámbitos donde, como en Puerto Rico y amplios sectores de México, es el género popular más importante o uno de los principales¹⁵.

Caracteriza a la décima, además, una impronta dialógica, incluso algo teatral, que se percibe cuando el trovador o cantador se dirige a su público cantando *por argumento*¹⁶ del amor o de la historia bíblica, y se objetiva sobre todo en la controversia (que puede ser espontánea —aunque dentro de las reglas del género— o seguir un canon del ritual tradicional, como la fiesta de la *topada* en México). El talento de los trovadores se mide en términos del dominio del género, pero también por la fuerza dialógica de su décima. La disputa suele llegar a “bravata”, dentro de los límites que consigna la tradición. No obstante estos límites, en ese momento de la fiesta se abre un amplio espacio para la creatividad del improvisador¹⁷.

El dialogismo es también interno. Ya en mi libro sobre *La décima popular en Puerto Rico* distinguí varios tipos de estilos de “porfía”, muchos de los cuales entroncan con la tradición medieval de las disputas entre los elementos (entre el dinero y el trigo y entre los números, por ejemplo). Cada contrincante explica detenidamente su alto valer; la argumentación va en crescendo y culmina con una intervención mucho más directa del poeta popular,

¹⁴ YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, *La décima popular en Puerto Rico*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁵ En el caso de México hay que destacar partes de Veracruz como Huastusco, así como la Huasteca Potosina, Guanajuato, Querétaro, Jalisco y Michoacán. En menor número, también se encuentra en Puebla, Tlaxcala, Zacatecas, Coahuila, Nuevo León, Tabasco, Guerrero, Aguascalientes, la frontera de Texas a ambos lados, Tijuana y Nuevo México.

¹⁶ El término se usa en Puerto Rico. Trovar *por argumento* alude a la porfía como manifestación de un saber reflexivo del que hace gala el trovador. El término remite directamente a las características de la glosa como un género sentencioso, “caviloso y meditabundo”, que explica lo que antes se ha planteado temáticamente en forma concisa (cf. H. JANNER, *op. cit.*, p. 189).

¹⁷ De hecho, probablemente el nombre de *topada* se origine en la acepción general de “querer aceptar el envite en el juego” o en el americanismo de “echar a pelear dos gallos por vía de ensayo con botas para que no se hieran”, que registra el diccionario *Vox*, *s. v.*

casi siempre dirigida a su público, involucrándolo en su poesía, con una fuerte función apelativa. También se le dirige al contrincante una serie de preguntas de difícil o imposible contestación, a manera de reto a su sabiduría, al estilo de Juan de Mena en el siglo xv.

En otros casos, los contendientes parten de una cuarteta. En las topadas de México cada trovador improvisa su cuarteta y la glosa completa. En Puerto Rico he recogido varias modalidades: o bien cada trovador glosa dos de los versos de la cuarteta, o bien se dividen la décima entre los dos. En este último ejemplo, el que inicia pone el tema en los primeros cuatro versos y en los seis restantes el otro contesta. Otras veces —y esto es característico también de México y de otros países— cada uno de los participantes (más de dos en las rondas de controversia, frecuentes en Puerto Rico) dice una décima completa.

La porfía puede ser real o ficticia. En este último caso, se utiliza el estilo dialogado para dramatizar la expresión del saber que posee el trovador sobre el argumento que desarrolla. De todos modos, ya hay unas reglas establecidas y unos temas a los que recurre el poeta popular. No obstante, no se trata de una mera reproducción y, muy frecuentemente, el trovador improvisa su tema.

En el caso de la glosa, el carácter dialógico del género se manifiesta desde la estructura misma de la composición. Por lo general, los trovadores glosan una cuarteta ya conocida. La *planta*, *pie* o *tema* pone en juego al poeta popular, quien, como diría Bajtín, emite una *palabra bivocal*¹⁸ donde el enunciado del yo implícita, al mismo tiempo, el enunciado del otro (la copla a glosar, el contrincante, el público). Esto es cierto aun cuando se improvise la planta, pues suele ocurrir en controversia y, de todos modos, cada trovador impone el tema a su adversario. O a ambos se lo impone el ritual y el tema de la fiesta o del acontecimiento. Este dualismo implícito en varios estratos del género condiciona, en parte, la tendencia a la antítesis, la repetición y el énfasis.

De modo análogo a lo que ocurre en otras manifestaciones predominantemente orales de la poesía y el canto populares, la presencia del otro condiciona el estilo y la estructura del canto. De ahí la constante del saludo inicial, que puede variar desde una

¹⁸ Cf. “La palabra en Dostoievski”, en MIJAÍL M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. y ed. Tatiana Bubnova, FCE, México, 1986, pp. 253-375 (Breviarios, 417) [1a. edición, 1929].

cuarteta a toda una glosa, como veremos después. Por lo general, el trovador saluda y se presenta (“Soy . . .”) e indica su lugar de procedencia y el motivo de su participación:

Saludo y les doy un dato
 aprovechando el ratito,
 venimos de un rinconcito
 del norte de Guanajuato.
 Allí vivir es ingrato,
 bastante le batallamos,
 y hoy que a México llegamos
 muy contentos, sonrientes,
 a los amigos presentes
las buenas tardes les damos

[música y baile].

Venía yo pensando adrede,
 venía con la mente absorta,
 porque mucho nos importa
 lo que en Colombia sucede;
 el mismo mal nos agrede,
 y lo que allá lamentamos,
 aquí también lo pensamos
 —es posible ese zarpazo—
 y aunque como aves de paso,
las buenas tardes les damos

[música y baile].

Yo conocí en Puerto Rico
 a un trovador colombiano,
 y de su voz y su mano
 supe lo que ahora me explico;
 con mis versos testifico
 lo que hoy en pocos miramos,
 a esos muertos los lloramos
 —nuestra es su lucha también—
 y a los que oyen y ven,
las buenas tardes les damos

(Colección Jiménez de Báez).

La glosa es el saludo que dirigió a su público Guillermo Velázquez, trovador de la sierra de Xichú, en Guanajuato, México. Vino invitado a cantar por los derechos humanos en Colombia al auditorio de la Universidad Autónoma Metropolitana de la ciudad de México, poco después de haber llegado de Puerto Rico, donde participó por primera vez en un concurso internacional de

trovadores en junio de 1988. Es importante estudiar la figura de este trovador que tiene acceso a relaciones fuera de su lugar de origen, a través de organismos como Culturas Populares de México, y que, por lo tanto, es puente entre los campesinos de la sierra y la ciudad¹⁹. He preferido poner este ejemplo, además, porque muestra cómo, perfectamente ajustada al reglamento del género, se da una glosa contemporánea y totalmente comprometida con su contexto histórico inmediato.

La glosa y, en general, la fiesta popular suelen concluir con una despedida. En el primer caso, el trovador se hace eco de una tradición, anterior al siglo xv, que agrega a la glosa del zéjel y de las canciones una estrofa o finida para concluir. Esta tendencia se manifiesta también en otros géneros populares, como el corrido en México. Actualmente muchas de las glosas se limitan a iniciar la última estrofa con “En fin . . .”. Otras, entre las más antiguas, añaden una estrofa con un marcado carácter de despedida:

Óigame usted, Luz García,
para usted es la despedida,
como usted la pase bien,
aunque yo penando viva²⁰.

Sin duda estamos ante un género integral, múltiple en sus diversas manifestaciones, y que recorre temáticamente el universo de la vida individual y colectiva. Como todo el arte popular, la décima y las fiestas que se organizan en torno a ella pueden ser —y de hecho son frecuentemente— absorbidas por la política cultural oficial. No obstante, aun en sus manifestaciones más dirigidas, el género suele ejercer una función popular cohesionadora

¹⁹ Guillermo Velázquez dirige los talleres de huapango que la Dirección de Culturas Populares ha puesto en la Sierra de Xichú, Guanajuato. En ellos se forman trovadores. Cada quince días van jóvenes, muchos de ellos analfabetas, a aprender el arte de hacer decimales, la música y la instrumentación. Sus maestros son los propios trovadores y músicos de la zona. Uno de los trovadores aludió al taller en una topada que se celebró en el rancho El Caracol de San Ciro en San Luis Potosí, el 20 de marzo de 1985: “En Xichú se ha fundado un taller / de huapango y poesía campesina, / que fomenta, estimula y coordina / los esfuerzos de quien va a aprender”.

²⁰ “Los diez mandamientos”, en V. T. MENDOZA, *Glosas y décimas de México*, *op. cit.*, p. 236. La glosa procede de Teocuitatlán, Tuxcuexca, Jalisco. La comunicó el trovador popular Gregorio Arredondo, de 60 años, en México, D. F., el 10 de junio de 1937.

que la práctica oficial desvirtúa, a veces, pero que subyace como una fuerza virtual positiva. Cabe relacionar este hecho con el efecto liberador que Bajtín atribuye, en los veinte y en los cuarenta, a manifestaciones de la cultura popular como los géneros cómico-satíricos, sobre todo la sátira menipea y el carnaval²¹. Algo similar hemos experimentado todos —en mayor o menor medida— en los parámetros ambiguos de múltiples representaciones o funciones de la décima y otros géneros populares, en las plazas públicas, auditorios y parques de nuestras ciudades y pueblos o, en los campos, en las fiestas y actividades del ejido, del santo patrón o de cumpleaños, bautizos y bodas que marcan en las comunidades el sacramental del paso de la vida. Certeramente, Bajtín advierte el carácter liberador y transgresor de la fiesta que propicia el cambio, pero limita su efecto.

Es decir, la fiesta popular, el acontecimiento, promueve el cambio, dado que crea un espacio transgresor de denuncia. La transgresión es, no obstante, transitoria. Por lo general, se trata de un problema estructural económico-social que exigiría un cambio histórico para su transformación:

El carnaval era el triunfo de una especie de *liberación transitoria*, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición *provisional* de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto²².

Frente a la *desigualdad jerárquica* marcada por la primacía de otros modelos, en estas fiestas “populares” todos tienden a nivelarse, y predomina en el público, que frecuentemente baila,

[. . .] una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar²³.

²¹ MIJAÍL M. BAJTÍN caracteriza los géneros cómico-serios y la literatura carnavalesca en *Los problemas de la poética de Dostoievski*, ed. cit., pp. 151-193. Sobre este aspecto, cf. también su libro *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Barral Editores, Barcelona, 1971 [1ª edición 1965].

²² MIJAÍL M. BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, ed. cit., p. 15. El subrayado es mío.

²³ *Idem*.

De ahí la importancia de consignar el género contextualizado en las fiestas o *performances*. El presente actualizado de la fiesta remite al pasado. Éste revierte sobre ese presente y permite vislumbrar el sistema de relaciones dominantes en el contexto socio-cultural. El dualismo crea la ambigüedad propia de toda fiesta, centrada en un entreverado de tradición y creación, actitud lúdica y seria, canon y marginalidad. Con este modo de consignar la décima —y todo género tradicional o popular— pasamos de la recolección y estudio de materiales, según Richard Bauman, a concebir el género como un acto comunicativo que envuelve al ejecutante, a la forma artística (la décima en sus diversas modalidades, la música y frecuentemente el baile), al público, al contexto sociocultural y al escenario o espacio de la celebración. Suele darse también el entreverado con otros géneros artísticos, de acuerdo con el “reglamento” o ritual de la fiesta. Mucho de la función fática y apelativa que pueda ejercer el trovador o ejecutante determina la respuesta del público. También depende, en parte, de los elementos apelativos y fáticos que conforman el texto y la música. A la palabra oral o escrita se le suman el lenguaje gestual, el tono, la voz, etc. El trovador acude al canon para actualizarlo y transformarlo en el presente de la enunciación. Esto implica poner en juego las fórmulas literarias, el lenguaje figurado, en fin, lo que reconoce Bauman como un “uso multifuncional” del lenguaje, en buena medida apoyado por un trasfondo de repeticiones, paralelismos, variaciones sistemáticas de las estructuras fónicas, gramaticales, semánticas y prosódicas que van conformando el enunciado verbal²⁴.

Pero, sobre todo, hay que rescatar el carácter privilegiado y único del texto que surge directamente en el acto del *performance*. Se establece una relación inmediata entre arte y sociedad, y se muestra la recepción del género y su creatividad²⁵.

En su dimensión lúdica, la fiesta permite la entrada del mundo del hacer creer, de la ficción que permite interpretar la sociedad como lo que puede llegar a ser. El mundo de los posibles equilibra el mundo del ritual y de la “verdad”. Este último implica el principio ético de lo que debería ser. Entre ambos polos se desarrolla la fiesta y se cuestionan por un momento las bases mismas del canon dominante. De ahí que el poder social y liberador

²⁴ RICHARD BAUMAN, *Verbal art as performance*, Newbury House Publishers, Massachusetts, 1978, pp. 3, 15-22.

²⁵ *Ibid.*, p. 40.

de la fiesta dependa, en buena medida, de si su ejecución queda en manos del mundo oficial o de los grupos marginales o populares; pero, sobre todo, de que se mantenga el carácter paradójico, dual, de la celebración entre el rito y el juego, entre la ley y la transgresión, que constituyen para Bajtín rasgos necesarios del mundo carnavalesco e implican la posibilidad de regeneración²⁶.

Comentaré brevemente²⁷, a manera de ejemplo, la secuencia de una *topada*, celebración del decimal que he mencionado antes en este trabajo, característica de la zona central de México (Río Verde y San Ciro en San Luis Potosí, Xichú y San Luis de la Paz, en Guanajuato, y Concá y Jalpan de Querétaro)²⁸. Suele celebrarse tanto en fiestas civiles como familiares. El ritual de la fiesta se adapta a las necesidades y revela, incluso en los pormenores de su organización, el sistema de poder y la jerarquía de las relaciones. Así, por ejemplo, en una fiesta ejidal, las autoridades en turno o una comisión de festejos seleccionan la música e invitan a los trovadores. En cambio, en una boda, el padre del novio contrata la música que “lleva la mano” en la controversia; es decir, que inicia la controversia, aun cuando caiga en desventaja du-

²⁶ Cf. FRANK E. MANNING, “Cosmos and chaos: Celebration in the modern world”, en *The celebration of society: Perspectives on contemporary cultural performance*, Bowling Green University Popular Press, University of Western Ontario, London, Canada, 1983, pp. 6-7; y MIJAÍL M. BAJTÍN, quien, en la “Introducción” a *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, ed. cit., pp. 50-51, afirma reiteradas veces, al definir la cultura popular propia de la Edad Media y el Renacimiento: “Nacimiento-muerte y muerte-nacimiento son las fases constitutivas de la vida [. . .]. En el sistema de imágenes grotescas la muerte y la renovación son inseparables del conjunto vital”.

²⁷ El estudio detenido e integral de ésta y otras celebraciones y manifestaciones de la décima, tanto en México como en Puerto Rico, es lo que hemos iniciado en el proyecto *La décima popular en México y Puerto Rico*, que dirijo, y que trabaja con dos equipos interdisciplinarios: uno en el Seminario de Estudios Hispánicos Federico de Onís, de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras, coordinado por Félix Córdova Iturregui, y otro en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.

²⁸ Personalmente he asistido a varias *topadas*, de las cuales privilegio la del Ejido de Santo Domingo, en Villa Juárez, San Luis Potosí, que grabamos en su totalidad. Nos guió esa vez el investigador del proyecto FERNANDO NAVA, quien conoce ampliamente esa zona del decimal y es también trovador. Nava me ha dado además mucha información sobre el género y sus ejecutantes y tiene un material grabado muy valioso que se incorporará al estudio que hacemos sobre *La décima popular en México y Puerto Rico*. Consulté también su ponencia “Música al servicio del verso: La décima”, presentada en el *Primer Encuentro de Etnomusicología*, celebrado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia de la ciudad de México, en marzo de 1986.

rante la porfía, en el desarrollo de la fiesta. El segundo grupo lo lleva el padrino de la boda. Es pues, obviamente, un ritual donde la jerarquía del poder se distribuye entre los hombres²⁹.

La secuencia de la fiesta se organiza en cuatro partes fundamentales: el *saludo* o *presentación*; el *fundamento* o *argumento*; la *bravata* y, finalmente, la *despedida*. Cada parte, a su vez, se compone de dos o más *cantadas*, cada una a cargo de uno de los dos grupos que participan en la contienda.

La *cantada* se organiza conforme a un orden interno que puede recibir modificaciones, pero que básicamente se mantiene el mismo y da continuidad a la celebración: comienza con una *poesía*, que consiste en una glosa en décimas, casi siempre memorizada por el trovador, porque en la poesía se presenta, sobre todo, el *argumento* relativo al tema de la fiesta. Es la parte que va explicando el motivo de la reunión. Corresponde, pues, al elemento canónico que vertebra la topada. Por eso se canta sólo la *planta* y se recitan las décimas de la glosa. La idea se amplía y desarrolla en el enunciado del trovador, lo cual le da seriedad y cierta solemnidad. Sin embargo, ya se marca el contrapunto propio de la fiesta, en el baile que se intercala entre las estrofas en décima de la cantada.

A la *poesía* sigue el *decimal*, y con él se abre el campo a la improvisación y se amplía el canto a toda la glosa. Es la parte de la cantada que contrapuntea la anterior hasta llegar a transgredirla. Se libera el espacio para la creación más espontánea, y se continúa el zapateado entre las estrofas. Las parejas bailan y aguardan en el centro el paso de una décima a otra.

Después del *decimal* viene la *sonería*, en que se toca *son* o *jarabe*; es decir, el texto entra en diálogo con otros géneros populares, tanto musicales como literarios. El trovador, o su jaranero³⁰, can-

²⁹ Esta preeminencia del hombre en la organización de la fiesta se manifiesta en todo el género. No es lo mismo en Puerto Rico, donde la mujer trova o puede ser la responsable de la fiesta. Es el caso, por ejemplo, de la fiesta de los Inocentes en el Barrio Quebrada Negritos de Trujillo Alto, cercano a la capital. La tradición de la "promesa" de los Inocentes la llevan Peregrina Hernández y Carmen Adorno Ortiz, quienes a su vez la han heredado de un tío hermano de la madre de la primera, según declaración suya del 28 de diciembre de 1988.

³⁰ El jaranero, como su nombre lo indica, es el músico que toca la *jarana*, instrumento musical de cinco cuerdas o "pequeña vihuela que usa la gente humilde"; MANUEL MUÑOZ-LEDO Y MENA, "Dialectología del español de México. Formas usadas en el Estado de Querétaro", *Investigaciones Lingüísticas*, (México) vol. 2:2 (1934), s. v.

ta coplas sueltas o ligadas que pueden ser cuartetos, quintillas o sextinas. La música no se detiene en ningún momento y los temas son libres. Si se cantan versos de son, suelen ser tradicionales; en cambio, si se trata de jarabe, el trovador o el jaranero suelen improvisar los textos. Con esta apertura integral concluye la cantada de un trovador y se da paso a la del otro. La secuencia ha ido en un crescendo al que, si se establece la comunicación adecuada, acompañará un mayor entusiasmo por parte del público, que se integrará de manera más participativa a la fiesta. Conviene recordar, además, que en el nivel metadiscursivo se intensificará también el carácter lúdico con las grandes unidades que completan la parte central del ritual (el fundamento o argumento y la bravata o confrontación). Finalmente, se equilibra el enunciado global con las despedidas.

Las secuencias mínimas *por fundamento o argumento* serán seis, por lo menos, y se componen de dos cantadas, una por cada música. El tema está determinado por el motivo de la fiesta y lo marca el trovador que “lleva la mano”, quien también indica, en su poesía, el paso a la *bravata*. En este último caso, el rival puede pedir, a su vez, que se alargue el desarrollo del tema.

A manera de ejemplo, rescato una *poesía* que el trovador Ascención Meza recitó en una Topada por el Sábado de Gloria, en Tambaca, Tamasopo, San Luis Potosí, en 1987. Destaco la composición porque trata del ciclo carolingio, tan frecuente en toda Hispanoamérica, y porque, curiosamente, en esta zona se considera el tema como propio de la *Historia Sagrada*. Considero que esta modalidad del tema es probablemente excepcional en el decimario de nuestros países, donde se le suele considerar como versar *por mitología* o por historia en general. Por lo menos así lo he consignado anteriormente en Venezuela, Panamá, Chile y Puerto Rico, donde el ciclo de décimas de este tipo es muy rico y diverso. Por lo general, se le ha atribuido a estas décimas un origen en la tradición oral y en la escrita (leyendas, romances, glosas, novelas), que Menéndez Pelayo remite al siglo x. En América no hay duda de que las composiciones llegan tanto en boca de los colonizadores como en ediciones de cordel. Varios estudiosos de la tradición popular citan la novela *Historia del Emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia e de la cruda batalla que hobo Oliveros con Fierabrás, Rey de Alexandria, hijo del grande Almirante Balán*. Fue impresa en Sevilla por el alemán Jacobo Cromberger el 20 de abril de 1525. El ejemplo que cito a continuación fue grabado recientemente en San Luis Potosí por Fernando Nava, quien también ha

hecho la transcripción musical y textual. Tengo noticias de que el tema es frecuente en México, como lo es también en Puerto Rico, lo cual nos llevará a ampliar la investigación, como parte del proyecto que hemos iniciado sobre la décima en ambos países³¹.

En diálogo con el trovador Guillermo Velázquez, de la Sierra de Xichú, en el estado de Guanajuato, dijo Ascención Meza la siguiente *poesía* en la primera cantada del *fundamento*. Como corresponde a la *poesía*, se cantó sólo la planta y se recitó la glosa:

♩ = 115

Ri- car- te de Nor- man- díf- a,

cuan- do ma- tó al rey Cla- rión,

pe- le an- do la re- ligión
(Violín) etc...

en tie- rras de la Tur- quí- a.

*Ricarte de Normandía,
cuando mató al rey Clarión,
peleando la religión
en tierras de la Turquía.*

I

Toditos los caballeros
sufrieron grande desmayo,
viendo llegar el caballo
—principalmente Oliveros—
donde estaban prisioneros
entre la gente judía,
¡qué tristeza y qué agonía
recibieron a la vez!

Y dijeron: “Ya muerto es
Ricarte de Normandía”
[se completa la planta].

II

Y Balán envió un correo.
y a Galafre envió a avisar,
que no dejaría pasar

³¹ Para algunas referencias, cf. mi libro *La décima popular en Puerto Rico*, ed. cit., pp. 59-60, 344-350.

a nadie, era el deseo;
—“a ver si a Ricarte veo,
y a vengar mi rebeldía”—
pero que un siervo lo guía,
cuando pasó el río Plagor,
buscando el emperador,
Ricarte de Normandía
[se completa la planta].

III

El caballero cristiano
todo el peligro pasó,
y la nueva ley llegó
al emperador Carlomagno;
de aquel noble cortesano
que llegó a su compañía,
el emperador decía:
“Cómo pasamos el puente,
pero cómo era valiente,
Ricarte de Normandía
[se completa la planta].

IV

Pues aquel gigante feo
Inmodiflé se venció;
Ricarte allí lo mató,
según en la historia veo;
así cumplió su deseo
con los turcos que él tenía,
la posada defendía
por mandado de Balán,

y dio la vuelta con afán,
Ricarte de Normandía
[se completa la planta].

V

Aquel rey, con atención,
siguió al noble caballero,
que con un semblante fiero
él quería la redención.
Ricarte de corazón,
del camino se desvía,
peleando con osadía
con un sobrado valor,
porque iba de embajador,
Ricarte de Normandía
[se completa la planta].

VI

Hasta Aguas Muertas llegó
Carlomagno emperador,
peleando con gran valor,
y luego en todo triunfó;
a los suyos los sacó
al momento el propio día,
en la idioma les decía:
“Ya el almirante perdió”.
Qué haremos que ya llegó,
Ricarte de Normandía
[se completa la planta y
se canta dos veces]
(Colección Nava).

Es claro que la poesía glosa propiamente sólo el primer verso de la planta. Aunque se repite cada vez toda la estrofa, la glosa es *de línea*, lo cual permite extenderla a más de cuatro décimas, que es lo que corresponde a una glosa normal de la cuarteta.

De otra topada, celebrada con motivo del aniversario del Ejido de Santo Domingo, en Villa Juárez, San Luis Potosí, en 1987 (cf. nota 27), citaré uno de los primeros *decimales*, improvisado por Agapito Briones, trovador ya mayor, muy conocido en la zona. En este caso sí se trata de una *glosa normal*. Me limito a poner la

transcripción musical de la planta. La música de las décimas gloriosadoras, con variantes, es similar a ésta.

♩ = 100

Co- mi- sa-ria- do_e-ji- dal,

sa- lu- do_a su se- cre- ta- rio,

es muy jus-to_y ne-ce- sa-rio

brin-dar- le_es-te de-ci- mal_.

(Violín) etc...

*Comisariado ejidal,
saludo a su secretario,
es muy justo y necesario
brindarle este decimal.*

I

Es triste mi situación,
voy a hablar con la verdad,
comisariado, en mi edad,
se marchita el corazón;
y por la misma razón
me considero fatal;
le dice mi proverbial
—aunque yo nada merezco—
estos versitos le ofrezco,
Comisariado ejidal

[intermedio musical;
se baila].

II

Voy a hacerle sabedor,
y el que le habla no se enreda,
en lo poquito que pueda,

cuenta con su servidor,
porque es persona de honor;
yo no soy un literario,
me falta vocabulario;
se lo dice quien lo estima,
pero en verso y en la rima,
saludo a su secretario

[intermedio musical;
se baila].

III

En verdad, le voy a hablar,
en el presente festín;
las flores de mi jardín
se empiezan a marchitar;
me consuelo con llorar,
haciendo este comentario,
porque el cumplimiento a diario
me tiene a su voluntad,

de veras, en realidad,
es muy justo y necesario
 [intermedio musical;
 se baila].

el corazón está hablando;
 y se lo estoy comprobando
 en este momento actual;
 le dice mi proverbial,
 le hago estas aclaraciones,
 le dice Agapito Briones,
por medio de un decimal

IV

Señor, si me está observando,
 aquí donde usted radica,
 cuando un poeta versifica

[intermedio musical;
 se baila].

Grabación: Fernando Nava y Margarita Báez. Transcripción textual y musical: Fernando Nava, *Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares*, El Colegio de México, 1990.

Sigue la *sonería*. En esta ocasión el trovador cantó tres estrofas (sextinas) de un son muy conocido en la tradición oral, y que he oído en varias topadas: *La rosita*. La música se inicia y concluye con el violín. Las coplas mantienen la misma línea melódica con ligeras variantes:

La rosita

Música y texto de dominio público

♩ = 150

Violín frase A (varias repeticiones) | (para pasar a B)

frase B

(una repetición) (para pasar a la voz)

1. Ah, qué bo- ni- ta ro- si- ta ay, ay, ay
 2. Ah, qué bo- ni- ta ro- si- ta ay, ay, ay
 3. Ah, qué bo- ni- ta ro- si- ta ay, ay, ay

(2 y 3)

1. me di- rás quién te la dió;
 2. pa- re- ce flor de ro- me- ro;
 3. pa- re- ce flor de a- le- li- a;



1. Ah, qué bo- ni- ta ro- si- ta_ay, ay, ay
 2. Ah, qué bo- ni- ta ro- si- ta_ay, ay, ay
 3. Ah, qué bo- ni- ta ro- si- ta_ay, ay, ay

(2 y 3)



1. me di- rás quién te la dio;
 2. pa- re- ce flor de ro- me- ro;
 3. pa- re- ce flor de_a- le- li- a;



1. a mí na- die me dio na- da
 2. me la dio_u- na tan bo- ni- ta
 3. me la dio_u- na tan bo- ni- ta



1. o- yes, que- ri- da del al- ma
 2. o- yes, que- ri- da del al- ma
 3. o- yes, que- ri- da del al- ma

(2 y 3)



1. mi di- ne- ro me cos- tó;
 2. a- lla_en Pun- ta de Lu- ce- ro;
 3. que se lla- ma- ba Ma- rí- a;



1. yo qui- sie- ra te- ner u- na
 2. u- na vez de ma- ña- ni- ta
 3. u- na vez de ma- ña- ni- ta



1. o- yes, que- ri- da del al- ma
 2. o- yes, que- ri- da del al- ma
 3. o- yes, que- ri- de del al- ma

(2 y 3)



1. que la com- pre co- mo yo.
 2. al ve- nir yo del te- rre- ro.
 3. al a- ma- ne- cer el dí- a.

frase C

(varias repeticiones) (para pasar a B)



(última vez: cadencia final)

etc...



I

Ah, qué bonita rosita —ay, ay, ay—
 me dirás quién te la dio;
 Ah, qué bonita rosita —ay, ay, ay—
 me dirás quién te la dio;
 a mí nadie me dio nada —oyes, querida del alma—
 mi dinero me costó;
 yo quisiera tener una —oyes, querida del alma—
 que la compre como yo.

II

Ah, qué bonita rosita —ay, ay, ay—
 parece flor de romero;
 Ah, qué bonita rosita —ay, ay, ay—
 parece flor de romero;
 me la dio una tan bonita —oyes, querida del alma—
 allá en Punta de Lucero;
 una vez de mañanita —oyes, querida del alma—
 al venir yo del terrero.

III

Ah, qué bonita rosita —ay, ay, ay—
 parece flor de alelía;
 Ah, qué bonita rosita —ay, ay, ay—
 parece flor de alelía;
 me la dio una tan bonita —oyes, querida del alma—
 que se llamaba María;
 una vez de mañanita —oyes, querida del alma—
 al amanecer el día

(*id., id., ibid.*).

Durante toda esta parte se canta y se baila.

La *bravata* o *confrontación* deberá iniciarse después de la medianoche y antes de las cuatro de la mañana. El humor, el chiste y la sátira se apoderan del espacio y de la voz. Ya no hay *argumento*. No obstante, hay límites para la injuria. Por ejemplo, tácitamente se evita hablar de la familia o alburear.

El mínimo de *secuencias* en *confrontación* suele ser de cinco o seis, como en las décimas de argumento.

En la *despedida* es opcional la *poesía*. O más bien tiende a eliminarse, porque, de recitarse, sería ya definitivo el cierre de la fiesta. Es evidente que la poesía mantiene el poder del canon rector,

y por eso se omite. Domina entonces la despedida improvisada, propuesta por el que "lleva la mano" en su última glosa de bravata, donde ya anuncia la despedida, que el otro trovador puede o no aceptar. En este último caso, continuaría la bravata.

El tono y el carácter de la despedida denotan un "reglamento" caballeresco. Se reconoce la habilidad del contrincante que ha perdido en la lid, se dan las gracias al público por su presencia, a los bailadores y a los anfitriones de la topada.

Bajarse del tablado se considera definitivo para concluir la topada propiamente. Sin embargo, "abajo del tablado" se le puede seguir pidiendo décimas o sones al ganador. La fiesta puede llegar a extenderse unas diez o doce horas. Amanecerse cantando es parte del ritual de las fiestas de decimales en la zona centro de México.

Me ha interesado destacar el contrapunto entre tradición e improvisación, carácter serio y lúdico de la fiesta que le da, sin lugar a dudas, su poder transformador y liberador. Es evidente, además, la fuerza cohesionadora y de convocatoria que tiene la celebración. Lo mismo he podido constatar en la fiesta de los Santos Inocentes en Puerto Rico, cuyo estudio ha iniciado el grupo del proyecto que trabaja en la Universidad de Puerto Rico. Cuando grabamos la fiesta de 1988, inmediatamente resaltaron las reglas del ritual y los espacios y tiempos de la creatividad y la improvisación. El equivalente a una *secuencia* de las topadas es allá la visita a cada casa. Me limito a describir brevemente la secuencia, sin entrar, por ahora, en el orden general de la fiesta. La música va precedida por el que porta la bandera de los Inocentes. Lo siguen los niños, que han sido convocados antes con un caracol que llaman *fotuto*, y la gente que se ha ido juntando en cada casa que se visita, o que se va sumando al grupo en el camino. Al llegar a la casa, las personas que mandan la promesa se arrodillan en la puerta. Los músicos tocan afuera un *aguinaldo* de saludo; al terminar, se les da entrada. Ya dentro de la casa, tocan *seis con décimas*. Suelen participar varios trovadores. Unos han sido invitados previamente, pero se pueden incorporar otros durante la celebración. Cada uno improvisa una estrofa, con tema alusivo a la fiesta. Después se toca un pasodoble o una mazurca. Se toma algún aperitivo y, a veces, se baila. Una vez que se cumple con esta secuencia básica, se puede intercalar otros cantos, por lo general en cuartetos con tema navideño.

Es evidente, por todo lo anterior, que estamos ante un género integral, de gran dinamismo y fuerza. En la medida de lo posi-

ble, su estudio debe ser fiel a su naturaleza compleja. Ya lo intuía claramente Alfonso Reyes, cuando al hablar de la relación entre poesía y música afirmaba: “Es preferible tener siempre en cuenta la parte musical del estudio, que muchas veces explica sus transformaciones y sus transportes de una a otra tierra”³². Baqueiro Foster es aún más preciso al describir “El huapango” tabasqueño:

Cierto es que la tarima, entablado o estrado tiene una importancia indiscutible en el *Huapango* (género de arte popular integral) puesto que en él, simultáneamente, se toca, se canta y se baila. [...] Cualquiera entiende en los estados de Tamaulipas, San Luis Potosí, Hidalgo, Veracruz y hasta parte de Puebla y Tabasco que *Huapango* es ese espectáculo integral, de arte vivo y espectador al mismo tiempo³³.

La investigación sistemática, además, seguramente nos permitirá establecer entre nuestros países (de momento principalmente México y Puerto Rico) relaciones que esclarecerán el género en cuanto tal e iluminarán aspectos significativos de nuestra cultura y de nuestra historia. La experiencia de campo reafirma la importancia del estudio de las manifestaciones culturales, sobre todo de sus actualizaciones ante el público. Éstas permiten ver toda la fuerza dialógica y transformadora de los géneros populares.

Contrario a lo que piensan muchos, en las sociedades contemporáneas se está dando un florecimiento de las celebraciones colectivas. Se crean unas y se reviven otras, y ciertamente todas se transforman y varían. Siempre podemos percibir en ellas el canon y la marginalidad creativa que reactualiza el género y lo proyecta en nuevas dimensiones de interacción social³⁴.

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ
El Colegio de México

³² ALFONSO REYES, “Las distintas especies de la literatura folklórica. El grano de arena”, en *El Nacional*, suplemento cultural, 6 de junio de 1943, p. 7. *Apud*, IRENE VÁZQUEZ VALLE (ed.), *La cultura popular vista por las élites. Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952*, UNAM, México, 1989, pp. 27-28.

³³ GERÓNIMO BAQUEIRO FOSTER, “El huapango”, *Revista Musical Mexicana*, 1:8 (1942), 327-328. *Apud*, IRENE VÁZQUEZ VALLE, *op. cit.*, p. 327.

³⁴ Sobre este punto cf. FRANK E. MANNING, *The celebration of society: Perspectives on contemporary cultural performance*, Bowling Green University Popular Press, Ohio/Congress of Social and Humanistic Studies, London, Canada, 1983, p. 4.

LOS CLICHÉS INICIALES EN LA LÍRICA POPULAR. MÉXICO Y OTROS PAÍSES DEL MUNDO HISPÁNICO

La investigación en la que se apoya este trabajo se realizó en 1963¹. Me puse entonces a investigar seriamente los secretos que encerraban dentro de las coplas esos llamados *clichés iniciales* que daban pie a algo que no se sabía bien qué era, pero que ya habían llamado la atención de los folkloristas, por un lado y, por otro, de la estilística. Hoy a estos mecanismos iniciales se les llamaría *organizadores o iniciadores del discurso, estrategias del hablante, etc.*², ya que son las pautas que sigue el hablante —o el poeta— para poder organizar su discurso y encontrar la rima y la estructura adecuadas de la copla. El camino al que me condujo este trabajo desde entonces fue el del análisis del significado textual, es decir, del significado visto en contextos más amplios que la oración. Con el tiempo me he dedicado a algo muy semejante: a la semántica y al análisis de la creación del significado contextual. Éste es, por lo tanto, un trabajo que une los descubrimientos de la juventud con los intereses de la madurez.

INTRODUCCIÓN

Una de las características más notables de la poesía lírica popular hispánica de nuestros días es el uso de ciertas locuciones afortunadas que dan pie a una variedad muy grande de coplas. Estos giros estereotipados son el objeto del presente estudio, que no trata

¹ En el seminario de Lírica popular hispánica impartido por Margit Frenk en El Colegio de México.

² Véase SCHIFRIN 1988, VAN DIJK 1980, SCHMITH 1977, GRIMES 1975, LEVINSON 1987, GRICE 1975, SPERBER and WILSON 1986, PETÖFI and RIESER 1973, STUBBS 1983.

de abarcar todas sus posibilidades, sino simplemente dar una visión general del mundo en que se mueve tal recurso estilístico. Se tratará de esquematizar los significados que siguen al cliché para ver su funcionamiento, no aisladamente, sino como parte integrante de la copla, y descubrir hasta qué punto tiene una función generadora de tipos específicos de significado o cuándo está totalmente desligado del resto de la copla.

El cliché es un recurso que se emplea desde los comienzos de la poesía tradicional española. Eugenio Asensio, al hablar del encuentro del romance con la canción de mayo³, observa cierto tipo de “arranque tajado y emocional” de formas iniciales fijas o reiteración de palabras simbólicas usadas cada vez más a medida que avanza la impregnación lírica del Romancero. Es decir, en el momento en que un grupo de entradas de canciones pasa a formar parte obligatoria de ciertos romances, esas frases empiezan a tener la función de clichés.

Los giros estereotipados son patrimonio de la poesía popular y el poeta echa mano de ellos para crear coplas nuevas o los modifica y adapta a situaciones individuales de acuerdo con las necesidades intrínsecas del lugar y del tiempo. La transmisión oral de la poesía popular favorece el uso del cliché porque éste se presta para ir de boca en boca, ya que su efecto es parecido al del paralelismo o al de la repetición, que provocan en la mente un martilleo constante que permite memorizar más fácilmente la copla.

Estudié aproximadamente 1 800 coplas con clichés procedentes, la mayor parte, de México, pero también de España, Colombia, Argentina, Panamá y Santo Domingo. Las fuentes en que me basé para estudiar estos países no fueron igualmente amplias. Para México tuve acceso a una gran cantidad de materiales, entre ellos los del *Cancionero folklórico de México*, dirigido por Margit Frenk, cuya elaboración estaba en proceso. Para los otros países las fuentes fueron limitadas, por lo que la parte comparativa de este estudio no puede ser definitiva.

I. CLICHÉS DE MAYOR VITALIDAD

1. *Dicen que...*

Es de los clichés que se dan más frecuentemente en la lírica popu-

³ ASENSIO 1957, pp. 268-270.

lar de México y de los otros países estudiados. El esquema que se asocia a *dicen que* es bastante complejo. En el noventa y cinco por ciento de los casos estudiados las coplas son bimembres. Esto quiere decir que tanto desde un punto de vista sintáctico como semántico la copla está claramente dividida en dos partes. Sintácticamente, por lo general hay dos oraciones, complejas o simples. El significado entre una y otra está relacionado casi siempre, aunque algunas veces la primera parte no tiene ningún nexo significativo con la segunda. Un rasgo muy importante de *dicen que* consiste en que los versos no están emancipados por completo, sino que conservan una relación conceptual y sintáctica con el giro estereotipado inicial. Encontré cinco tipos de esquema bimembre sintáctico-semántico. En orden de frecuencia, el más frecuente es:

- | | |
|-----------------|---|
| a) Primer verso | } <i>Dicen que...</i> y alguna afirmación, que puede ser de carácter muy variado. |
| Segundo verso | |
| Tercer verso | |
| Cuarto verso | |

Algunas veces aparece en el tercer verso la conjunción *pero*; sin embargo, la mayoría de las veces está implícita.

Del folklore de México tenemos los siguientes ejemplos:

- | | |
|--|--|
| Dicen que no se siente
la despedida:
dile a quien te lo dijo
que se despida.
(Rodríguez 1938, p. 111) | Dicen que no hay más gloria
que la del cielo
tú para mí eres gloria (cielito lindo)
porque te quiero
("Cielito lindo", trad. oral) |
| Dicen que me han de quitar
las veredas por donde ando;
las veredas quitarán
pero la frecuencia cuándo.
(Campos 1928, p. 133) | Dicen que por tus amores
un mal me van a seguir;
no le hace que sean el diablo,
yo también me sé morir.
("La Valentina", Mendoza
1939, pp. 697-698) |

Otros ejemplos: "Dicen que el primer amor (Llorona) / es grande y es verdadero / pero el último es mejor (Llorona) / y más grande que el primero" ("La Llorona", de México, trad. oral).— De España: "Dicen que las Dolores / tienen espinas / una tengo en el alma / no me lastima" (Rodríguez M. 1883, t. 2, p. 96).— De Argentina: "Dicen que los afligidos / se consuelan con llorar; / pero este afligido llora / sin poderse consolar" (Furt 1923-1925, t. 1, p. 184).— "Dicen que los amores / quitan el sueño, / yo como no los tengo / muy bien que duermo" (Furt 1923-1925, t. 2, p. 30).

Algunas veces, *Dicen que*, junto con la afirmación completa del primer verso, se convierte en una frase estereotipada:

De México:

Dicen que me han de matar ora que ando en las paseadas; al cabo qué me han de hacer los hijos del as de espadas.	Dicen que me han de matar con una daga muy buena; las heridas que me hagan me las curo con arena.
(“La Chinita”, Mendoza 1954, p. 120)	(“María, María”, trad. oral, Autlán, Jalisco)

b) Primer verso	} <i>Dicen que</i> . . . y alguna afirmación objetiva que puede estar relacionada con un elemento de la naturaleza, el cual generalmente es símbolo de lo que se dice en los otros dos versos.
Segundo verso	
Tercer verso	} Elemento conceptual o afirmación subjetiva que van siempre relacionados conceptualmente, y algunas veces sintácticamente, con el resto de la copla.
Cuarto verso	

Ejemplos de México:

Dicen que la ceniza conserva lumbre; tu amor que está distante, será más firme. (V. Santa Ana 1925, p. 170)	Dicen que lo azul es cielo lo colorado alegría vístete de verde, mi alma, que ésa es la esperanza mía. (“Que comienzo, que comienzo”, Cs. MNA, c. 2038)
--	--

De España: “Dicen que la mar es ancha / y en ella cabe un navío; / ¡y en el pecho de mi amante / no cabe un secreto mío!” (Rodríguez M. 1883, t. 3, p. 138).— De Argentina: “Dicen que la mar se crece / cuando acaba de llover; / así crecen mis amores / cuando no te puedo ver” (Furt 1923-1925, t. 1, p. 220).— De Colombia: “Dicen qu’el águila rial / volando pasa los mares, / y así quisiera yo ser / de tu corazón las llaves” (León Rey 1951, t. 2, p. 537).

Hay algunos casos en que la explicación se vuelve más objetiva, y la comparación se hace, por lo tanto, también más evidente:

Primer verso	} <i>Dicen que</i> . . . más una afirmación.
Segundo verso	
Tercer verso	} Explicación comparativa.
Cuarto verso	

<p>De México: Dicen que en la mar se junta agua de todos los ríos así también se juntaron tus amores con los míos. (Chilena "La San Marqueña"; Cs. MNA, c. 2087)</p>	<p>De España: Dicen que la golondrina tiene la pechuga blanca y mi serranilla tiene la pechuga y la garganta. (Rodríguez M. 1883, t. 2, p. 49)</p>
--	---

<p>c) Primer verso Segundo verso Tercer verso Cuarto verso</p>	<p>} <i>Dicen que...</i> y alguna afirmación subjetiva. } <i>Porque...</i> y alguna afirmación objetiva, que es la aclaración de la afirmación inicial. } Réplica a la afirmación del primer verso.</p>
---	---

<p>De México: Dicen que no nos queremos porque no nos ven hablar nosotros nos entendemos por el modo de mirar. (Pánuco, Ver.; <i>El Día</i>, 27-I-1963)</p>	<p>Dicen que no tengo duelo (Llorona) porque no me ven llorar hay muertos que no hacen ruido (Llorona) y es más grande su penar. ("La Llorona", RCA 70-7535)</p>
---	--

De España: "Dicen que tú no me quieres / porque me ves chiquitito; / pues, mira, la gente compra / por el aire el abanico" (Rodríguez M. 1883; t. 3, p. 0141).— De Colombia: "Dicen que 'toy muy de malas / porque se jue mi mujer; / más de malas he de 'tar / el día que la güelva a ver'" (León Rey 1951, t. 2, p. 897).

<p>d) Primer verso Segundo verso Tercer verso Cuarto verso</p>	<p>} <i>Dicen que...</i> y una afirmación, ya sea objetiva o subjetiva. } Réplica a esa afirmación. } Explicación de carácter reflexivo.</p>
---	---

<p>De México: Dicen que el negro es luto yo digo que no es verdad porque negros son tus ojos y son mi felicidad ("La San Marqueña", trad. oral)</p>	<p>De España: Dicen que espinan tus manos; para mí son amorosas; más espinan los rosales y se les cortan las rosas. (Rodríguez M. 1883, t. 2, p. 51)</p>
---	--

De Panamá: "Dicen que los celos matan / los celos no matan na; / si los celos mataran / yo estuviera muerta ya" (Zárate 1952, p. 520).— De Colom-

bia: "Dicen que la brasa quema; / la brasa no me quemó / que la brasa arde y apaga / y una mala lengua no" (León Rey 1951, t. 1, p. 95).— De Santo Domingo: "Dicen que hay amigo bueno. . . / buen amigo no es cualquiera. / Buen amigo llamo yo / un rial en la faldriquera" (Nolasco 1956, p. 145).

e) Emancipación total de los dos primeros versos respecto de los siguientes.

De México:	De Argentina:
Dicen que me han de matar a aquello de mediodía y aquí se acaba cantando el corrido de María. (“María”, Mendoza 1939, p. 533)	Dicen que el carnaval viene en un caballo tordillo; aquí te estoy esperando con la caja y los palillos. (Furt 1923-1925, t. 1, p. 420)

Éste es el esquema menos frecuente. Aparece sólo unas cuantas veces asociado con el cliché *Dicen que* . . .

2. *Dices que* . . .

Es muy semejante a *Dicen que* . . . , sin embargo, la mayor parte de estas coplas presentan el esquema (d). Es decir, *Dices que* más una afirmación, ya sea objetiva o subjetiva; en el segundo verso, la réplica a esa afirmación y, en el tercero y cuarto versos, una explicación de carácter reflexivo. Ejemplos:

De México:	De Panamá:
Dices que no me quieres (mi vida) ya me has querido; y remedio no tiene (mi vida) lo sucedido. (“Adiós Acapulco”, V. Santa Ana 1925, p. 141)	Tú dices que no me quieres no me da pena maldita que la pena del amor con otro nuevo se quita. (Zárate 1952, p. 521)

De Colombia: "Decís que el amor es malo, / el amor es cosa güena, / que por el amor bajó / Jesucristo a la tierra" (León Rey 1951, t. 2, p. 774).— De Argentina: "Decís que no me quieres / Dios te lo pague, / si una puerta se cierra / doscientas se abren" (Furt 1923-1925, t. 2, p. 36).

También se da el esquema (c) de *Dicen que* . . . , es decir, en el primer verso aparece *Dices que* más alguna afirmación subjetiva; en el segundo, *porque* y otra afirmación, esta vez objetiva, que es

la aclaración de la afirmación inicial. Al final, en el tercero y cuarto versos, hay una réplica a la afirmación del primero.

En México:

Dices que no comes miel
 porque no eres abejita
 la noche que te besé
 tenía dulce tu boquita
 (“El ramo”, trad. oral)

En España:

Dices que no me quieres
 porque soy sordo;
 yo tampoco te quiero
 por lo que oigo.
 (Rodríguez M. 1883, t. 3,
 p. 323)

El esquema que presenta menos ejemplos para *Dices que* es el (a) de *Dicen que*, donde en los dos primeros versos hay una afirmación y, en los dos últimos, una explicación comparativa que contradice la afirmación inicial.

De México:

Dices que no la quieres
 ni vas a verla;
 pero la veredita
 no cría yerba.
 (Bomba yucateca, trad. oral)

De España:

Dices que eres bien nacida
 y de buenos sentimientos;
 y eres hija de un verdugo
 pues vives dando tormento.
 (Rodríguez M. 1883, t. 3,
 p. 163)

Existen otras variantes del cliché basado en el verbo *decir*: *En mi casa me dicen...*, *A mí me llaman...*, *A mí todos me llaman...*, etc., que por lo general se presentan en coplas humorísticas.

De México:

En mi casa me dicen
 el inocente
 porque tengo muchachas
 de quince a veinte.
 (“La bamba”, trad. oral)

De Argentina:

A mí me dicen el cuco
 a mi mujer la cucona,
 a mis hijos los cuquitos
 y a mi suegra cucarrona.
 (Furt 1923-1925, t. 2, p. 220)

Encontré también el esquema (c) de *Dicen que* en el cincuenta por ciento de las coplas de los siguientes clichés: *Te lo he dicho...*, *Ya te he dicho...*, *Ya te dije...*, etc. Esto quiere decir que en el primer verso hay alguna afirmación subjetiva; en el segundo verso aparece *porque* más alguna afirmación objetiva, que es la aclaración de la afirmación inicial; y en el tercero y cuarto versos hay una réplica a la afirmación del primer verso.

De México:

Ya te dije que no siembres
las uvas en la barranca
porque pasa el pasajero
y hasta la matita arranca.

(“La sandía”, Mendoza
1939, p. 592)

Ay dile que sí
dile que no tenga susto,
que eso de querer a dos
es para mí puro gusto.

(“El durazno”, V. Santa
Ana 1931, p. 196)

El otro cincuenta por ciento de las coplas presenta un esquema que mantiene los versos relacionados:

En México:

Dime qué virtud tiene
la seda negra,
que a todos entristece
y a mí me alegra.

(“Pregón de la nieve”,
Mendoza 1956, p. 196)

En España:

Nadie diga que hay locura
porque si locura hubiera
amarrao a una columna
mi cuerpecito estuviera.

(Rodríguez M. 1883, t. 2,
p. 304)

3. Soy...

Lo más frecuente es encontrar que en los dos primeros versos de la copla se establezca una comparación de carácter simbólico entre el hombre o la mujer y algún elemento de la naturaleza, introducido por el adverbio *como*. Los últimos versos pueden ser la explicación o la relación que hay entre la cosa comparada y la actitud del hombre o de la mujer.

En el folklore de México:

Soy como la yedra
que se desliza por la pradera
hasta llegar al sitio
donde tú te encuentras.

(“El león”, V. Santa Ana
1925, p. 138)

Soy como el agua del río
que no consiente basura,
tengo un amorcito nuevo
que huele a peña madura.

(“El cuervo”, Mendoza
1939, p. 492)

De Argentina: “Soy como el navío / cuando navega / que hasta llegar a puerto / nunca sosiega” (Furt 1923-1925, t. 1, p. 282); “Yo soy como la paloma / que en los campos me mantengo, / comiendo piegras chiquitas, / porque querida no tengo” (Furt 1923-1925, t. 2, p. 184).— De Panamá: “Yo soy como el oro viejo / que no pierde su valor, / cuando se ausenta un amante / se aproxima otro mejor” (Zárate 1952, p. 521).— Colombia: “Yo soy como el tomi-nejo / que chupa de jlor en jlor; / a todas las enamoro / y a ninguna pongo amor” (León Rey 1951, t. 2, p. 765).

En ciertas coplas, el elemento comparativo y el comparado se identifican plenamente y desaparece el adverbio *como*.

En México:

Yo soy un gavilancito
que ando por aquí perdido,
a ver si puedo sacarme
una pollita del nido.

(Campos 1946, p. 131)

Soy peñasco, soy risco,
soy dura piedra,
para todos soy bronce,
para ti cera.

(V. Santa Ana 1925, p. 163)

En Argentina: “Yo soy buen estanciero / que tiro muy bien el lazo, / a toda niña que yo quiero / me la llevo bajo el brazo” (Furt 1923-1925, t. 2, p. 169).— En Panamá: “Yo soy el toro manguera / no hay perro que a mí me lata, / con el cuerno y con la pata / le doy a todo el que quiera” (Zárate 1952, p. 313).

Es bastante frecuente encontrar coplas de carácter descriptivo con este cliché.

En México:

Soy de las peñas más altas
donde habitan los venados,
soy amigo de los hombres
y azote de los malcriados.

(“El valiente guanajuatense”,
Mendoza 1939, p. 511)

En Argentina:

Soy de la tierra
de los colores,
en donde lucen
hermosas flores.

(Furt 1923-1925, t. 1, p. 357)

Se dan también algunas coplas en que los dos primeros versos están totalmente emancipados del resto de la copla.

En México:

Soy tirador, que a las aves
les tiro en el viento;
chaparrita de mi vida
te traigo en el pensamiento.

(“El tirador”, Maya Ly 70030)

4. *Eres* . . .

En este cliché se dan dos esquemas principales. Uno de ellos, al que pertenece el ochenta por ciento de las coplas, lleva en los dos primeros versos una afirmación objetiva que algunas veces es comparativa y está introducida por *como* (*Eres como* . . .); en estos ca-

sos, el elemento comparativo es también algo perteneciente al reino animal o vegetal. Los dos últimos versos contienen una afirmación subjetiva más o menos relacionada con la primera parte de la copla.

De México:

Eres azulito cielo
entorchadito de plata;
a mí no me matan celos
tu amor es el que me mata.

(“Que comienzo, que comienzo”, Cs. MNA. c. 2038)

Eres como mi yegua
rejega y mal entendida
por más que te hablo de amores
te haces la desentendida.

(“La vieja presumida”,
Mel. Mex. 194, p. 22)

También encontré algunos ejemplos en que la afirmación hecha en la segunda parte de la copla no es subjetiva, sino que es otra comparación.

México:

Eres chiquita y bonita
así como eres te quiero
pareces una rosita
de las costas de Guerrero.

(“La Calandria”, Cs.
Mendelssohn)

Eres arenita de oro,
te lleva el río
así se va llevando
tu amor el mío.

(“Eres arenita de oro”, V.
Santa Ana 1925, p. 98)

El otro esquema es enumerativo:

De México:

Eres mi prenda querida
eres mi prenda adorada,
eres la pájara cu
que canta a la madrugada.
(Estríbillo de “El pájaro cu”, trad. oral)

De España: “Eres para mí el reposo, / eres para mí el recreo, / eres clavel oloroso, / eres el bien que poseo” (Rodríguez M. 1883, t. 2, p. 249).— “Eres morena de gusto / y eres blanca de regalo; / eres *Cógelas-al-tiento* / y eres *Mátalas-callando*” (Rodríguez M. 1883, t. 4, p. 318).

Encontré unos ejemplos en que los dos primeros versos están totalmente emancipados del resto de la copla.

En México:

Y eres María, María
tan bella y tan agraciada,

perdónales madre mía
ya que andaba en la paseada.
("Los pavos reales", V. Santa Ana 1931, p. 195)

5. *Quisiera ser...*

En la mayor parte de las coplas, el cliché acarrea consigo un esquema fijo consistente en que en los dos primeros versos se afirma lo que se quiere ser y en los otros dos se da el porqué, es decir, se explica lo que se desea o se aclara la razón del deseo. El tercer verso va introducido por la preposición *para* en la gran mayoría de los casos. La temática más repetida consiste en la expresión de alabanzas a la amada, deseos amorosos y piropos, aunque también se encuentran coplas humorísticas.

México:

Quisiera ser pescadito
chiquitito y nadador
para alcanzar esa barca
donde se embarcó mi amor.
("El pescado nadador",
Canc. Méx. 53, p. 14)

Quisiera ser perla fina
de tus lucidos aretes
pa' morderte la orejita
y besarte los cachetes.
("El Venadito" *Mel. Mex.*
191, p. 57)

Argentina: "Quisiera ser pajarito, / chiquitito y volador, / para entrar en tu pecho / y quitarte el corazón" (Furt 1923-1925, t. 2, p. 195).— Colombia: "Quisiera sufrir tormentos / en una hoguera 'l carbón / por estar un momentico / dentro de tu corazón" (León Rey 1951, t. 2, p. 533).— España: "Quisiera ser por un rato / c. de tu delantal, / para estrechar en mis brazos / ese talle tan galán" (Rodríguez M. 1883, t. 2, p. 327).

Algunas veces la explicación empieza en el segundo verso, en vez de en el tercero.

En México:

Quisiera ser solecito
para entrar por tu ventana
y darte los buenos días
acostadita en tu cama.
("Las mañanitas",
DCA-3 LP)

En España:

Quisiera ser ingeniero,
para ver de qué manera
podría entrar en tu cuarto,
sentarme en tu cabecera.
(Rodríguez M. 1883,
t. 2, p. 326)

El resto de las coplas con este cliché tienen esquemas diversos y en varias de ellas no aparece el verbo *ser*, sino algún otro. Por ejemplo:

En México:
 Quisiera verte y no verte,
 quisiera hablarte y no hablarte,
 quisiera darte la muerte
 y la vida no quitarte.
 (Melgarejo 1943-1944, p. 66)

6. *Las mujeres* . . .

Hay una gran variedad de clichés que tienen como centro la palabra *mujeres* o algún sinónimo de ella. Ciertos primeros versos como *Las mujeres son el diablo*, *Las mujeres de hoy en día*, *Las mujeres de estos tiempos*, *Las mujeres de esta tierra*, o variantes de *mujeres*, como *Las muchachas de hoy en día*, *Las muchachas de este tiempo*, se convierten en un cliché completo. En México es muy común encontrar *Las muchachas de . . .* y un topónimo (de Hermosillo, de San Pedro, de Tepache, etc.).

La temática que piden estos versos estereotipados es siempre humorística. La gran mayoría de las coplas se puede agrupar en un solo esquema: los primeros versos contienen una afirmación objetiva o subjetiva, o una comparación simbólica introducida generalmente por el adverbio *como*, y los versos tercero y cuarto son una explicación de los anteriores. Esta explicación está ligada sintácticamente, en ciertos casos, por nexos relacionantes como: *que*, *cuando*, *aunque*, *por*, *pues*, *pero* y *porque*.

En México tenemos:

Las mujeres y los gatos
 son de la misma opinión
 que teniendo carne en casa
 salen a buscar ratón.

(“El Tejón”, V. Santa Ana
 1925, p. 143)

Las mujeres al querer
 son como el indio al comprar
 aunque las despachen bien
 no cesan de regatear.

(Campos 1946, p. 148)

Las mujeres son diablo
 parientas del alacrán
 cuando ven al hombre pobre
 paran el rabo y se van.

(Michaus-Domínguez 1957, p. 149)

De Colombia: “Las mujeres de hoy en día / son como el melocotón; / tienen la cáscara dura / y podrido el corazón” (León Rey 1951, t. 1, p. 114).—
 “Las muchachas d’esta tierra / parecen ser las más santas, / pues no quieren

a los hombres / pero reciben la plata” (León Rey 1951, t. 1, p. 422).— De Argentina: “Las mujeres de este tiempo / son como la cabrilla, / que no pueden andar solas, / tienen que andar en tropilla” (Furt 1923-1925, t. 2, p. 18).— De España: “Las mujeres desdenosas / son como las aceitunas: / la que parece más verde / suele ser la más madura” (Rodríguez M. 1883, t. 4, p. 82).— De Panamá: “Las muchachas de este tiempo / no quieren a sus paisanos, / quieren chinos, quieren chombos / y también americanos” (Zárate 1952, p. 519).

Curiosamente, en México no aparece en mi muestra un cliché muy similar que existe en España, Colombia y Argentina. En éste, en lugar de ser las mujeres el centro del cliché, lo son los hombres: *Los muchachos de este tiempo, de hoy en día, Los hombres son. . . , Los mozos. . . , Los hombres son el demonio*, etc. Sin querer hacer afirmaciones apresuradas y sin base, sólo me pregunto lo siguiente: el hecho de que en México —aparentemente— no se hable de los hombres, ¿tiene que ver con el machismo?, ¿son los hombres los que improvisan y cantan y por eso no hablan de sí mismos?, ¿el machismo mexicano en la lírica folklórica es distinto que el machismo español, colombiano o argentino? Veamos los ejemplos.

De España:

Los hombres son el demonio,
parientes del anticristo,
y nosotras las mujeres
somos unos angelitos.

(Rodríguez M. 1883, t. 4, p. 70)

De Colombia:

Y los hombres son el diablo
dicen todas las mujeres,
y se pasan rezando
que algún diablo se las lleve.

(León Rey 1951, t. 1, p. 423)

De la Argentina:

Los mocitos de hoy en día
son como la flor de acacio:
se andan quebrando solos
aunque no les hagan caso.

(Furt 1923-1925, t. 2, p. 61)

No hay un esquema definido para el cliché en el que se singulariza a *La mujer*. . . Su temática también es más variada, aunque la mayor parte de las coplas conservan el carácter humorístico de las arriba mencionadas.

México:

La mujer que yo quiero
es michoacana

porque baila la bamba
veracruzana.

(“La bamba”, Disco SS-132)

Panamá:

La mujer que quiere a dos
no es mala sino entendida,
cuando una vela se apaga
la otra queda encendida.
(Zárate 1952, p. 537)

Colombia:

La mujer que quiere a veinte
y a su marido, veintiuno,
no tiene temor de Dios
ni lástima de ninguno.
(León Rey 1951, t. 2, p. 766)

España:

La mujer y la sombra
tienen un símil:
que buscadas se alejan,
dejadas siguen.
(Rodríguez M. 1883, t. 4, p. 79)

7. *El amor de las mujeres...*

En todos los casos el esquema es el mismo, el primer verso es el cliché, el segundo es una comparación y el tercero y el cuarto son la explicación de ésta. Este cliché siempre introduce reflexiones, ya sean humorísticas, ya serias, acerca del carácter del amor.

En México:

El amor de las mujeres
es como el de las gallinas
que faltándoles el gallo
a cualquier pollo se arriman.
(Campos 1946, p. 135)

En Argentina:

El amor de las mujeres
lo comparo a la pajuela,
que arde mucho, dura poco
y no alumbra, pero quema.
(Furt 1923-1925, t. 2, p. 18)

En Colombia: "El amor de las mujeres / es como el terrón de azúcar, / qu'en llegándolo a probar / los cinco dedos se chupan" (León Rey 1951, t. 2, p. 772).— En España: "El amor de las mujeres / suele ser como el del perro; / que aunque le sacudan palos, / nunca desampara al dueño" (Rodríguez M. 1883, t. 4, p. 85).— En Panamá: "El amor de una mujer / tiene más fuerza que el oro / porque Dios lo hizo al intento / sobresaliente de todo" (Zárate 1952, p. 212).

En España y en Argentina se encuentra este mismo cliché referido al amor de los hombres.

En Argentina:

El amor de los hombres
es como leña verde:
llena el cuarto de humo,
luego se pierde.
(Furt 1923-1925, t. 2, p. 17)

El amor es... (México, España, Colombia y Argentina). El esquema es parecido al anterior, con la diferencia de que la comparación está sólo en el primer verso y la explicación abarca los tres restantes.

México:

El amor es un bicho
que cuando pica
no se le haya remedio (cielito lindo)
ni en la botica.

(“Cielito lindo”, trad. oral)

España:

El amor es un comercio
de tantas quiebras,
que en él aquel que gana
perdido queda.

(Rodríguez M. 1883, t. 4,
p. 13)

Argentina:

El amor del forastero
es como espina de tuna
punza y queda doliendo
sin esperanza ninguna.

(Furt 1923-1925, t. 2, p. 15)

Colombia:

El amor para bonito
no ha de ser tan allegao;
una vez de cuando en cuando
y eso con mucho cuidado.

(León Rey 1951, t. 2, p. 770)

8. *Anoche, antenoche o esta noche fui a tu casa, Ayer pasé por tu casa* (México, Argentina y Santo Domingo) acompañan siempre estrofas humorísticas que tienen una fuerte unidad sintáctica y una gran coherencia semántica.

México:

Antenoche fui a tu casa
tres golpes le di al candado
tú no sirves para amores
tienes el sueño pesado.

(“La Zandunga”, trad. oral)

Argentina:

Ayer pasé por tu casa
y te vide tras del rancho
las orejas como burro,
y el hocico como chancho.

(Furt 1923-1925, t. 1, p. 152)

En la puerta de mi (tu) casa (México, Argentina, Colombia, España). En la mitad de las coplas con este cliché, los últimos dos versos están separados de los primeros.

En México:

En la puerta de mi casa
tengo una parra floreando,
¿cómo quieres que me olvide
si apenas me ando enredando?

(“Ya te he dicho que no vayas”,
Mendoza, p. 104 [desde 1898])

En Argentina:

En la puerta de mi casa
quebré un plato de loza,
¿cómo quieres que te quiera
si tu madre es tan celosa?

(Furt 1923-1925, t. 2, p. 71)

En la otra mitad de las coplas, hay varios ejemplos en que la copla tiene unidad sintáctica, aunque no siempre de sentido. Sin embargo, el paralelismo sintáctico, obvio en las coplas sin unidad semántica, le imprime también una relación de sentido, aunque de hecho se trate de dos temas distintos:

En la puerta de mi casa
tengo ensartado un farol
en la punta de mi daga
la lengua de un hablador.
(Trad. oral)

Algunas veces la relación, además de sintáctica, le da una gran coherencia significativa a la copla. Por ejemplo:

<p>En Argentina: En la puerta de mi casa tengo una planta de té las hojas me están diciendo que me case con usted. (Furt 1923-1925, t. 2, p. 184)</p>	<p>En México: En la puerta de tu casa voy a poner un letrero con las palabras que digan por aquí se sube al cielo. ("El Aguila Real", <i>Méx. Mex.</i> 191, p. 56)</p>
---	--

Este giro estereotipado también es frecuente en coplas jocosas.

En México:
En la puerta de mi casa
tengo una verde corona
con un letrero que dice:
soy fea, pero no rogona.
(Michaus-Domínguez 1957, p. 159)

Cuando paso por tu casa, con variante *Cuando pases por mi casa*. Es muy común en México y casi siempre introduce coplas humorísticas.

En México:
Cuando paso por tu casa (Llorona)
compro pan y voy comiendo,
pa' que no diga tu madre (Llorona)
que de hambre me estoy muriendo.
("La Llorona", trad. oral)

Este cliché relacionado con la casa ofrece otras muchas variantes con esquemas y temas muy diversos: *En el frente de mi casa*, *Al*

pasar por tu casa, Al pasar frente a tu casa, Para salir de tu casa, Al llegar a esta casa, Ayer tarde fui a tu casa, El día que fui a tu casa, De tu casa a la mía, En la esquina de mi casa.

Debajo de tu ventana. En todos los casos es una declaración amorosa, excepto en algunas coplas argentinas, entre las que encontré algunas humorísticas.

España:

Debajo de tu ventana
por pintarte a ti pinté
una rosa catalana
y un clavel aragonés.

(Rodríguez M. 1883, t. 2, p. 63)

Argentina:

Debajo de tu ventana
me dio sueño y me dormí
y me despertó tu gallo
cantando quiquiriquí.

(Furt 1923-1925, t. 1, p. 268)

De tu ventana a la mía, Asómate a la ventana, Anoche por la ventana, Al pie de tu ventanita, presentan un esquema y una temática similares a los del cliché anterior, aunque se prestan más para coplas de carácter humorístico.

De México:

Al pasar por tu ventana
me aventastes [*sic*] una caña
ahora quiero que me avientes
a tu hermana la mediana.

(“La San Marqueña”, trad. oral)

En España se presenta *Quítate de esa ventana*, el cual siempre introduce una copla jocosa:

Quítate de esa ventana,
cara de sardina frita;
que cada bes que te beo
se me regüerben las tripas.

(Rodríguez M. 1883, t. 4, p. 316)

Para pasar por tu calle, Por esta calle a lo largo, Cuando pases por mi calle, Pasando por mi calle, Cuando va por la calle, Ayer pasé por tu calle, En la mitad de la calle y otros giros hechos en que puede entrar cualquier palabra en lugar de calle: *Al pasar el cementerio, Al pasar por Tizapán, Al pasar por un panteón, Al pasar por el arroyo, Cuando pases por el puente, Cuando pases por allí.* La temática es amorosa o humorística. En su mayoría, las coplas son bimembres.

México:

Para pasar por tu calle
no necesito faroles
tus ojos son dos luceros
que relumbran más que soles.

(“El Aguila Real”, *Mel. Mex.*, 207)

9. Frases estereotipadas propias de las despedidas de corridos y canciones

El verso que inicia la estrofa final de las canciones y de los corridos es en la mayoría de los casos un cliché que, aunque tiene mucha vitalidad, no será objeto de este estudio, ya que ha sido analizado minuciosamente en “La despedida en los corridos y en las canciones de México” (Ontañón 1958, pp. 245-253).

Únicamente indicaré cuáles son las formas más frecuentes de estos giros: *Ya con esta me despido, Aquí va la despedida, Mañana me voy. . . , Adiós. . . , Ya me voy. . . , Ya me despido, Ya me voy, mañana vengo, Ya se va. . . , La despedida te doy, Me despido. . . , Voy a echar la despedida, Despedida no les doy, Ya les doy la despedida.*

II. CLICHÉS DE MENOR VITALIDAD

1. Clichés que pueden asociarse con esquemas o estructuras determinadas y que sólo abarcan las palabras iniciales del primer verso

Al pie de. . . (un rosal florido, un verde manzano, un árbol sin frutos, etc.). Hemos encontrado este giro en Argentina, España y México. Generalmente la planta de la que se habla actúa como símbolo de algún elemento o de un concepto de los que aparecen en los dos últimos versos. Ejemplos:

México:

Al pie de un rosal florido (Llorona)
te vi llorar la otra tarde
y al verte llorar las flores (Llorona)
se murieron de pesares.

(“La Llorona”, trad. oral,
Juchitán, Oaxaca)

España:

Al pie de un árbol sin frutos
me puse a considerar
que pocos amigos tiene
el que no tiene qué dar.

(Rodríguez M. 1883, canto
núm. 6636)

Junto con estas coplas que tienen un matiz muy sentimental están otras humorísticas.

De México:

Al pie de una malva en rosa
una viuda enamoré
y me dijo la graciosa:
—No puedo me duele un pie
pero si es para otra cosa
aunque sea cojeando iré.—

(“La leva”, *Mel. Mex.* 191, p. 65)

Debajo de . . . Presenta dos esquemas, uno en que los últimos versos están emancipados. Ejemplo:

De Argentina:

Debajo de un palo santo,
aquí me pongo a cantar,
¡pobre mi china
no la hagan llorar!
(Furt 1923-1925, t. 2, p. 249)

En el otro, estos versos guardan cierta relación, aunque lejana, con los primeros:

De España:

Debajo de un limón verde
un pajarito cantó
cante quien amores tiene,
que pronto cantaré yo.
(Rodríguez M. 1883, t. 2, p. 162)

Todas las coplas con el comienzo estereotipado *Debajo de* son amorosas; las hallamos en México, España, Colombia, Argentina y Santo Domingo.

Me subí a . . . En un cincuenta por ciento de las coplas que empiezan con este cliché, los dos primeros versos están totalmente emancipados del resto de la copla.

De México:

Me subí al palo sereno
a sacudir el rocío
no cuido de amor ajeno
ni cedo lo que ya es mío.
(“De la sandalia”, Mendoza 1939, p. 592)

En el resto, el otro cincuenta por ciento, los primeros versos guardan alguna relación simbólica con los últimos.

De Colombia:

Me subí a un hermoso pino
 donde yo te divisaba:
 El pino como era tierno,
 de verme llorar, lloraba.
 (León Rey 1951, t. 2, p. 675)

Mi marido . . . siempre inicia coplas humorísticas que hablan mal del esposo. Solamente lo encontré en España y en la Argentina, pero no en México. Tal vez sucede lo mismo que vimos antes con el cliché *Los hombres*, ausente también en México. Es muy probable que, en esta muestra, las mujeres, o no improvisan o, por temor a la revancha machista, no se atreven a hablar mal de sus cónyuges. En cuanto a la estructura, el primero y el segundo versos contienen una afirmación que parece seria y reflexiva, pero el tercero y el cuarto le dan un giro humorístico a la copla. Ejemplos:

De España:

Mi marido es un santo,
 que sube al cielo,
 coronado de espinas. . .
 del matadero. . .

(Rodríguez M. 1883, t. 4,
 p. 346)

Mi marido se murió;
 Dios en el cielo le tenga
 y le tenga tan tenido
 que por acá nunca vuelva.

(Rodríguez M. 1883, t. 4,
 p. 345)

Yo no canto porque . . . o *No canto porque* . . . Este cliché sólo lo encontré en España, Panamá y México. Los primeros versos son una negación anticipada ante la posible crítica que pudiera hacerse al cantante; los últimos son la explicación de la causa que lo impulsa a cantar. Ejemplos:

De México:

Yo no canto porque sé
 ni porque mi voz sea buena:
 canto porque tengo gusto
 en mi tierra y en la ajena.

(Trad. oral., México, D. F.)

De Panamá:

Yo no canto porque sé
 ni por llamar la atención
 yo canto para alegrar
 este triste corazón.

(Zárate 1952, p. 533)

De España:

No canto porque me escuchen
 ni porque mi voz es buena;
 canto porque no se junte
 la amargura con la pena.

(Rodríguez M. 1883, t. 4, p. 267)

Anoche tuve un sueño, con variantes: *Anoche tuve un sueñito*, *Anoche tuve un ensueño*, *Anoche soñaba un sueño*, *Anoche estaba soñando*, *Anoche soñaba yo*, *Anoche ensoñé un ensueño*, *Anoche dormí soñando*, *Antenoche soñé un sueño*, *Antenoche yo soñé*, *Antenoche tuve un sueño*, *Antenoche soñaba*, *Antenoche me soñaba*. Estos giros estereotipados casi siempre acompañan coplas amorosas en que los dos primeros versos tienen alguna afirmación y los dos últimos una explicación.

De México:

Anoche tuve un sueño
que dos negros me mataban
eran tus ojitos negros
que enojados me miraban.
(Chilena, Cs. MNA, c. 2097)

De Argentina:

Antenoche soñaba
que me abrazaban;
había sido una pena negra
que me agarraban.
(Furt 1923-1925, t. 2, p. 206)

Es frecuente que este cliché introduzca también algunas coplas jocosas.

México:

Antenoche yo soñé
que me moría de risa
pues los piojos de tu enagua
se llevaban mi camisa.
("Marieta" *Mel. Mex.* 186, p. 42)

Hay algunas variantes más de este cliché como: *En un sueño yo soñé*, *Yo te soñé recostada (reclinada)*, *Soñé*. . . etc.

He encontrado en España, Argentina y Colombia, pero no en México, un cliché con *antenoche y anoche* que no está relacionado con soñar. En todos los casos introduce coplas humorísticas. Ejemplo:

Argentina:

Antenoche y anoche
y esta mañana
me corrieron los perros
de tu ventana.
(Furt 1923-1925, t. 1, p. 109)

Corté la flor. . . En la mayor parte de los ejemplos, los dos primeros versos están emancipados totalmente del resto de la copla. Ejemplos:

De México:

Corté la flor de aguacate
por lo bonito que olía
te he de formar un combate
de fierro de artillería.
Sólo que Dios me mate
no llegarás a ser mía.

Corté la flor de aguacate
revuelta con perejil.
Cuando esté la luna tierna
te mandaré a pedir
para casarme contigo
por la iglesia y por lo civil.
(Trad. oral, Veracruz.)

2. *Clichés no asociados a esquemas fijos:*

A tus ojos. . . , Los ojitos. . . , Son tus ojos. . . , Los ojos de mi. . . , etc.
En general son alabanzas. En todos los países estudiados, salvo México, el cliché es muy frecuente.

De España:

A tus ojos les llaman
Extremadura
porque son extremados
en hermosura.
(Rodríguez M. 1883, t. 2, p. 16)

De Santo Domingo:

Son tus ojos, vida mía
como la luz en la cera:
que tu mirar le derrite
el corazón a cualquiera.
(Nolasco 1956, p. 152)

De la Argentina: "Los ojos de mi morocha / se parecen a mis males: / grandes como mis fatigas / y negros como mis pesares" (Furt 1923-1925, t. 1, p. 245).— De Colombia: "Los ojos de mi morena / como que tienen veneno / si los miro me hacen daño / si no los miro me muero" (León Rey 1951, t. 2, p. 529).— De Panamá: "Los ojos de mi morena / no son ni negros ni azules, / son más lindos que los cielos / cuando se quitan las nubes" (Zárate 1952, p. 532).

Malhaya. . . es un cliché muy común en España, Colombia y la Argentina; de México sólo encontré un ejemplo. Esta palabra exclamativa sirve para introducir coplas de temática muy variada.

De España:

Malhaya el amor, malhaya,
y quien del amor se fía:
Que puse yo mi querer
en quien no lo merecía.
(Rodríguez M. 1883, t. 3,
p. 365)

De Colombia:

¡Ay, malhaya cuatro riales,
una mula colorada
y una muchacha bonita
a orillas de una quebrada!
(León Rey 1951, t. 2, p. 846)

De la Argentina:

Malhaya la cocina

malhaya el humo,
malhaya quien se fía
de hombre alguno...
(Furt 1923-1925, t. 2, p.
264)

Una vieja... , es inicio de coplas humorísticas. Aparece en la Argentina:

Una vieja muy vieja del pueblo viejo, se arrastró cosquilleando con aparejos. (Furt 1923-1925, t. 2, p. 200)	Una vieja bailando quebró los platos, ¿quién la mete a la vieja a bailar los gatos? (Furt 1923-1925, t. 2, p. 200)
--	--

Señores... solamente lo encontré en Panamá y México.

De México:

Señores yo ya me voy porque está soplando el viento que cuando canta el pijul me llena de sentimiento. ("El Pijul", C. Lieberman, Méx. 1, l. 2, núm. 5)	Señores el espinado nadie lo sabe bailar pues para eso es necesario a su chatita mirar. ("Coplas del espinado", Campos 1946, p. 126)
--	---

De Panamá:

Señores vengo a contarles
lo que a mí me sucedió
en el camino de la chorrera
mi esposo se me perdió.
(Zárate 1952, p. 533)

El día que... se encuentra en todos los países estudiados y presenta temática variada.

De Santo Domingo:

El día que yo te olvidare
a ti por otra mujer,
verían secar los arroyos
y las piedras florecer.
(Nolasco 1956, p. 173)

De España:

El día que yo me case
Dios quiera que no parezca
ni el cura ni el sacristán
ni la llave de la iglesia.
(Nuevo Zarracina 1946, p. 252)

Es bastante frecuente que la copla sea introducida por algún apelativo de mujer, las más de las veces en diminutivo: *Chatita*... , *Chinita*... , *Trigueñita*... , *Negríta*... , *Chaparríta*... , *Morenita*... ,

Morena..., *Indita...*, *Chiquilla...*, *Chiquitita...*, *Vida mía...*, *Mariquita...*, *Querida...*, *Prietita...*, etc. El ochenta y cinco por ciento de estas coplas son una declaración amorosa o una reflexión de carácter sentimental. Ejemplos:

México:

Chatita, por tus amores he perdido hasta la tierra, mas no olvides que te quiero aunque me vaya a la sierra.	Negrita del alma mía dime quién te lo dijera que yo pusiera el columpio para que otro se meciera.
(Rodríguez R. 1938, p. 110)	(“Las Copetonas”, Maya Ly 70008)

El resto es de carácter humorístico:

México:

Indita por un trabajo
me cobraste cuatro reales,
indita no seas tan cara
yo puse los materiales.
(“Limoncito”, *Mel. Mex.* 222, p. 10)

En el primer verso, el apelativo va algunas veces acompañado de expresiones como: *Indita del alma*, *Negrita del alma mía*, *China de los ojos negros*, *Prietita linda*, *Morenita de mi vida*.

Bonito o *Qué bonito...* Es muy frecuente encontrar un cliché compuesto de *qué bonito* y algún topónimo. Por ejemplo:

De México:

Bonito Pinotepa
no soy coplero y me voy cantando
ahí dejo mi chilena
pa' la morena que estoy amando.
(Chilena de Álvaro Carrillo, Cs. MNA, c. 2003)

Bonito o *Qué bonito* también pueden ir acompañados de toda clase de nombres y verbos.

De México:

Ay qué bonito es tener amor en la vecindad todos los días que amanece mirar y mirar allá.	Bonito es tu cascabel vida mía quién te lo dio a mí no me lo dio nadie mi dinero me costó.
(“La Perdiz”, V. Santa Ana 1925, pp. 110-111)	(“El cascabel”, trad. oral)

En Colombia, muchas veces dos versos de la copla contienen algún símbolo de la afirmación que aparece en los otros dos, algunas veces relacionado con la naturaleza:

Qué bonita casa blanca
cuando yo la conocí
no vaya a ser vida mía
que haya celos para mí.
(León Rey 1951, t. 2, p. 606)

En México, cuando se encuentra este esquema, los dos primeros versos no contienen solamente un símbolo sino una comparación, y hay relación sintáctica entre las dos partes de la copla; por ejemplo:

Qué bonito corre el agua
debajo de las almendras
así corriera mi amor
si no hubiera malas lenguas.
("Que comienzo, que comienzo",
Cs. MNA, c. 2038)

Paloma . . . , con variantes: *Paloma blanca*, *Eres palomita blanca*, *Una paloma al volar*, etc. La paloma aparece con mucha frecuencia como símbolo de la mujer en la lírica popular mexicana (Chencinsky 1961, pp. 115-117). La temática es muy variada:

De la Argentina:
Una Paloma blanca
como la nieve
me ha picado en el pecho;
¡Ay que me duele!
(Furt 1923-1925, t. 1, p. 238)

Pajarillo, *pajarillo*, con variantes: *Qué pajarito* . . . , *Un pajarito* . . . , *Vuela, vuela pajarito*, *Dijo el pájaro*, etc. La temática es variada. Estos clichés se encuentran en México, España, Colombia y Santo Domingo.

De México:
Pajarillo, pajarillo
échate a volar al viento
y llévate entre las alas

mi amor y mi pensamiento
("El Pajarillo", Mendoza
1939, p. 518)

De Santo Domingo:	con el piquito la ensucia
Qué pajarito es aquel	¡por no beberla tan clara!
que madruga tanto el agua	(Nolasco 1956, p. 280)

3. *Clichés que abarcan el primer verso completo y que pueden ir asociados a esquemas o estructuras determinadas*

Al otro lado del río, con variantes: *En el otro lado del río*, *Del otro lado del río*, *Al otro lado del mar*. En el setenta y cinco por ciento de las estrofas que se inician con este cliché, los últimos versos nos sorprenden, porque inesperadamente le dan un giro humorístico a la copla. Ejemplos:

México:	Colombia:
Al otro lado del río	En el otro lau del río
voy a sembrar mi labor	vide la muerte parada,
con una yunta de cabras	con calzones amarillos
y un chivo de sembrador.	de bayeta colorada.
(“La mula de 7 cuartas”, Mendoza 1954, p. 121)	(León Rey 1951, t. 1, p. 313)

El otro veinticinco por ciento también lo constituyen coplas disparatadas o jocosas, pero con la diferencia de que los dos últimos versos están emancipados de los primeros.

Colombia:
En el otro lau del río,
y este lau de la quebrada;
de aquello que habíamos dicho
te aviso que ya no hay nada.
(León Rey 1951, t. 2, p. 863)

Estos tópicos iniciales se dan en todos los países estudiados, pero son más comunes en Colombia.

Estrellita mañanera (reluciente, relumbrante); *Las estrellitas del cielo*, *Estrella de la mañana*, etc., traen consigo un esquema casi constante con un matiz sumamente interesante: los primeros versos contienen una afirmación objetiva que es una metáfora de los otros dos; es decir, los vv. 3-4 le dan de pronto, sorpresivamente, un sesgo metafórico a toda la copla.

México:	no me quieren alumbrar
Las estrellitas del cielo	pues tus ojos tapatíos

no me dejan de mirar.

(“Ojos tapatíos”, V. Santa Ana 1931, p. 136)

España:

Las estrellitas del cielo
no pueden estar cabaes
porque en la cara mi niña
tiene las dos principales.
(Rodríguez M. 1883, t. 2, p. 53)

Del cielo cayó (un pañuelo, una rosa, una piedra, una yedra, un clavel, una pera, un perico, etc.). Generalmente, en la copla que acompaña a este tópico inicial están emancipados los dos primeros versos. El tema que introducen es amoroso.

México:

Del cielo cayó un pañuelo
bordado con seda negra
aunque tu padre no quiera
tu madre será mi suegra.
(Bomba, trad. oral)

Otras veces no hay emancipación. En España, sobre todo, son frecuentes estas coplas, que además tienen un carácter humorístico:

Der sielo caiga
una bala
parta a mi suegra por 'medio,
porque me da mala fama.
(Rodríguez M. 1883, t. 3, p. 266)

Arriba del cielo exige el mismo esquema en todas las coplas que encontramos. Los cuatro versos constituyen una especie de anécdota sin rupturas ni cortes:

México:

Arriba del cielo
mataron tortuga
San Pedro lo supo
pidió la pechuga.

(Trad. oral, Huasteca
Veracruzana)

Arriba del cielo
está una ventana
por donde se asoma
señora Santa Ana.

(Trad. oral, San Andrés
Tuxtla, Ver.)

Blanca rosa de Castilla, Eres rosa de Castilla, Una rosa de Castilla. En todos los casos, los dos primeros versos están casi emancipados, aunque en algunos el tópico inicial todavía conserva su carácter simbólico. Este cliché lo encontré sólo en México.

Eres rosa de Castilla
nacida en cuatro botones
ahora quiero que me digas:
—¿cuáles son tus intenciones?
(Chilena, Cs. MNA,
c. 2153)

Blanca rosa de Castilla
cortada al amanecer
dicen y andan diciendo
que te tengo en mi poder.
("Amorcito consentido",
Canc. Bajío 10, p. 4)

Allá arriba en aquel alto. Es un cliché que he encontrado exclusivamente en Colombia. Presenta dos esquemas: en uno, los versos 3-4 son la aclaración de los versos 1-2. La temática que implica este tópico inicial es cómica o burlesca:

Allá 'rriba en aquel alto
hay una piedra salida;
el que pasa y se tropieza
es seña que no l'ha visto.
(León Rey 1951, t. 1, p. 38)

En el otro, los dos primeros versos aparecen completamente desligados de los últimos:

Allá 'rriba en aquel alto
se murió un caballo blanco;
la guara le dijo al chulo:
ya tenemos pa' tabaco.
(León Rey 1951, t. 1, p. 344)

De todos los animales. Encontré esta frase estereotipada exclusivamente en Colombia. El segundo verso de estas coplas siempre empieza con *yo quisiera ser* . . . y termina con el nombre de un animal; los últimos versos son una explicación del segundo. Por ejemplo:

De todos los animales
yo quisiera ser abeja
meterme pu entre las jlores
y besarlas, si se dejan.
(León Rey 1951, t. 1, p. 72)

De todos los animales
yo quisiera ser el águila
pasármela entre las nubes,
bien lejos de mis montañas.
(León Rey 1951, t. 1, p. 72)

De todos los colores. En las coplas con este tópico inicial, el segundo verso siempre empieza con *me gusta* . . ., sigue el nombre de un color y los vv. 3-4 explican el sentido de los anteriores. Este cliché sólo lo encontré en México y en la Argentina.

México:	Argentina:
De todos los colores	De todos los colores
me gusta el verde	me gusta el blanco
porque las esperanzas	porque a la vida mía
nunca se pierden.	le gusta tanto.
(Seguidillas, Mendoza 1956,	(Carrizo s.f., t. 3, núm.
p. 205)	1233, p. 40)

De por allá abajo vengo, con variantes: *De tierras abajo vengo* (México), *De lejanas tierras he venido* (Argentina), *Dende lejos he venido*, *De tan lejos he venido*, *De tierra caliente vengo* (Colombia), etc. Las estrofas que así empiezan son casi siempre de carácter humorístico y, al mismo tiempo, amoroso.

México:
 De por allá abajo vengo
 de rezar una novena
 ahora que vengo de santo
 dame un abrazo trigueña.
 (“Malagueña Curreña”, Cs. MNA, c. 2163)

Chacarera, chacarera. Esta frase estereotipada solamente se da en la Argentina; el cliché recuerda el baile argentino de la Chacarera. La copla es bimembre y se acerca a la emancipación entre los primeros y los últimos versos.

Chacarera, chacarera, chacarera de a caballo ¿por qué no me recordaste al primer canto del gallo? (Furt 1923-1925, t. 1, p. 415)	Chacarera, chacarera, chacarera de Ayacucho, ¿por qué prendés un cigarro y después tirás el pucho? (Furt 1923-1925, t. 1, p. 415)
--	---

4. Clichés que presentan esquemas variados en el primer verso

A orillas de una laguna (México), con variantes: *A orillas del Papaloapan* (México); *A orillas del mar me fui* (España), *En la orilla de un río* (Argentina), *Allá a la orilla del río*, *Por las orillas del mar* (Panamá). Esta locución estereotipada va acompañada generalmente de coplas disparatadas o de carácter humorístico. Por ejemplo:

México:	sacó la cabeza un bagre;
A orillas de una laguna	y gritó con valentía

vuelvan mejor a la tarde.

(“La Chinita”, Mendoza
1954, p. 120)

Panamá:

Allá a la orilla del río
sentado en un cascajal
yo vide una florecita
al son del agua bailar.

(Zárate 1952, p. 536)

Canta, canta compañero. Se da en Colombia, España y Santo Domingo. Por medio de la reiteración se anima al cantador a recordar otras coplas o se estimula al improvisador a inventar unas nuevas. La frase estereotipada no queda nunca desligada de los demás versos. Por ejemplo:

España:

Cante usted, compañerito;
cante usted; bamos cantando
que si usted no sabe coplas,
ya se las iré apuntando [*sic*].

(Rodríguez M. 1883, t. 4,
p. 267)

Santo Domingo:

Canta, canta cantador
no le temas a ninguno,
en teniéndome a tu lado
pide doscientos a uno.

(Nolasco 1956, p. 270)

Arriba pensamiento. Parece un tópico inicial exclusivamente argentino, que por lo general está desligado de los otros tres versos:

Arriba pensamiento,
dime hasta cuándo
he de andar en el mundo
por vos penando.

(Furt 1923-1925, t. 1, p. 323)

Sin embargo, encontré un ejemplo en el que la locución es todavía parte de la copla:

Arriba pensamiento
dulces memorias
se me representan
pasadas glorias.

(Furt 1923-1925, t. 1, p. 134)

En España hay una copla que tal vez tenga relación con el tópico inicial argentino:

Vuela, pensamiento mío
al lecho de mis amores

y la estancia de mi dueño
 perfúmala con olores.
 (Rodríguez M. 1883, t. 2, p. 308)

A la huellita, huella (Argentina). Es una frase estereotipada desligada totalmente del resto de la copla. Hace referencia a un baile.

A la huellita huella,
 dame la mano,
 como se dan la mano
 los escribanos.
 (Furt 1923-1925, t. 1, p. 408)

La niña que está en la bamba. Este tópico inicial únicamente está dentro del folklore español. Presenta estructuras muy variadas. En cuanto al tema, las coplas son en su mayor parte humorísticas.

La niña qu'está en la bamba
 parese una candileja,
 y las dos qu'están mesiendo
 son dos arcusiyas biejas.
 (Rodríguez M. 1883, t. 4,
 p. 291)

La niña qu'está en la bamba
 es mi hermana y no me pesa
 me la quisiera poné
 de corona en la cabesa.
 (Rodríguez M. 1883, t. 4,
 p. 290)

Dijo el sabio Salomón. En general, los versos que siguen a este giro estereotipado contienen un consejo sobre cualquier asunto serio. Como oposición radical a la seriedad de los sabios consejos, surgen también coplas humorísticas:

México:

Dijo el sabio Salomón
 que el que engaña a una mujer
 no tiene perdón de Dios
 si no la engaña otra vez.
 (Trad. oral)

Una guacamaya pinta, con variantes: *Una guacamaya verde*, *Una guacamaya vieja*, *La cucaracha pinta*, etc.; las coplas que se asocian a estas locuciones las encontré en México y en Colombia y casi siempre son jocosas.

México:
 Una guacamaya vieja
 le dijo a una más muchacha

si quieres tener dinero
 vámonos con los del hacha.
 ("Guacamaya", Trad oral)

Colombia: Ojo 'e guacamaya pinta, corriendo tras los chacures;	sólo por venirse a ver sábado, domingo y lunes. (León Rey 1951, t. 1, p. 346)
--	---

Si por pobre me desprecias aparece en México, Santo Domingo y Panamá. Casi todas las coplas contienen un desplante amoroso.

México: Si por pobre me desprecias yo te concedo razón yo no te ofrezco riquezas te ofrezco mi corazón a cambio de mis pobrezaas. ("La Malagueña", trad. oral)	Santo Domingo: Si por pobre me desprecias crecida del interés, mira que soy mozo y puedo tener dinero después. (Nolasco 1956, p. 144)
--	--

Esta noche es noche buena, con variantes: *Esta noche nace el Niño* y *Esta noche no dormimos*. Las coplas con este giro se encuentran en canciones navideñas, de carácter religioso fundamentalmente. Sin embargo, también hay coplas festivas, amorosas y humorísticas.

Colombia: Esta noche es noche güena noche de bailar muy bien. Que bailen los que no saben; los que no sepan también. (León Rey 1951, t. 1, p. 266)	Argentina: Esta noche es noche buena noche de parar la oreja; allegarse a la ventana a ver si ronca la vieja. (Furt 1923-1925, t. 2, p. 281)
---	---

Hay ciertas frases hechas que parecen tener todavía una vitalidad semejante a las que hemos estudiado hasta ahora; pero, como en mis *corpus* encontré únicamente dos o tres coplas distintas con estos clichés, sólo me limitaré a citar estas frases: *Árboles de la Alameda*, *Nadie diga que es querido*, *Cuando se muera mi suegra*, *Cuando salí de mi tierra*, *Ya se cayó el arbolito*, *Amorcito consentido*, *De la peña sale (nace) el agua* y *De la pila salta el agua*, *Te quiero porque te quiero*, *Llora corazón llora*.

CONCLUSIÓN

Como hemos podido observar, la función del cliché no es la simple repetición mecánica de ciertas palabras; ni se trata simplemente

del uso arbitrario de lo que se ha llamado una “lexicalización” de frases hechas. Hay que tener presente que por “lexicalización” normalmente se entiende que una frase compuesta de varios elementos pasa a tener un sentido, más o menos fijo, del mismo modo que una palabra puede tener un significado determinado, fijo o preciso. Por el contrario, el poder significativo de los clichés va más allá de la constitución de un elemento semántico fijo —que, para aclarar, llamaremos *congelado*—, que, en general, se dice que caracteriza a las palabras aisladas y a las frases lexicalizadas.

El cliché, o mejor dicho, estos clichés que hemos analizado a lo largo del trabajo, son elementos que están muy vivos y que actúan fuerte e intensamente dentro de la estructura del significado y de la sintaxis total de la copla. Tanto es así, que los clichés llegan a funcionar muchas veces como el motor que guía o genera, ya la estructura sintáctica de la copla, ya la semántica y —como hemos visto— muchas veces guían a ambas. Es decir, el conjunto lingüístico-poético que forma la cuarteta o la sexteta de versos puede estar determinado, en gran medida, por la frase inicial que sugiere al improvisador la elección de cierta estructura sintáctica y de cierto contenido significativo o tonalidad temática.

Algunos de los clichés que hemos visto, cuya función significativa es de carácter predominantemente semántico, podrían compararse, en cierta medida con la función que tienen en el discurso ciertos proverbios y, tal vez, algunos refranes cortos que, por una parte, sirven de motor para gestar un determinado tema discursivo y, que, por otra parte, constituyen el motivo central que aclara, especifica, ejemplifica o precisa el significado cuando se quiere hablar de temas específicos. Por ejemplo, hemos visto cómo determinados clichés confieren a la copla una tonalidad temática determinada: humorística, amorosa, quejumbrosa, etc. También vimos cómo, además del tono, algunos clichés hacen que la copla adquiera cierto tipo de contenido significativo más específico, es decir, que trate un tema determinado o que, con variantes, exprese —relativamente— una misma cosa. Tales son los casos de, *El amor de las mujeres* (cf. *supra*, I.-7), *Cuando paso por tu casa, Ayer pasé por tu casa, Asómate a la ventana* y sus respectivas variantes (agrupadas en I.-8); también clichés de menor frecuencia, como *Yo no canto porque* y *Antenoche tuve un sueño*, con sus variantes (cf. *supra*, II.-1), *Al otro lado del río*, etc., *Estrellita mañanera*, etc., *Del cielo cayó un pañuelo*, etc., *Allá arriba en aquel alto, De por allá abajo vengo*, agrupadas en II.-3; *A orillas de la laguna*, etc., *Una guacamaya pinta*, etc. *Si por pobre me desprecias*, etc. (cf. *supra*, II.-4).

Otros grupos de los clichés que hemos analizado nos muestran cómo constituyen una especie de guía para crear la estructura sintáctica de la copla. La sintaxis de estos pequeños poemas, como combinatoria de elementos —tanto de palabras y frases, como también de oraciones— es, a la vez, una estructura significativa. Aquí puede verse cómo sintaxis y semántica están íntimamente ligadas, no sólo por la tonalidad y por el tema, sino por algo, tal vez, estructuralmente más preciso: la forma de argumentación. Si tomamos como ejemplo los clichés iniciales más frecuentes, *Dicen que. . .* y *Dices que. . .* (cf. *supra*, I.-1 y 2), vemos la manera sorprendente en que se estructura el esquema bimembre sintáctico-semántico que en los dos primeros versos permite una afirmación tajante, y luego, en los dos últimos —con o sin la conjunción *pero*— a negarla, a replicarla agregando un contra-argumento novedoso y sorprendente, o, cuando menos, a matizarla o explicarla. Como muestra de contra-argumentación sorpresiva y brillante, recordemos la copla

Dicen que los afligidos
se consuelan con llorar;
pero este afligido llora
sin poderse consolar. (Cf. *supra*, I.-1, a)

Hemos visto además un esquema sintáctico diferente, con el mismo cliché, en el que, después de una afirmación también tajante, introducida por *Dicen que. . .* en los dos primeros versos, se establece una comparación, a veces metafórica —sorprendente, si el poeta-cantor es bueno, o insustancial, si no lo es— en los dos últimos versos. Ejemplo de cómo un buen poeta aprovecha este esquema sintáctico es:

Dicen que en la mar se junta
agua de todos los ríos;
así también se juntaron
tus amores con los míos. (Cf. *supra*, I.-1, b)

A lo largo de este trabajo hay innumerables ejemplos de esquemas sintácticos generados por un cliché inicial. Hay subordinadas introducidas por *para*, *Quisiera ser. . .* tal, *para. . .* tal (I.-5); comparaciones metafóricas introducidas por *Eres como. . .*, con una explicación de la metáfora comparativa en los dos últimos versos (“Eres como mi yegua/ rejega y mal entendida/ por más que te

hablo de amores/ te haces la desentendida'', I.-4), y una gran variedad de estructuras sintácticas.

Finalmente, hemos visto también cómo los clichés rigen a la copla, a la vez sintáctica y semánticamente. Un ejemplo claro, que ya hemos retomado aquí es, *El amor de las mujeres* que exige los tres elementos mencionados antes: 1) Una tonalidad semántica, en general humorística y burlesca. 2) Un determinado tema y contenido semántico, que consiste en comparar —en el segundo verso— el amor de las mujeres con algo normalmente cómico, y donde, en el segundo y tercer versos se explica el porqué de la comparación, de manera que en esos segmentos se produce el clímax humorístico, que expresa, desde un punto de vista de los hombres, cómo son amados por las mujeres. 3) Un esquema sintáctico preciso en el que en el segundo verso la comparación se introduce por *es como, lo comparo a*, etc.; y en el tercero y cuarto versos hay una oración o un conjunto de oraciones adjetivas, explicativas que consolidan el término de la comparación. Recordemos:

El amor de las mujeres
 es como el de las gallinas
 que faltándoles el gallo
 a cualquier pollo se arriman. (*Cf. supra*, I.-7)

Falta mucho por analizar y por investigar en relación con la generación y la producción guiada por un cliché de ciertos tipos de estructuras sintácticas y semánticas, tanto en el habla y en la escritura cotidianas, como en el caso de la producción poética. La poesía popular y tradicional constituye, a mi modo de ver, un caso privilegiado de la generación guiada de estructuras significativas. Pienso que es muy necesario continuar ahondando en el análisis de estos temas. Estoy segura de que los resultados serían muy fructíferos para la mejor comprensión de la literatura popular, y que, además, mejorarían la comprensión de la dimensión semántica —lingüística— de la producción poética, y en general, la comprensión de ciertos fenómenos, como el que nos ocupa, propio de las lenguas naturales, y, por lo tanto, caracterizador del lenguaje humano.

BEATRIZ GARZA CUARÓN
 El Colegio de México

APÉNDICE

ÍNDICE Y FRECUENCIA DE LOS CLICHÉS INICIALES

Resulta interesante ver el porcentaje de las 1 760 coplas que estudié, con objeto de dar una idea más clara y sintética de la frecuencia de cada uno de estos giros.

Porcentajes	Variantes
Allá arriba en aquel alto 1.60 por ciento	
A la huellita, huella 0.11 por ciento	
Al otro lado del río 1.50 por ciento	Del otro lado del río
Amor . . . 3.40 por ciento	El amor de las mujeres El querer de las mujeres El amor es . . . El amor del hombre pobre El amor de los hombres
Apelativos de la mujer 4.70 por ciento	Chatita . . . Trigueñita . . . Chinita . . . Negrita . . . Chaparrita . . . Morena . . . Morená . . . Morenita . . . Señora . . . Indita . . . Chiquilla . . . Chiquita . . .

	Vida mía...
	Prietita...
	Mariquita...
	Querida...
A orillas del río 0.69 por ciento	Por las orillas del mar En la orilla de un río Allá a la orilla del río
(con otro verbo)	
Anoche... Antenoche... (soñar) 2.25 por ciento	Anoche estaba soñando Anoche tuve un sueño Anoche tuve un sueñito Anoche tuve un ensueño Anoche soñaba un sueño Anoche soñaba yo Anoche ensoñé un ensueño Anoche dormí soñando Antenoche soñé un sueño Antenoche yo soñé Antenoche tuve un sueño Antenoche soñaba Antenoche me soñaba
Anoche... Antenoche... 0.57 por ciento	(con otro verbo)
Al pie de... 0.80 por ciento	
Árboles de la Alameda 0.05 por ciento	
Arriba del cielo... 0.70 por ciento	
Arriba pensamiento... 0.06 por ciento	
Bonito... Qué bonito... 3.90 por ciento	
Calle... 0.70 por ciento	Al pasar por tu calle Cuando pases por mi calle Cuando pasas por mi calle Cuando paso por tu calle
Canta, canta compañero 0.30 por ciento	

Casa . . .
8.00 por ciento

En la puerta de mi casa
Ayer pasé por tu casa
Cuando paso por tu casa
Cuando pases por mi casa
En el frente de mi casa
Al pasar por tu casa
Al pasar frente a tu casa
Para salir de tu casa
Al llegar a esta casa
Ayer tarde fui a tu casa
El día que fui a tu casa
De tu casa a la mía
En la esquina de mi casa

Corté la flor . . .
0.17 por ciento

Chacarera, Chacarera
0.20 por ciento

Cuando salí de mi tierra
1.30 por ciento

Debajo de . . .
0.98 por ciento

De la peña sale el agua
0.20 por ciento

Del cielo cayó . . .
1.60 por ciento

De por allá abajo vengo
0.90 por ciento

De tierra abajo vengo
De tierras lejanas vengo

Despedidas . . .
5.70 por ciento

De todos los animales . . .
0.35 por ciento

De todos los colores . . .
0.11 por ciento

El día que . . .
1.20 por ciento

Dicen que . . .
9.50 por ciento

Dices que . . .
2.10 por ciento

Dicen . . .
1.50 por ciento

Decir (varios) . . .
2.30 por ciento

Dice el sabio Salomón
0.50 por ciento

Eres . . .
7.10 por ciento

Estrella de la mañana
2.40 por ciento

Estrellita mañanera
Estrellita reluciente
Estrellita relumbrante
Las estrellitas del cielo

Esta noche es noche buena
0.60 por ciento

Lucero de la mañana
0.75 por ciento

Llorá corazón llorá
0.86 por ciento

Malhaya . . .
0.77 por ciento

Mi marido . . .
0.92 por ciento

Los mocitos . . .
1.80 por ciento

Los muchachos de hoy en día
Los muchachos de este tiempo
Los hombres son . . .

Mujeres . . .
6.06 por ciento

Las mujeres son el diablo
Las mujeres de hoy en día
Las mujeres de estos tiempos
Las mujeres de esta tierra
Las muchachas de hoy en día
Las muchachas de este tiempo
Las muchachas (y un topónimo)
La mujer . . .

La niña que está en la bamba
0.35 por ciento

Ojos...	A tus ojos
1.33 por ciento	Los ojitos...
	Son tus ojos...
	Los ojos de mi...
Palomas...	Paloma blanca...
2.18 por ciento	Eres palomita blanca
	Una paloma al volar, etc.
Pájaros...	Pajarillo, pajarillo
1.09 por ciento	Qué pajarito...
	Un pajarito...
	Vuela vuela pajarito...
	Dijo el pájaro
Quisiera...	Quisiera ser...
4.40 por ciento	
Si quieres...	
0.51 por ciento	
Rosa de Castilla...	Blanca rosa de Castilla
0.69 por ciento	
Señores...	
0.23 por ciento	
Si por pobre me desprecias	
0.11 por ciento	
Me subí a...	
0.63 por ciento	
Una guacamaya...	
0.52 por ciento	
Una vieja...	
0.23 por ciento	
Ventana...	Debajo de tu ventana
2.90 por ciento	Asómate a la ventana
	Anoche por la ventana
	Al pie de tu ventanita
	Quítate de esa ventana
Ya se cayó el arbolito	
0.45 por ciento	
Yo no canto porque...	
0.35 por ciento	

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO 1957 EUGENIO ASENSIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la edad media*. Gredos, Madrid, 1957.
- CAMPOS 1928 RUBÉN M. CAMPOS, *El folklore y la música mexicana*. Publ. Secretaría de Educación Pública, México, 1928.
- CAMPOS 1929 *El folklore literario de México*, México, 1929.
- CAMPOS 1946 *El folklore literario y musical de México*. México, 1946, 95 pp. (Biblioteca Enciclopédica Popular, 126).
- Canc. Bajío* *Cancionero del Bajío*. Ediciones Lemus, México, s. f., núms. 4 y 10.
- Canc. Méx.* *Cancionero de México*. Edición especial con los más bonitos y modernos huapangos. Ediciones populares, Imp. E. Guerrero y Cía., S. de R. L., México, (1958?), núm. 53.
- CARRIZO, s.f. JUAN ALFONSO CARRIZO, *Cancionero popular de La Rioja*. 3 tomos. Espasa Calpe, Buenos Aires-México, s.f. — (Universidad de Tucumán, Argentina).
- CHENCINSKY 1961 JACOBO CHENCINSKY, "El mundo metafórico en la lírica mexicana", en *Anuario de Letras*, México, 1 (1961) pp.113-147.
- VAN DIJK 1980 TEUN A. VAN DIJK, *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Trad. J. D. Moyano. Introd. A. García Berrio. Cátedra, Madrid, 1980.
- GRICE 1967 H. P. GRICE, "Logic and conversation", en PETER COLE & JERRY MORGAN (eds.), *Syntax and semantics*. T. 3: *Speech acts*. Academic Press, New York, 1967.
- GRIMES 1975 JOSEPH E. GRIMES, *The thread of discourse*. Mouton, The Hague, 1975 (Janua linguarum, Serie minor, 207).
- LEÓN REY 1951 JOSÉ ANTONIO LEÓN REY, *Espíritu de mi Oriente*. 2 tomos. Imprenta Nacional, Bogotá, 1951, 1073 pp.
- LEVINSON 1987 STEPHEN C. LEVINSON, *Pragmatics*. Cambridge University Press, Cambridge-London, 1987.
- FURT 1923-1925 JORGE M. FURT, *Cancionero popular rioplatense*. 2 vols. Buenos Aires, 1923-1925.
- MELGAREJO 1943-1944 JOSÉ LUIS MELGAREJO VIVANCO, "La décima en Veracruz", en *A.S.F.M.*, 4 (1943-1944), pp. 61-72.
- Mel. Mex.* *Melodías Mexicanas*. Núms. 186, 191, 194, 207, 222.
- MENDOZA 1939 VICENTE T. MENDOZA, *El romance español y el corrido mexicano*. México, 1939.
- MENDOZA 1954 *El corrido mexicano*. Antología, introducción y notas. 1ª ed. FCE, México, 1954, 486 pp. (Letras Mexicanas, 15).
- MENDOZA 1956 *Panorama de la música tradicional*. Imp. Universita-

- ria, México, 1956, 257 pp.
- MENDOZA-RODRÍGUEZ 1952 VICENTE T. MENDOZA y VIRGINIA RODRÍGUEZ R. DE MENDOZA, *Folklore de San Pedro Sierra Gorda*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1952, 500 pp.
- MICHAUS-DOMÍNGUEZ 1957 MANUEL MICHAUS y JESÚS DOMÍNGUEZ R., *El galano arte de leer*. Antología didáctica, selecciones y sugerencias de los profesores. . . Arg-Mex, México, 1957 [*Cantares mexicanos*: pp. 145-159].
- NOLASCO 1956 FLÉRIDA NOLASCO, *Santo Domingo en el Folklore Universal*. Impresora Dominicana, República Dominicana, 1956.
- NUEVO ZARRACINA 1946 DANIEL NUEVO ZARRACINA, "Cancionero popular asturiano", en *RDTP*, 2 (1946), núm. 2, pp. 246-277.
- ONTAÑÓN 1958 PACIENCIA ONTAÑÓN DE LOPE, "La despedida en los corridos y en las canciones de México", en *Revista de Filosofía y Letras*, núms. 66-69 (1958), pp. 245-253.
- PETÖFI 1973 J. S. PETÖFI, "Text grammars, text theory and the theory of literature", en *Poetics*, 7 (1973), pp. 36-76.
- PETÖFI y RIESER 1973 J. S. PETÖFI y R. RIESER (eds.), *Studies in text Grammar*. D. Reidel, Dordrecht, 1973.
- RODRÍGUEZ M. 1883 FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles*. 5 vols. Sevilla, 1883.
- RODRÍGUEZ 1938 VIRGINIA RODRÍGUEZ RIVERA, "La copla mexicana", estudio preliminar, en *ASFM*, 1 (1938-1940), pp. 103-121.
- SCHIFRIN 1988 DEBORAH SCHIFRIN, *Discourse markers*. Cambridge University Press, Cambridge, 1988 (Studies in interactional sociolinguistics, 5).
- SCHMITH 1977 SIEGFRIED J. SCHMITH, *Teoría del texto. Problemas de una lingüística de la comunicación verbal*. Trad. del alemán de M. L. Arriola y S. Crass. Cátedra, Madrid, 1977.
- SPERBER y WILSON 1986 DAN SPERBER y D. WILSON, *Relevance. Communication and cognition*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1986.
- STUBBS 1983 MICHAEL STUBBS, *Discourse analysis. The sociolinguistic analysis of natural language*. University of Chicago Press-Basil Blackwell, Chicago-Oxford, 1983.
- VÁZQUEZ SANTA ANA 1925 HIGINIO VÁZQUEZ SANTA ANA, *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, coleccionados por . . . T. 2, México, 1925, 317 pp.
- VÁZQUEZ SANTA ANA 1931 *Canciones, cantares y corridos*, coleccionados y comentados por . . . T. 3: *Historia de la canción mexicana*. Talleres Gráficos de la Nación, México, 1931.

ZÁRATE 1952 MANUEL F. Y ZÁRATE, "La décima y la copla en Panamá", Panamá, 1952.

CINTAS Y GRABACIONES

- Cs. LIEBERMAN Cintas grabadas por BENO LIEBERMAN hacia 1964. México 1 y México 2 (Méx. 1 y Méx. 2).
- Cs. MENDELSSOHN Cintas grabadas por LILLIAN MENDELSSOHN, ca. 1963.
- Cs. MNA Cintas magnetofónicas del Museo Nacional de Antropología, grabadas por Thomas Stanford, *Catálogo de grabaciones del laboratorio de sonido del Museo Nacional de Antropología*. México, INAH, 1968. [El núm. a continuación de la sigla corresponde al de la canción.]
- DCA-32 LP *Canciones mexicanas* a cargo del "Mariachi Gilberto Parra", del "Trío Tariácuri", etc. Disco Columbia DCA-3, L.P.
- Maya Ly 70008 *Folklore mexicano*, vol. 2. Disco Maya Ly 70008.
- Maya Ly 70030 *El Rey del son jalisciense*. Memo Quintero con el "Mariachi Maya". Disco Maya Ly 70030.
- RCA 70-7535 *La Llorona*, "Trío Tariácuri". Disco RCA Victor 70-7535.
- SS-132 "Conjunto Villaldero" de los Hermanos Talavera. [Es otra edición del Disco Coro CLP-797 con el mismo título.]

VOCABLOS DE ORIGEN NÁHUATL EN EL *CANCIONERO FOLKLÓRICO DE MÉXICO*

A principios del siglo XVI las lenguas española y náhuatl entran en contacto y conviven durante un buen tiempo, hasta que el español desplaza al náhuatl en forma contundente. Como resultado de este contacto y convivencia, el español se enriquece con un número considerable de vocablos del náhuatl, aunque no en la medida que hasta hace algún tiempo se suponía.

Presentaremos aquí los resultados que hemos obtenido, en un primer análisis, de las voces indoamericanas, en especial de origen náhuatl, que han contribuido a caracterizar la poesía popular mexicana¹.

El material es parte de una investigación que realizamos para preparar el glosario que aparece en el tomo 5 del *Cancionero folklórico de México*². Ese glosario reúne las palabras y construcciones que no pertenecen al español general y su finalidad es la de auxiliar al lector en el manejo del *Cancionero*. La fuente de donde obtuvimos los términos fue un listado de concordancias del total de palabras que aparecen en el *Cancionero*, elaborado por la Unidad de Cómputo de El Colegio de México. Revisamos cuidadosamente el listado, más o menos 300 000 ocurrencias³, y de ahí entresacamos los términos que aparentemente no eran del español gene-

¹ Este trabajo fue leído en el I Coloquio de Lingüística Mauricio Swadesh, llevado a cabo en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México del 5 al 10 de octubre de 1987. Quiero agradecer a mi amigo y maestro Rubén Chuaqui su apoyo y las interesantes sugerencias que me hizo al revisar el manuscrito.

² Obra publicada por El Colegio de México en 5 tomos; t. 1: 1975, t. 2: 1977, t. 3: 1980, t. 4: 1982, t. 5: 1985. En ella se recoge la poesía lírica popular mexicana del presente siglo.

³ Calculamos que el *corpus* del *Cancionero*, con un total de 9 962 coplas o estrofas, consta de 300 000 ocurrencias aproximadamente.

ral, para después buscar en varios diccionarios su etimología y usos y decidir si formarían parte del glosario o no. Consultamos básicamente el diccionario de la Real Academia⁴ y el de *mejicanismos*⁵ de Santamaría, pero también muchas otras obras⁶, para casos difíciles, e incluso a especialistas en flora y fauna y en costumbres populares. Como resultado de esta revisión obtuvimos 1 057 vocablos y construcciones, de los cuales 234 pudieron ser documentados como indoamericanismos (o sea, palabras de alguna lengua aborígen americana que han pasado al español⁷). Hubo vocablos con apariencia de indoamericanismos que no pudimos documentar o cuya etimología es muy discutida o dudosa; son pocos en realidad y decidimos no considerarlos por falta de datos.

Los términos tienen su origen en las siguientes lenguas⁸: 177 pertenecen al náhuatl, 35 al taíno y otras lenguas caribes, 6 al maya y 8 al tarasco o purépecha; además encontramos 2 vocablos del coca (*tonche* y *colonche*⁹) y 1 del huasteco (*tochón*¹⁰), del tarahumara (*tesgüino*¹¹), del yaqui (*tarachi*¹²), del zapoteco (*shunco*, *-ca*¹³), del

⁴ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1970.

⁵ FRANCISCO J. SANTAMARÍA, *Diccionario de mejicanismos*, Porrúa, México, 1959.

⁶ Entre ellas, CECILIO A. ROBELO, *Diccionario de aztequismos*, s.e., Cuernavaca, 1904; MARCOS E. BECERRA, *Rectificaciones i adiciones al Diccionario de la Real Academia Española*, s.e., México, 1954; JOAN COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 4 ts., Gredos, Madrid, 1976; TOMÁS BUESA OLIVER, *Indoamericanismos léxicos en español*, CSIC, Madrid, 1965.

⁷ TOMÁS BUESA OLIVER presenta una lista de las lenguas americanas que han proporcionado un mayor número de términos al español: arahuaco (ya desaparecido), taíno, caribe, náhuatl, maya, chibcha, quechua, aimará, tupí-guaraní y araucano (*op. cit.*, pp. 15-17).

⁸ Véanse las listas que aparecen al final del trabajo.

⁹ Tonche, de *tontze*: 'gato', y colonche de *colonchi*: 'bebida embriagante que se prepara con tuna colorada y azúcar'. El coca es la lengua de una tribu establecida en Jalisco, Colima, Nayarit y Zacatecas. Poco se conoce de esta lengua; afin al tarahumara y al cahíta (*Enciclopedia de México*, México, 1978, t. 2, p. 47).

¹⁰ Tochón: tortilla seca y tostada.

¹¹ Tesgüino: bebida embriagante que se obtiene por fermentación del maíz. SANTAMARÍA (*op. cit.*) supone que puede tener origen náhuatl: *tecuín*, pues también se conoce así, y de ahí haber pasado al tarahumara.

¹² Tarachi: león.

¹³ De *xhuncu*: 'el benjamín de la familia' y, en sentido figurado, 'el más amado, el más querido'. También se emplea para expresar condolencias.

zoque (*cuyuchi*¹⁴) y del quechua (*huarapo*¹⁵). No incluimos en estas cifras ni topónimos ni gentilicios.

Como se puede observar, el predominio de los indoamericanismos de origen náhuatl sobre los demás, en la muestra, es indiscutible. Es un fenómeno que ya ha sido observado por el doctor Lope Blanch en varias investigaciones sobre indigenismos en el español de la ciudad de México. Señala este autor que el náhuatl es “la única lengua indígena de México que ha enriquecido el vocabulario usual en la capital”¹⁶ y, más adelante, en un trabajo sobre los indigenismos en la norma lingüística culta de México, nos dice:

La distinción entre voces de origen nahua e indoamericanismos de otras procedencias permite apreciar notables diferencias en su uso dentro de la norma mexicana. En ella los nahuatlismos son más abundantes. . . .¹⁷

Tal fenómeno aparece desde el primer momento de contacto entre el español y las lenguas indígenas. Entre estas últimas, aquellas que mayor prestigio y difusión tenían, aun antes de la Conquista, fueron utilizadas como lenguas generales

[. . .] por conquistadores y misioneros, lo mismo que por indígenas de lenguas menores [. . .] dándose el caso paradójico de que bajo la dominación española alcanzaran una expansión que no habían tenido en la época de máximo esplendor de los imperios prehispánicos¹⁸.

En el caso de México, el náhuatl, conocido en todo el Imperio Azteca, fue la principal lengua general utilizada por soldados y misioneros para comunicarse con todos los grupos indígenas que habitaban lo que hoy es nuestro país; por ello es la que mayor número de voces proporcionó al español de México. En su trabajo sobre los préstamos indígenas en el español americano del siglo xvii, Hugo Mejías confirma esta situación; nos dice:

¹⁴ De *culluchi*: ‘gris’. También podría ser del náhuatl *coyuchi* ‘color café amarillento’.

¹⁵ De *huarapu*: ‘bebida embriagante’.

¹⁶ *Léxico indígena en el español de México*, 2ª ed. aum., El Colegio de México, México, 1979, p. 50.

¹⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹⁸ T. BUESA OLIVER, *op. cit.*, p. 17.

Las lenguas nativas que más contribuyeron al léxico español del siglo XVI son: el náhuatl en primer lugar, el taíno en segundo lugar y el quechua en tercer lugar. En el siglo XVII el orden se invierte y el quechua pasa a ser la lengua de mayor aporte, seguida del náhuatl y del taíno¹⁹.

Las tres —náhuatl, quechua y taíno— fueron lenguas generales.

Lo que sí nos sorprende es que, dada la diferencia de tamaño entre la muestra empleada por Lope Blanch (aproximadamente 4 500 000 palabras reunidas en encuestas grabadas y textos escritos) y la constituida por el *Cancionero*, que, como ya mencionamos, se aproxima a las 300 000 palabras, los resultados no difieren mucho: en la primera se obtienen 313 vocablos —en realidad 262 a los que se agregan 50 que no aparecieron en ella²⁰—, mientras que la nuestra arroja 234. Es una diferencia de 4 200 000 palabras y de únicamente 27 indoamericanismos.

Esto se puede explicar atendiendo no tanto a las diferencias cuantitativas cuanto a las diferencias cualitativas que existen entre las dos muestras. Una representa al español hablado y escrito en la ciudad de México, mientras que la del *Cancionero* refleja el habla popular de las diferentes regiones del país. A este respecto Lope Blanch dice:

Cierto que el habla urbana no es campo fértil para el arraigo de los indigenismos, suelen éstos emplearse para designar realidades de la flora o de la fauna particular de cada región, realidades que prácticamente desconoce el hablante urbano. De ahí que el número de voces indígenas vivas en la provincia, en el habla campesina, sea superior al número de indigenismos usuales en las ciudades²¹.

Veamos ahora las características principales de nuestros nahuatlismos, 177 en total.

a) Prácticamente todos son sustantivos comunes. Algunos se refieren a la flora (*aguacate, ahuehuete, capulín, huizache*, etc.), otros a la fauna (*acamaya, cenzontle, coyote, chapulín, chichicuilotte*, etc.). Algunos nombran utensilios de trabajo y domésticos (*comal, jícara*,

¹⁹ HUGO A. MEJÍAS, *Préstamos de lenguas indígenas en el español americano del siglo XVII*, UNAM, México, 1980, p. 13.

²⁰ J. M. LOPE BLANCH, *op. cit.*, pp. 32 y 33.

²¹ *Ibid.*, p. 20.

malacate, mecapan, metate, molcajete), otros, la vivienda, su mobiliario y construcción (*jacal, petate, tejamanil*). Son muy numerosos los relacionados con comidas y bebidas: *enchiladas, mole, elote, esquites, nopalitos, pozole, atole, chocolate*²², *mezcal, tepache*, etc. También los hay que nombran prendas de vestir o se relacionan con el arreglo personal: *ayate, huipil, tilma, chomite, molote, amole*; y los que se refieren a medicamentos y enfermedades: *epazote, toloache, chipote, achagüisclarse, aguatarse*.

Solamente encontramos siete formas verbales²³: *achagüisclarse* (1), *aguatarse* (2), *desquelitar* (1), *entular* (1), *huapanguear* (2), *jilotear* (1) y *pepenar* (2), y cuatro adjetivos calificativos: *acagüalero(-a)* (2), *chamagoso(-a)* (1), *mitotero(-a)* (5) y *nixtamalero(-a)* (1). Los 166 vocablos restantes son sustantivos comunes, como ya dijimos; este predominio de los sustantivos sobre todas las categorías gramaticales parece ser la tendencia general en lo que se refiere a préstamos lingüísticos.

b) Tenemos 177 nahuatlismos que se reducen a 149 lexemas, pues encontramos algunos términos formados por derivaciones de otros, generalmente en el caso de los vocablos con más alta frecuencia en la muestra. Así, *atolera*, derivado de *atole*; *cuatacho* y *cuatezón*²⁴, de *cuate*; *chilar, chilero* y *enchilada*, de *chile*; *huapanguero* y *huapanguear*, de *huapango*; *nopalera* y *nopalitos*, de *nopal*; *zacatal* y *zatonal*, de *zacate*; etc. Estos y casi todos los otros derivados que no menciono son términos muy conocidos y podría decirse que pertenecen al español general o que, por lo menos, son generales en México; son de uso tan común que se han integrado al sistema de derivación del español y lo admiten ampliamente.

c) En muchos casos se observan variaciones fonéticas y ortográficas. Las primeras se deben a los diferentes usos regionales, a las diferentes formas de adaptar los términos al español (y también, tal vez, ¿a los diferentes dialectos del náhuatl?) y las segundas son resultado de los diferentes criterios seguidos para transcribir estos términos en las fuentes escritas que se utilizaron para

²² La etimología de la palabra *chocolate* presenta muchas dificultades, pues no existía ni existe en náhuatl. En Molina no aparece documentada; la que aparece es *cacahuatl*: 'bebida de cacao'. Parece ser creación posterior a la Conquista, "una corrupción introducida por los españoles en lugar de otras palabras aztecas" (J. COROMINAS, *op. cit.* t. 2, p. 75).

²³ El número que aparece entre paréntesis a continuación de cada palabra indica la frecuencia de ésta.

²⁴ *Cuatezón*, cuando se usa como aumentativo de *cuate* y no refiriéndose a las reses sin cuernos.

el *Cancionero*. Así tenemos variantes como *apazote* y *epazote*; *cenzon-tle*, *cinzon-tle*, *sinson-tle*, *zenzon-tle*, *zinzonte* y *zinzontle*; *cuicacoche*, *cuitla-coche*, *güitacocho*, *huitacoche* y *pitacocho*, etcétera²⁵.

d) El rasgo más significativo de los nahuatlismos del *Cancionero* es que podemos formar con ellos dos grupos diferentes. El primero reúne los términos más conocidos, los que aparecen un mayor número de veces e incluso forman derivados, y el segundo representa más del 62% del total (111 vocablos), con una frecuencia baja, de una o dos ocurrencias (81 y 30 vocablos, respectivamente). Un buen número de estos últimos son voces poco conocidas, como *colote* (canasto grande, cilíndrico), *juil* (pez pequeño de agua dulce), *chomite* (lienzo de lana burda que se usa como falda), *guamil* (terreno cosechado donde queda el rastrojo), *guamucho* (especie de tamarindo), *ilama* (árbol cuyos frutos parecen cabezas canosas), etcétera.

Nuestra impresión inicial era la de que los vocablos poco frecuentes funcionaban como palabras rimantes en la mayoría de los casos en que aparecen en las coplas, mientras que los de mayor frecuencia rimaban en un número mucho menor, pero esto no sucede en una forma tan tajante. Al revisar y contar cuidadosamente el material, hemos podido observar que tanto unos como otros siguen un patrón similar. De la frecuencia 3 en adelante, son muy pocos los casos en que una palabra rima todas las veces que aparece en el *corpus* o en los que no rima nunca; lo más común es que a veces rime y a veces no (51 ejemplos), predominando lo uno o lo otro (28 casos en que predomina la rima y 23 en que no). Si sacamos un promedio con estos datos, podemos decir que la tendencia general es que un poco más de la mitad de los nahuatlismos sean palabras rimantes en el *Cancionero*: 60% y 63% en frecuencia 1 y 2, y 56% en las demás frecuencias. De todos modos, los promedios son un poco más altos para las palabras de frecuencia baja (60% y 63%, frente a 56%). Habría que ver si esta tendencia es similar en cuanto a los demás vocablos del *corpus*.

Las palabras con las que riman los nahuatlismos son exclusivamente del español en un 50.4% de los casos, exclusivamente indigenismos en un 31.4% y a veces del español y a veces indigenismos en un 18.2%.

Las terminaciones más comunes son *-ate*, *-ete*, *-ite*; *-ote*, *-ole*, *-ache*, *-al*, *-uche*, *-il*, aunque ninguna es exclusiva del náhuatl, pues

²⁵ Véanse las listas al final.

algunos sufijos de derivación y desinencias verbales unidas a los últimos sonidos del lexema pueden coincidir con ellas.

Para concluir, trataremos de encontrar una o varias explicaciones para la presencia de un significativo número de voces del náhuatl en el *corpus* que analizamos, tomando en cuenta lo que hemos dicho hasta ahora.

Las 9 962 coplas del *Cancionero folklórico de México* presentan características cuantitativas y cualitativas muy diferentes a las que tienen los otros materiales que se han utilizado en investigaciones sobre indoamericanismos en el español de México. Desde el punto de vista cuantitativo, se trata de una muestra pequeña —300 000 palabras— que de todos modos ha mostrado ser bastante fructífera: 234 indoamericanismos. Desde el punto de vista cualitativo, podemos señalar tres cosas:

1. La muestra refleja el habla popular y regional de México (las coplas proceden de muy diferentes lugares del país²⁶). Tal vez a esto se deba que, a pesar de su tamaño limitado, hayamos podido rastrear un buen número de términos del náhuatl y otras lenguas indígenas. Muchos de los términos que encontramos nombran flores, frutas, árboles, aves, insectos, reptiles, etc., realidades de regiones rurales del país.

2. La muestra no es representativa del habla espontánea. Las coplas están sujetas a los metros que norman la poesía popular: versos, sílabas, rimas. Pienso que todo esto influye para que en ciertos momentos el poeta popular eche mano de los indoamericanismos, incluso de los poco conocidos, para cubrir tales requerimientos. Fundamentalmente en el caso de la rima, creo que eso es lo que sucede. Como señala Roman Jakobson, la “importancia de la rima trasciende el nivel fónico [. . .] de la lengua, pues influye en la distribución sintáctica de las palabras en el verso, y en la selección de las que deben rimar [. . .]”²⁷. Hay en general la tendencia a esquivar las rimas fáciles (desinencias verbales, dimi-

²⁶ Véase el índice geográfico, en el t. 5 del *Cancionero*, donde se señalan las diferentes localidades en que se hizo labor de recopilación.

²⁷ Citado por HELENA BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1985, p. 428 (los subrayados son míos); véase también R. JAKOBSON, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, Origen/Planeta, México, 1986, pp. 347-395. Para más datos sobre la rima y las “reglas del buen rimar”, véase RUDOLF BAEHR, *Manual de versificación española*, 1ª ed., 2ª reimpr., Gredos, Madrid, 1981, pp. 61-77.

nutivos, aumentativos, etc.), a buscar algo más elaborado que influya en la calificación que se haga del poeta, y pensamos que aquí entra en juego la selección de nahuatlismos, en su mayoría, como ya hemos señalado, sustantivos concretos, con terminaciones bastante peculiares.

3. Otro aspecto que también creo que influye en la aparición de indoamericanismos, especialmente nahuatlismos, es el que Carlos Magis señala como una característica de la poesía popular hispánica: la tendencia a “naturalizar” las coplas, a asimilarlas a las formas culturales y dialectales peculiares de las diferentes regiones donde se cantan²⁸. Incluso da algunos ejemplos de coplas muy similares (prácticamente las mismas) recopiladas en España, Argentina y México, donde las pocas diferencias están marcadas por usos lingüísticos característicos de cada uno de estos países. No da ejemplos con voces indígenas, pero hemos podido encontrar algunos. Así tenemos la copla mexicana:

Amapolita morada
de los llanos de *Tepic*,
si no estás enamorada,
enamórate de mí,

muy parecida a la española:

Manzanita colorada
que en el suelo te cogí:
si no estás enamorada
enamórate de mí,

y estas otras dos coplas, la primera mexicana y la segunda recogida en España, México y Argentina:

Al pasar por tu ventana, me aventaste un limón; ya no me avientes otro, porque me hiciste un <i>chipón</i> .	De tu ventana a la mía, me tiraste un limón; el limón cayó en el suelo y el agrio en mi corazón.
---	---

Quando preparaba estas líneas, Mercedes Díaz Roig —añorada

²⁸ La lírica popular mexicana, al igual que la de los demás países hispanoamericanos, es heredera de la española, adaptada a nuestro suelo. Véase CARLOS H. MAGIS, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, El Colegio de México, México, 1969, en esp. pp. 46-53.

amiga, con la que comenté algunas de las ideas que aquí presento— me proporcionó, de sus ficheros, la pareja de coplas con la que quiero poner punto final a este trabajo:

Eres chinita y bonita
y así como eres te quiero,
pareces *tecuauillita*
de manos de un *huapanguero*.

Eres chiquita y bonita
y así como eres te quiero,
pareces *campanillita*
de las manos del platero.

MA. ÁNGELES SOLER
Universidad Nacional Autónoma
de México

APÉNDICE*

NAHUATLISMOS QUE APARECEN EN EL *CANCIONERO*

1. acagualero	(2)	29. cuajilón (cuajilote)	(1)
2. acamaya	(2)	30. cuamecate	(4)
3. achagüisclarse	(1)	31. cuate	(12)
4. aguacate	(1)	32. cuatacho	(1)
5. alguate	(1)	33. cuatezón	(2)
6. aguatarse	(2)	34. cuicacoche, cuitlacoche, güitacoche, huitlacoche, pitacocho, huiltacoche cuil v. juil	(11)
7. ahuehuete	(2)	35. chachagua	(1)
8. amapa	(1)	36. chachalaca	(12)
9. amate	(2)	37. chamaco	(7)
10. ameyal	(1)	38. chamagoso	(1)
11. amole	(2)	39. chapopote (flor de)	(1)
apazote v. epazote		40. chapulín	(1)
12. atole	(9)	41. chayote	(2)
13. atolera	(1)	42. chical	(1)
14. ayate	(1)	43. chicalote	(1)
15. cacahuate	(7)	44. chicle	(1)
16. cacao	(1)	45. chichi, chiche	(8)
17. cajete	(1)	46. chichona	(1)
18. camote	(4)	47. chichicuilotte	(1)
19. camotal	(4)	48. chilacayote	(2)
20. capulín	(13)	49. chile (y variedades)	(39)
21. cempoatzúchil	(1)	50. chilar	(1)
22. cenzontle, zenzontle, cinzontle, sinsonte, zinzontle	(8)	51. enchilada	(6)
23.ocol	(1)	52. chilero	(7)
24. cócono	(2)	53. chilpayate	(1)
25. colote	(1)	54. chinaco	(2)
26. colotón	(1)	55. chinampa	(3)
27. comal	(3)	56. chipón	(1)
28. coyote	(14)		

* Los números entre paréntesis indican la frecuencia.

57. chipote	(1)	103. metate	(6)
58. chiquihuite	(3)	104. mezcal	(10)
59. chocolate	(16)	105. mezquite	(6)
60. chomite	(1)	106. milpa	(7)
desquelitar v. quelite		107. mitote	(2)
61. ejote	(3)	108. mitotero (-ra)	(5)
62. elote	(11)	109. molcajete	(1)
63. elotera	(1)	110. mole	(3)
enchilada v. chile		111. molote	(1)
entular v. tule		112. nagual, nahual	(2)
64. epazote, apazote	(2)	113. neja	(1)
65. esquites	(1)	114. nixtamal	(2)
guácare v. huacal		115. nixtamalero (-ra)	(1)
66. guachilote	(1)	116. nopal	(33)
67. guaje	(20)	117. nopalera	(16)
68. guajolote	(16)	118. nopalitos	(1)
69. guamil	(1)	119. ocote	(9)
70. guamucho	(1)	120. olote	(6)
71. guayule	(1)	121. otate	(4)
72. güilota	(1)	122. pápaloquelite	(1)
73. huacal	(3)	123. papán	(1)
74. huachinango (-ga)	(1)	124. papaquis	(4)
75. huajal (guajal) v. guaje	(1)	125. pepenar	(2)
76. huapango	(56)	126. pepeyote	(2)
77. huapanguear	(2)	127. petaca	(2)
78. huapanguero	(13)	128. petate	(9)
79. huipil	(2)	129. pichicuata	(1)
80. huizache	(8)	130. piltoncle	(1)
81. huizote	(1)	131. pinacate	(1)
82. hule	(1)	132. pinole	(2)
83. ilama	(2)	133. pinolillo	(1)
84. jacal	(13)	134. piocha	(1)
85. jícara	(5)	135. popote	(1)
86. jicote	(3)	136. pozole	(1)
87. jilote	(1)	137. quelite	(6)
88. jilotear	(1)	138. desquelitar	(1)
89. jitomate	(5)	139. quimil	(1)
90. jonote	(1)	140. súchil	(1)
91. jonotal	(1)	141. tacolole	(1)
92. juil, juiles, cuil	(8)	142. tacuazín	(1)
93. macuil	(1)	143. tamal	(21)
94. malacate	(3)	144. tamalera	(2)
95. malacatonche	(1)	145. tapextle	(1)
96. malinche (-i)	(3)	146. teco	(1)
97. mapache	(2)	147. tecolote	(24)
98. mapachada	(1)	148. tecomasuche	(1)
99. mecapan	(1)	149. tecomate	(2)
100. mecate	(5)	150. tecorral (palabra híbrida, de <i>tel</i> : piedra, y corral)	(2)
101. mecatero	(1)	151. tecuanillita	(1)
102. meco (-ca)	(12)		

152. tejamanil	(1)	165. tomate	(4)
153. tejocote	(4)	166. tompeate	(2)
154. tenamaxtle	(1)	167. totol (-la)	(5)
155. tepache	(4)	168. totopo	(1)
156. tepeguaje	(1)	169. tule	(2)
157. tepetate	(1)	170. entular	(1)
158. tepozonte	(1)	171. tuza	(25)
159. tihuapal	(1)	172. zacate	(16)
160. tilma	(1)	173. zacatal	(2)
161. tlaco	(5)	174. zacatonal	(1)
162. tlachique	(1)	175. zanate	(2)
163. tlapalería	(1)	176. zapote	(3)
164. toloache	(1)	177. zopilote	(36)

TAÍNO Y LENGUAS CARIBES

1. anona	(6)	18. jagüey	(1)
2. bejuco	(21)	19. jaiba	(3)
3. cahuama, caguama	(2)	20. jaibo	(1)
4. caimán	(66)	21. jején	(1)
5. caimito	(1)	22. maguey	(13)
6. canoa	(4)	23. magueyal	(2)
7. canoero		24. maíz	(20)
canoaya v. canoa	(1)	25. maizales	(2)
8. caoba	(1)	26. maicera	(2)
9. cayuco	(1)	27. naguas, enaguas	(32)
10. cocuyo, cocullo, cucuyo	(6)	28. nigua	(2)
11. guacamaya	(1)	29. piragua	(3)
12. guanábana	(1)	30. pita	(4)
13. guayacán	(2)	31. pulque	(6)
14. guayacol	(1)	32. pulquería	(3)
15. hamaca	(6)	33. pulquero	(2)
16. huano	(1)	34. sabana	(3)
17. huateque	(6)	35. sabanera	(2)

MAYA

1. cigarro	(22)	4. guaya	(1)
2. cheech	(1)	5. moste	(1)
3. chilango	(1)	6. xtabentún	(1)

PURÉPECHA O TARASCO

1. capire	(6)	5. guarecita, guari	(9)
2. capireña	(2)	6. huarache	(20)
3. cuachar	(1)	7. jiricua	(1)
4. guancoche	(2)	8. parota	(2)

LAS COPLAS DE “LA LLORONA”

...aunque sólo seas leyenda
yo sigo pensando en ti.

Una de las canciones tradicionales más conocidas en México es “La Llorona”. No sólo se canta en el Istmo de Tehuantepec — de donde, según parece, es originaria— sino también en la ciudad de Oaxaca y —mucho— en el Distrito Federal; su popularidad no parece haber disminuido con el tiempo.

A pesar de su gran difusión, subsiste el misterio acerca del título de la canción. ¿Quién es esta “Llorona” a la que se dirige el cantor, de la que habla con acentos de admiración frecuentemente hiperbólica, con la que se queja de sus penas de amor? Las explicaciones que se ofrecen son muchas y variadas, desde las que la relacionan con la leyenda colonial de la Llorona, que sale a las calles a exigirle a la noche que le devuelva sus hijos perdidos¹, pasando por la relación que algunos estudiosos establecen con la Xtabay maya, hasta hipótesis que la acercan más a nuestro tiempo, que hablan de la historia de una hermosa istmeña muerta por amor².

¹ Véase, por ejemplo, GONZÁLEZ OBREGÓN 1972, pp. 37-40.

² “Este son de «La Llorona» tiene su historia, que el Dr. Galán me relata escuetamente así: «Por el amor de un istmeño, una hermosa tehuana se ahogó en el río, y en las noches de luna se oyen los lamentos de su alma en pena, que llora su desgracia. La gente fue olvidando su nombre, y hace muchos años que en toda esta región del Istmo la llaman ‘la Llorona’. El enamorado galán, queriendo perpetuar la memoria de su amada, compuso más de cuarenta versos relatando su desdichado amor, pero de éstos muchos se han olvidado ya, y los que ahora se cantan por aquí han sufrido muchas alteraciones»’. (SÁNCHEZ GARCÍA 1943, pp. 89-103).

Sea como fuere, no pienso enfrascarme aquí en las diversas teorías sobre el origen de “La Llorona”, lo cual implicaría una investigación seguramente de gran interés, pero que nos llevaría muy lejos, y que me apartaría de mi propósito central, que es la publicación de las coplas.

Como se verá, la gran mayoría de las estrofas de “La Llorona” son coplas de amor, en un tono casi siempre melancólico. El poeta se dirige a una mujer —o mejor, a una figura idealizada de mujer—, la Llorona, que representa el amor, un amor que, las más de las veces, parece ser imposible. Aunque el tono melancólico predomina, también hay estrofas de intención claramente festiva, y algunas son netamente picarescas.

Es verdaderamente sorprendente la cantidad de estrofas que tiene esta canción. Se dice (rumor popular de origen indefinido, como todos) que tiene 200 o hasta 300 coplas, pero —y esto no me extraña— no he podido encontrar a nadie que las sepa todas. Yo he logrado reunir hasta ahora 121, la mayoría de las cuales figuran en el *Cancionero folklórico de México*³, pero dispersas en sus cinco tomos. Que yo sepa, nadie ha publicado hasta ahora todo este material junto, en forma de una sola canción.

Los textos que presento fueron recogidos durante la investigación para el *Cancionero*, en la que colaboré de 1963 a 1972. Ahí aparecen las coplas con todas sus diferentes fuentes y variantes, por lo que me parece inútil repetir todo el aparato crítico. Doy una sola versión de cada estrofa, junto con la fuente correspondiente, y remito al lector interesado al *Cancionero*; para facilitar este trabajo he puesto entre corchetes, después de la fuente de cada copla, el número con el que ésta figura en el *Cancionero*.

He dividido las coplas en dos series, que se diferencian por su forma: la serie I está constituida por textos de índole muy diversa; casi todos son cuartetas octosilábicas⁴. La serie II es la de las estrofas que empiezan con “¡Ay de mí, Llorona!”, cuyos dos primeros versos, por lo menos, están hechos ex profeso para esta canción; todas ellas, sin excepción, son cuartetas octosilábicas.

³ *Cancionero folklórico de México*, realizado bajo la dirección de MARGIT FRENK ALATORRE, El Colegio de México, México, t. 1: *Coplas del amor feliz*, 1975; t. 2: *Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor*, 1977; t. 3: *Coplas que no son de amor*, 1980; t. 4: *Coplas varias y varias canciones*, 1982; t. 5: *Antología, glosario e índices*, 1985.

⁴ También hay algunas sextillas, núms. 13, 48, 69, 71, 76 y 90, así como una serie de dos cuartetas (38) y otra de tres (15).

Las coplas, cuya gran mayoría está en primera persona, se dirigen casi siempre a un *tú*⁵ (explicitado por el apéndice "Llorona", que se suele añadir al final de los versos 1 y 3 de cada cuarteta⁶).

Generalmente se canta alternando una estrofa de la serie I con otra de la serie II; como las de este último grupo son menos numerosas que las del primero, muchas veces se repiten.

Las estrofas no se cantan en un orden fijo. La ordenación que he elegido aquí obedece a criterios formales y temáticos: por una parte, separo las coplas en dos series, como lo acabo de explicar *supra*; por la otra, y dentro de cada una de las series, sigo un orden temático. He puesto primero los textos que, de alguna manera, describen al personaje; empiezo con los que ofrecen una descripción más general, sigó con los que hablan de la cara, los ojos, la boca, etc.; en seguida, los que hablan más directamente de amor, y luego las estrofas de tipo humorístico, que son las que, en términos generales, menos corresponden a la vena global de la canción⁷.

La gran mayoría de los textos de "La Llorona" se encuentra en otras partes, ya sea en México (en otras canciones), ya en otros países del dominio hispánico. Inicié hace muchos años el trabajo de comparación y rastreo de esas estrofas, pero desgraciadamente ha quedado trunco; me propongo proseguirlo más tarde.

SERIE I

- 1 En nombre de Dios comienzo (Llorona),
no quisiera comenzar,
porque el que comienza acaba (Llorona),
y yo no quiero acabar.

México (D.F.), 1967, *tradición oral* [7608].

- 2 Salías del templo un día (Llorona),
cuando al pasar yo te vi;
hermoso huipil llevabas (Llorona),

⁵ De 121 estrofas, 100 (el 82.6%) están en primera persona; 85 (70.2%) se dirigen a una segunda persona.

⁶ Al cantar, generalmente se repiten los dos primeros versos de las cuartetas. Por obvias razones de espacio, no indico aquí esas repeticiones.

⁷ Me aparto de este criterio en la primera estrofa de la serie I, que es un clásico comienzo, y en las últimas estrofas de las series I y II, que son despedidas.

- que la Virgen te creí.
Tehuantepec (Oaxaca), *Cajigas 1961*,
pp. 317-324 [1947].
- 3 Cuando entrabas por la iglesia (Llorona)
te devisó el confesor;
se le cayó la custodia (¡ay, Llorona!),
porque temblaba de amor.
1961, *tradición oral* [234].
- 4 Tu enagua de olán muy blanco (Llorona),
tu chal bordado de guinda,
con tu ahogador de oro (Llorona),
no he visto cosa más linda.
Tehuantepec (Oaxaca), *Cajigas 1961*,
pp. 317-324 [228*]⁸.
- 5 Anoche te vi la cara (Llorona)
con la luz de mi cigarro;
no he visto cara más bella (Llorona)
ni clavel tan encarnado.
Disco Maya LY-70016 [87].
- 6 Ojitos aceitunados (Llorona),
color de paño francés;
labios de coral partido (¡ay, Llorona!),
¡quién los besara otra vez!
Oaxaca, *Henestrosa 1964* [1455].
- 7 Tienes los labios de grana (Llorona)
y son luceros tus ojos;
cuando beso a mi tehuana (Llorona)
estoy postrado de hinojos.
Tehuantepec (Oaxaca), *Cajigas 1961*,
pp. 317-324 [141].
- 8 Antenoche soñé un sueño (Llorona),
que dos negros me mataban;
eran tus ojitos negros (Llorona),
que enojados me miraban.
Oaxaca, *ca. 1959, Cintas Colegio* [3155*].

⁸ Cuando aparece un asterisco al lado del número de la copla, esto significa que la versión que aquí se da es diferente de la que aparece como versión A en el *Cancionero folklórico de México*.

- 9 "Dame tu amor, o te mato (Llorona)",
dicen unos ojos negros;
responden unos azules (¡ay, Llorona!):
"Dame tu amor, o me muero".
Juchitán (Oaxaca), 1961, *tradición oral* [934].
- 10 Entre la noche sombría (Llorona)
tus ojos negros brillaron,
y hasta los gallos cantaron (¡ay, Llorona!),
creyendo que amanecía.
Juchitán (Oaxaca), 1961, *tradición oral* [204].
- 11 Tus trenzas causan despecho (¡ay, Llorona!),
no por negras y sedosas,
sino porque son dichosas (Llorona)
cuando ruedan por tu pecho.
Tehuantepec (Oaxaca), 1964, *Cintas Lieberman* [166].
- 12 Si al cielo subir pudiera (Llorona),
las estrellas te bajara,
la luna a tus pies pusiera (Llorona),
con el sol te coronara.
Oaxaca, 1959, *Cintas Colegio* [612a].
- 13 Alza los ojos y mira (¡ay, Llorona!),
allá en la mansión oscura,
una estrella que fulgura (Llorona)
y tristemente suspira:
es Venus que se retira (¡ay, Llorona!),
celosa de tu hermosura.
México (D.F.), 1961, *tradición oral* [50].
- 14 Estando tú a tu ventana,
la luna clara salió;
al ver que no te igualaba,
entre nubes se metió.
México (D.F.), 1963, *tradición oral* [49].
- 15 La mariposa anhelante
buscaba un cáliz de rosa,
y en tus mejillas de grana (Llorona)
se fue a posar amorosa.

También se queja el cenizote,
porque robaste sus trinos,

y las palomas y garzas,
por tu seno alabastrino.

Yo también, como el cenizontle,
como esas flores y aves,
siento celos, vida mía,
y el motivo tú lo sabes.

Tehuantepec (Oaxaca), 1932, *Col. Hurtado* [52].

- 16 Al pie de un rosal florido (Llorona)
te vi llorar la otra tarde,
y al verte llorar, las flores (Llorona)
se murieron de pesares.

Oaxaca, 1963, *tradición oral* [1682].

- 17 No es extraño que las olas (Llorona)
traigan perlas a millares,
si a las orillas del mar (¡ay, Llorona!)
te vi llorar la otra tarde.

Oaxaca, 1961, *tradición oral* [108].

- 18 ¿Te acuerdas cómo pusiste (¡ay, Llorona!)
tus manos sobre las mías
y llorando me dijiste (Llorona)
que nunca me olvidarías?

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [3401a*].

- 19 Ya no llores, ya no llores (Llorona),
deja de verter tu llanto,
porque entrísteces, Llorona,
al hombre que te ama tanto.

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [1688].

- 20 Al pie de un árbol bendito (Llorona)
llorando me arrodillé;
las lágrimas de mis ojos (Llorona)
se cuajaban al caer.

Oaxaca (Oaxaca), 1965, *Cintas Colegio* [2789*].

- 21 No sé qué tienen las flores (Llorona),
las flores del camposanto,
que cuando las mece el viento (Llorona)
parece que están llorando.

México (D.F.), 1963, *tradición oral* [9032].

- 22 Dicen que no nos queremos (Llorona),
 porque no nos ven llorar;
 a tu corazón y al mío (Llorona)
 se lo habían de preguntar.
 Tehuantepec (Oaxaca), *Cajigas 1961*,
 pp. 317-324 [1784].
- 23 Dicen que no tengo duelo (¡ay, Llorona!)
 porque no me ven llorar;
 a tu corazón y al mío (¡ay, Llorona!)
 se lo habían de preguntar.
 Oaxaca, 1963, *tradición oral* [2795].
- 24 Dicen que no tengo duelo (Llorona),
 porque no me ven llorar:
 hay muertos que no hacen ruido (Llorona)
 y es más grande su penar.
 México (D.F.), 1963, *tradición oral* [2795bis].
- 25 No lloro, pero me acuerdo (¡ay, Llorona!)
 de aquellos gustos que tuve;
 me subiste y me bajaste (Llorona)
 como el agua entre las nubes.
 Oaxaca, *Henestrosa 1964* [3435].
- 26 Lloro, corazón, llora (¡ay, Llorona!),
 llora si tienes por qué,
 que no es afrenta en un hombre (Llorona)
 llorar por una mujer.
 Oaxaca, *Henestrosa 1964* [3518*].
- 27 Un corazón malherido (Llorona)
 sólo con llorar descansa;
 el rico, con su dinero (Llorona)
 y el pobre, con su esperanza.
 México (D.F.), 1963, *tradición oral* [4603].
- 28 No creas que porque canto (Llorona)
 tengo el corazón alegre:
 también de dolor se canta (¡ay, Llorona!)
 cuando llorar no se puede.
 Oaxaca, *Henestrosa 1964* [8087].
- 29 Me subí al pino más alto (Llorona),
 pa' ver si te divisaba,

y el pino tan tierno era
que al verme llorar, lloraba.

México (D.F.), 1963, *tradición oral* [2937*].

- 30 Me subí al pino más alto
pa' ver si te devisaba;
como no te devisé,
pensé que me desplomaba.

México (D.F.), 1963, *tradición oral* [2938].

- 31 A un santo Cristo del Istmo (Llorona)
mis penas le fui a contar;
¡cuáles no serían mis penas (Llorona),
que el santo quiso llorar!

México (D.F.), 1963, *tradición oral* [3448].

- 32 A un santo Cristo de acero (Llorona)
mis penas le conté yo;
¡cuán grandes serían mis penas (Llorona),
que el santo Cristo lloró!

México (D.F.), 1963, *tradición oral* [3449*].

- 33 De tarde se me hace triste (Llorona),
de noche, con más razón,
y llorando me amanece (Llorona),
llorando se pone el sol.

México (D.F.), 1963, *tradición oral* [3476].

- 34 Hay dolores que se alivian (Llorona),
pero yo de éste me muero,
y si volviera a nacer (¡ay, Llorona!),
moriría por ti de nuevo.

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [281].

- 35 Pregúntale al sacamuelas (Llorona)
cuál es el mayor dolor:
si al que le sacan la muela (Llorona)
o al que le roban su amor.

Oaxaca (Oaxaca), 1965, *Cintas Colegio* [5506].

- 36 No quieras nunca saber (¡ay, Llorona!)
de qué tamaño es el cielo;
dos cosas hay sin medida (¡ay, Llorona!):
mi amor y mi desconsuelo.

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [2792].

- 37 La pena y la que no es pena (¡ay, Llorona!),
 todo es pena para mí;
 ayer penaba por verte (¡ay, Llorona!),
 y hoy peno porque te vi.
 Oaxaca, *Henestrosa 1964* [2831*].
- 38 Cada vez que tengo penas (Llorona)
 voy a la orilla del mar,
 a preguntarle a las olas (Llorona)
 si han visto a mi amor pasar.
 Y las olas me contestan (Llorona):
 "Por aquí ha pasado ya,
 con un ramito de flores (Llorona),
 que lo lleva a regalar".
 Oaxaca (Oaxaca), 1965, *Cintas Colegio* [3590].
- 39 De la mar yo recibía (Llorona)
 una carta de sirena,
 y en el sobrescrito dice (¡ay, Llorona!):
 "Quien tiene amor tiene pena".
 Oaxaca, 1961, *tradición oral* [4592*].
- 40 Tengo una pena tan grande (Llorona),
 que casi puedo decir
 que yo no tengo la pena (Llorona):
 la pena me tiene a mí.
 Estrofa atribuida a Emilio Prados;
 México (D.F.), 1962, *tradición oral* [3444].
- 41 Si me voy, siento una pena (¡ay, Llorona!),
 si me quedo, siento dos:
 por no sentir ni una pena (¡ay, Llorona!),
 ni me quedo, ni me voy.
 Oaxaca, *Henestrosa 1964* [3515].
- 42 Yo no quiero más sufrir (¡ay, Llorona!),
 andar en dos corazones:
 una ocasión lo sentí,
 lo siento en dos ocasiones.
 Oaxaca, *Henestrosa 1964* [3711].
- 43 Una vela se consume (¡ay, Llorona!)
 a fuerza de tanto arder;
 así se consume el hombre (¡ay, Llorona!)

por una ingrata mujer.

Tehuantepec (Oaxaca), *Cajigas 1961*,
pp. 317-324 [4642a].

- 44 Cada vez que cae la tarde (Llorona)
me pongo a pensar y digo:
“¿De qué me sirve la cama (¡ay, Llorona!)
si tú no duermes conmigo?”
Oaxaca, 1961, *tradición oral* [3208].
- 45+⁹Si porque te quiero quieres (Llorona),
quieres que te quiera más,
¿cómo quieres que te quiera (Llorona),
si yo ya no sé llorar?
México (D.F.), ca. 1963, *tradición oral*¹⁰.
- 46 Si porque te quiero quieres (Llorona)
que yo la muerte reciba,
que se haga tu voluntad (¡ay, Llorona!):
moriré por que otro viva.
Tehuantepec (Oaxaca), 1964, *Cintas
Lieberman* [427].
- 47 Las campanas claro dicen (Llorona),
sus esquilas van volteando:
“Si mueres, muero contigo (Llorona),
si vives, te sigo amando”.
Oaxaca (Oaxaca), 1965, *Cintas Colegio* [1816a].
- 48 Las campanas claro dicen (Llorona),
las esquilas van cantando:
“Si mueres, muero contigo (Llorona),
si vives, te sigo amando”;
es cierto lo que te digo (¡ay, Llorona!),
puedes publicarlo en bando.
Oaxaca, 1963, *tradición oral* [1816b].

⁹ La marca + al lado del número de una copla significa que, por razones que ignoro, o bien no aparece en el *Cancionero folklórico de México*, o bien la versión que yo tengo es diferente de las que hay en el *Cancionero*.

¹⁰ Esta estrofa sí aparece en el *Cancionero folklórico de México* pero en una versión cuyo significado difiere del de la que yo recogí: “Si porque te quiero quieres (Llorona), / quieres que te quiera más, / te quiero más que a mi vida (Llorona): / ¿qué más quieres?, ¿quieres más?” (núm. 351).

- 49 No me llores cuando muera (Llorona)
ni cuando me veas tendido,
llórame, si me quieres (Llorona),
ahora que yo estoy vivo.
Tehuantepec (Oaxaca), *Cajigas 1961*,
pp. 317-324 [1111].
- 50 No llores cuando me muera (¡ay, Llorona!),
ni cuando me veas tendido;
llórame cuando me lleven (Llorona)
para el panteón del olvido.
Oaxaca, *Henestrosa 1964* [2899a].
- 51 A mí el confesor me dijo (Llorona)
que te olvide y no te quiera;
suspirando yo le dije (Llorona):
"¡Ay, padre, si usted la viera!"
México (D.F.), 1963, *tradición oral* [1883].
- 52 No sé si el corazón peca (¡ay, Llorona!)
en aras de un tierno amor,
por una linda tehuana (Llorona),
más hermosa que una flor.
Oaxaca (Oaxaca), 1965, *Cintas Colegio* [2129].
- 53 ¡Cuándo querrá el Dios del cielo (Llorona)
y la Virgen de la Luz
que tu ropita y la mía (¡ay, Llorona!)
las guarde un mismo baúl!
Juchitán (Oaxaca), 1961, *tradición oral* [1179].
- 54+ No porque estás en el cielo
te vas a casar con Dios;
ni creas que santos y dioses
te han de querer como yo.
México (D.F.), 1963, *tradición oral*.
- 55 Cubierta de paño negro
una vez te vi pasar;
no hay paso más inseguro,
si al cielo quieres llegar.
México (D.F.), 1963, *tradición oral* [8485].
- 56+ Dos fechas de calendario
apunté yo en mis papeles:

cuando Alfa me dio su mano,
y cuando nació Cibeles.

México (D.F.), 1963, *tradición oral*¹¹.

- 57 Una vez yo vi el infierno (¡ay, Llorona!)
y otra vez el cielo vi:
cuando me dijiste no (¡ay, Llorona!)
y cuando me dijiste sí.

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [1959].

- 58 El día que tú naciste (Llorona)
nacieron todas las flores,
en la pila del bautismo (Llorona)
cantaron los ruiseñores.

Cajigas 1961, pp. 317-324 [36a].

- 59 Te conocí en la ribera,
recostada entre las flores,
y abrazados en la arena
hubo una historia de amores.

México (D.F.), 1963, *tradición oral* [1965].

- 60 Las estrellas en el cielo (Llorona)
forman corona imperial;
mi corazón por el tuyo (¡ay, Llorona!)
y el tuyo no sé por cuál.

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [415].

- 61 Te quiero porque me gusta (Llorona)
y porque me da la gana,
te quiero porque me sale (Llorona)
de las entrañas del alma.

Disco maya LY-70016 [270*].

- 62 Cuando pasas por mi calle (Llorona)
las piedras yo voy volteando,
pa' que después nadie pise (Llorona)
las piedras que vas pisando.

México (D.F.), 1963, *tradición oral* [3108].

- 63 Dicen que el primer amor (¡ay, Llorona!)
es grande y es verdadero,

¹¹ Esta estrofa, que me comunicó Andrés Henestrosa en 1963 y que es composición suya, se refiere a su esposa y a su hija.

pero el último es mejor
y más grande que el primero.

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [4380].

- 64 En tu vida te enamores (Llorona)
de mozo que no ha rondado,
que el que no ronda de mozo (Llorona)
ronda después de casado.

Juchitán (Oaxaca), 1961, *tradición oral* [4690].

- 65 Cinco sentidos tenemos (Llorona),
los cinco los precisamos,
y los cinco los perdemos (Llorona)
cuando nos enamoramos.

Oaxaca, *Henestrosa 1964* (4356*).

- 66 Águila es mi pensamiento (¡ay, Llorona!),
gavilán es mi memoria;
estar sin ti es mi tormento,
estar contigo es mi gloria.

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [458].

- 67 El verso que más prefiero (¡ay, Llorona!),
ése no lo digo a nadie:
en el corazón lo guardo (Llorona)
y del corazón no sale.

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [1802].

- 68 Y aunque cerraste los labios (Llorona)
por no responder mi adiós,
tus ojos con su mirar (¡ay, Llorona!)
me prometieron su amor.

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [1960].

- 69 De las arcas de la fuente (¡ay, Llorona!)
corre el agua sin cesar;
al compás de su corriente (¡ay, Llorona!)
mi amor empezó a nadar;
triste quejaba y ausente (¡ay, Llorona!),
sin poderlo remediar.

Tehuantepec (Oaxaca), *Covarrubias 1947*,
pp. 329-330 [3728].

- 70 En celda gris ¡ay, Llorona!,
triste cantaba un jilguero:

“Estas rejas son de plata (Llorona),
y acero las de tu pecho”.

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [3292].

- 71 Eres clavel, eres rosa (¡ay, Llorona!),
eres nardo, eres jazmín;
rosa y azucena hermosa (Llorona),
que cultivé en mi jardín;
vine a decirte una cosa (¡ay, Llorona!):
te he de querer hasta el fin.

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [84].

- 72 Yo no sé cuándo es de noche (¡ay, Llorona!),
yo no sé cuándo de día,
porque no hay luz y no hay sombra (Llorona)
si no te veo, vida mía.

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [3042].

- 73 Dos corazones unidos (Llorona),
en una fina balanza,
el uno pide justicia (¡ay, Llorona!)
y el otro pide venganza.

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [3490a*].

- 74 Mi novia me dio un besito (Llorona)
y en mi paladar quedó;
pero, ¡ay, qué beso tan dulce (Llorona)!,
siete días me duró.

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [2452].

- 75 Dos besos llevo en el alma (Llorona)
que no se apartan de mí:
el último de mi madre (Llorona)
y el primero que te di.

1963, *tradición oral* [1971].

- 76 Sé que ya te vas a casar (¡ay, Llorona!):
anda con Dios, bien mío;
por el tiempo que ande ausente (¡ay, Llorona!)
no bebas agua del río,
ni dejes amor pendiente (¡ay, Llorona!),
como dejaste al mío.

Tehuantepec (Oaxaca), *Covarrubias 1947*,
pp. 329-330 [3138].

- 77 A orillas del Papaloapan (Llorona)
me estaba bañando ayer;
por más que te dije: "Mira" (Llorona),
tú no me quisiste ver.
México (D.F.), 1963, *tradición oral* [3267*].
- 78 Bonitas las tapatías (Llorona)
cuando se van a bañar;
lo primero que se lavan (Llorona)
son los pies para bailar.
México (D.F.), 1963, *tradición oral* [7390].
- 79 Cuatro puertas tiene Francia (Llorona),
cuatro tiene Alejandría,
cuatro pies tiene la cama (Llorona)
en que duerme la amada mía.
Oaxaca, *Henestrosa 1964* [4885bis*].
- 80 ¿Por qué te doblas, cuchillo,
siendo de tan buen acero?
Así se doblan los hombres
cuando les piden dinero.
Oaxaca, 1971, *tradición oral* [8465*].
- 81 Todos me dicen el negro (Llorona),
negro pero cariñoso;
yo soy como el chile verde (Llorona):
picante pero sabroso.
1959, *Cintas Colegio* [3987].
- 82 Me dicen que yo soy feo (Llorona),
feo, pero orgulloso;
yo soy como el bacalao (Llorona),
salado pero sabroso.
Sánchez García 1943, p. 96 [2707a*].
- 83 Cuando paso por tu casa (Llorona)
compro pan y voy comiendo,
pa' que no diga tu madre (Llorona)
que de hambre me estoy muriendo.
México (D.F.), 1963, *tradición oral* [4911a].
- 84 Tu madre tiene la culpa (Llorona)
por dejar la puerta abierta,
el viento por empujarla (Llorona),

y tú por quedarte quieta.

México (D.F.), 1961, *tradición oral* [1760].

- 85 Del cielo cayó un pañuelo (Llorona)
claveteado de alfileres (*sic*);
aunque tu mamá no quiera (Llorona),
más tarde ha de ser mi suegra.

Oaxaca (Oaxaca), 1965, *Cintas Colegio* [1898].

- 86+ Dicen que a todas las suegras
les van a enseñar a nadar;
ojalá que sea pronto,
pa' ver a la mía en el mar.

Oaxaca, 1963, *tradición oral*.

- 87 Los besos del estudiante (Llorona)
son como el terrón de azúcar:
la muchacha que los prueba (Llorona)
hasta los dedos se chupa.

México (D.F.), 1966, *tradición oral* [9837].

- 88 La mujer que quiere a dos (Llorona)
los tiene como hermanitos;
y el uno carga los cuernos (Llorona)
y el otro los pitoncitos.

Oaxaca (Oaxaca), 1965, *Cintas Colegio* [5561a*].

- 89 Ya les doy la despedida (Llorona),
como dio San Pedro en Roma:
"Entre tantos gavilanes (Llorona),
¡quién te cazaré, paloma!"

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [1507*].

- 90 De las arcas de la fuente (Llorona)
corre el agua y nace la flor.
Si preguntan quién cantó (¡ay, Llorona!),
les dices que un desertor,
que viene de la campaña (¡ay, Llorona!)
en la busca de su amor.

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [2211].

SERIE II

- 91 ¡Ay de mí, Llorona!,
reina de mi ensoñación,

en tus dos hermosas trenzas (Llorona)
se quedó mi corazón.

México (D.F.), 1963, *tradición oral* [167].

- 92 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona de azul celeste;
el que tiene nuevo amor (¡ay, Llorona!),
nuevo mundo le parece.

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [4548].

- 93 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona entre dos caminos;
¡ay, qué bonito es un beso (Llorona)
entre dos amantes finos!

Juchitán (Oaxaca), 1963, *tradición oral* [4550].

- 94 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona, que así decía:
“¿Cómo puedes ser gris celda (Llorona),
si eres la misma alegría?”

Oaxaca, *Henestrosa 1964* [27].

- 95 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona del otro lado;
te formaré una casita (¡ay, Llorona!)
de ladrillo colorado.

Tehuantepec (Oaxaca), *Cajigas 1961*,
pp. 317-324 [662].

- 96 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona, llévame al río,
a ver si sus aguas juntan (Llorona)
tu corazón con el mío.

Tehuantepec (Oaxaca) *Cajigas 1961*,
pp. 317-324 [1323].

- 97 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona, llévame al río;
tápame con tu rebozo (Llorona),
porque me muero de frío.

Oaxaca (Oaxaca), 1965, *Cintas Colegio* [1439].

- 98 ¡Ay de mí, Llorona!,
prendida llevaste al río
una guirnalda de rosas

- que en las ondas se durmió (*sic*).
México (D.F.), 1963, *tradición oral* [1948].
- 99 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona, llévame al mar,
a ver a los buceadores (Llorona),
que perlas van a sacar.
Oaxaca, ca. 1959, *Cintas Colegio* [1322].
- 100 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona de azul turquí;
llévame a Juchitán (¡ay, Llorona!),
que es donde te conocí.
Oaxaca, 1963, *tradición oral* [1313*].
- 101 ¡Ay de mí, Llorona! (Llorona),
Llorona, dame una estrella;
¿qué me importa que digan
que tú ya no eres doncella?
México (D.F.), 1961, *tradición oral* [1889].
- 102 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona, deja llorar,
a ver si llorando puede (Llorona)
mi corazón descansar.
Tehuantepec (Oaxaca), *Cajigas 1961*,
pp. 317-324 [2799a].
- 103 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona mucho te adoro;
tú no sabes si te quiero (Llorona),
porque no sabes que lloro.
Tehuantepec (Oaxaca), *Cajigas 1961*,
pp. 317-324 [390].
- 104 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona de un campo lirio;
el que no sabe de amores (Llorona)
no sabe lo que es martirio.
Juchitán (Oaxaca), *Henestrosa 1964* [4600a].
- 105 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona de ayer y hoy;
ayer maravilla fui (Llorona)
y ahora ni sombra soy.
1959, *Cintas Colegio* [6983].

- 106+ ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona a quien nunca vi,
aunque sólo seas leyenda,
yo sigo pensando en ti.
México (D.F.), 1963, *tradición oral*.
- 107 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona, que sí y que no;
la luz que me alumbraba (¡ay, Llorona!)
en tinieblas me dejó.
Oaxaca, *Henestrosa 1964* [3646*].
- 108 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona no seas así;
te pido yo de rodillas (Llorona)
que no te olvides de mí.
Tehuantepec (Oaxaca), *Cajigas 1961*,
pp. 317-324 [962].
- 109 ¡Ay de mí, Llorona! (Llorona),
Llorona del negro potro,
aquí me tienes sufriendo (Llorona)
desde que duermes con otro.
México (D.F.), 1961, *tradición oral* [3334].
- 110 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona, llévame a ver
donde de amores se olvida (Llorona)
y se empieza a padecer.
Oaxaca, 1963, *tradición oral* [3505].
- 111 ¡Ay de mí, Llorona! (Llorona),
Llorona, te estoy amando;
me han de quitar la querencia (Llorona),
pero de olvidarte, ¡cuándo!
México (D.F.), 1961, *tradición oral* [1874].
- 112 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona, tú eres mi shunca¹²;
me quitarán de quererte (Llorona),
pero de olvidarte, nunca.
Oaxaca (Oaxaca), 1965, *Cintas Colegio* [1875].

¹² *Xuncu*: "Tratamiento afectuoso con que se designa específicamente a las muchachas indígenas zapotecas de la región del Istmo de Tehuantepec" (SANTAMARÍA 1974, p. 1126).

- 113 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona del otro lado;
sólo que la mar se seque
no seguiremos bañando.
Oaxaca, *Henestrosa 1964* [1833*].
- 114 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona de azul celeste,
aunque la vida me cueste (Llorona),
no dejaré de quererte.
Tehuantepec (Oaxaca), *Cajigas 1961*,
pp. 317-324 [1840].
- 115 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona, llévame al cielo,
a ver a las rezadoras (Llorona),
que digan cuándo me muero.
Tehuantepec (Oaxaca), *Cajigas 1961*,
pp. 317-324 [1317].
- 116 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona, yo te pidiera
que tu huipil de brocado
me cubra cuando yo muera.
Tehuantepec (Oaxaca), *Cajigas 1961*,
pp. 317-324 [1270].
- 117 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona de cal y piedra,
la cal de tus blancas manos (Llorona),
la piedra pa' cuando muera.
México (D.F.), 1968, *tradición oral* [123].
- 118 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona del otro lado;
el que por su gusto muere (Llorona),
aunque lo entierren parado.
Oaxaca, *Henestrosa 1964* [8444].
- 119 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona del campo verde,
el que derrotado sale (Llorona)
hasta la cola se muerde.
Oaxaca, *Henestrosa 1964* [8464].

- 120 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona de la alta cumbre,
yo soy como los arrieros (Llorona):
llegando y haciendo lumbre.

Tehuantepec (Oaxaca), 1964,
Cintas Lieberman [2719].

- 121 ¡Ay de mí, Llorona!,
Llorona, tus ojos negros;
ya con ésta se despide
tu negrito cariñoso (*sic*).

México (D.F.), 1963, *tradición oral* [7580].

Éstas son, pues, todas las estrofas que he encontrado hasta la fecha. Sin duda hay más y, si "La Llorona" sigue gozando de la misma popularidad, habrá más aún, que se irán improvisando al calor de la música, como ocurrió seguramente con muchas de las que conocemos. Hay mucho que hacer con estos materiales, muchos tipos de estudios y análisis posibles. Quedan —espero— para el futuro.

FLORA BOTTON-BURLÁ
Universidad Nacional Autónoma de México y
El Colegio de México

BIBLIOGRAFÍA Y SIGLAS

- CAJIGAS 1961 ALBERTO CAJIGAS LANGNER, *El folklor musical del Istmo de Tehuantepec*. México, 1961.
- Cancionero folklórico de México* Realizado bajo la dirección de MARGIT FRENK. El Colegio de México, México, t. 1, 1975; t. 2, 1977; t. 3, 1980; t. 4, 1982; t. 5, 1985.
- Cintas Colegio* Cintas magnetofónicas grabadas en el campo por encargo del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.
- Cintas Lieberman* Cintas magnetofónicas grabadas (en su mayoría, a conjuntos profesionales, en la ciudad de México), por Beno Lieberman, hacia 1964.
- Col. Hurtado* Cartapacio manuscrito con canciones recogidas en el campo por Nabor Hurtado, entre 1929 y 1938.
- COVARRUBIAS 1947 MIGUEL COVARRUBIAS, *Mexico South. The Isthmus of Tehuantepec*. A. Knopf, New York, 1947.
- Disco Maya LY-70016* *Clásicas mexicanas*, con "Los Llaneros".
- GONZÁLEZ OBREGÓN 1972 LUIS GONZÁLEZ OBREGÓN, *Las calles de México*, t. 1: "Leyendas y sucesidos", 8ª ed. Ediciones Botas, México, 1972.
- HENESTROSA 1964 ANDRÉS HENESTROSA, 5 artículos sobre "La Llorona" publicados en su columna "Alacena de minucias", en *El Nacional* (México), Suplemento dominical, 13, 20 y 27 de dic. de 1964 y 3 y 10 de ene. de 1965.
- SÁNCHEZ GARCÍA 1943 JULIO SÁNCHEZ GARCÍA, "Las fiestas patrias en Comitancillo, Oaxaca", en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 4 (1943), pp. 89-103.
- SANTAMARÍA 1974 FRANCISCO J. SANTAMARÍA, *Diccionario de mejicanismos*, 2ª ed. Porrúa, México, 1974.

LOS PARRICIDAS: EL MITO DE EDIPO Y LOS ENFRENTAMIENTOS PADRE E HIJO EN EL CORRIDO

En el mito cristiano, el pecado original de los hombres es, indudablemente, un pecado contra Dios Padre. Ahora bien, si Cristo redime a los hombres del pecado original sacrificando su propia vida, habremos de deducir que tal pecado era un asesinato. Conforme a la ley del Tali3n, profundamente arraigada en el alma humana, el asesinato no puede ser redimido sino con el sacrificio de otra vida. El holocausto de la propia existencia indica que lo que se redime es una deuda de sangre. Y si este sacrificio de la propia vida procura la reconciliaci3n con Dios Padre, el crimen que se trata de expiar no puede ser sino el asesinato del padre.

(FREUD, *T3tem y Tab3*, p. 216)

Uno de los corridos m3s populares en la tradici3n musical mexicana es "El hijo desobediente"¹. El texto de 3ste plasma la tragedia del hijo que groseramente amenaza a su padre con matarlo y minutos despu3s es severamente castigado con la cornada mortal de un toro negro. En este ejemplo, el hijo s3lo amenaza con

¹ V3ase el texto de VICENTE T. MENDOZA, *El corrido mexicano*, FCE, M3xico, 1976, pp. 266-268; v3ase tambi3n el art3culo de AM3RICO PAREDES, "El cowboy norteamericano en el folklore y literatura", *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropolog3a Rep3blica Argentina*, 1963, 227-240. En el cat3logo de DIEGO CATAL3N, *Teor3a general y metodolog3a del Romancero pan-hisp3nico. Cat3logo general descriptivo*, Instituto Universitario Interfacultativo, Seminario Men3ndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1984, hay dos citas sobre "El infante parricida", vol. 2, pp. 12 y 13.3, donde el feto amenaza con la muerte a sus padres (en realidad a los abuelos) por los sufrimientos que le han hecho padecer.

la muerte al padre y el castigo llega de inmediato por la transgresión ocurrida. Hay otra serie de corridos, empero, donde el hijo/hija efectivamente mata al padre y, en consecuencia, es castigado/a por la justicia celestial². Mi proyecto en este estudio es examinar los corridos que llevan como protagonista central a un parricida. El análisis se centra en el examen del protagonista frente al complejo de Edipo y otros postulados freudianos acerca del asesinato del padre por el hijo (*e.g.*, los conceptos acerca del tabú del incesto y el totemismo). Más específicamente, sitúo la trama de los corridos de parricidas en el ámbito cultural mexicano y propongo la especificidad de este paradigma de desplazamiento del padre por el hijo desde un punto de vista político e ideológico vigente en México a fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

Sigmund Freud aporta dos vertientes relacionadas con el asesinato del padre: una en el plano de la estructura psíquica del individuo (complejo de Edipo) y la otra en el de las estructuras sociales relacionadas con el tabú del incesto y del tótem. Freud expuso el esquema estructural psicológico del complejo de Edipo aplicado al niño de la siguiente manera:

[...] el niño lleva a cabo muy tempranamente una carga de objeto que recae sobre la madre y tiene su punto de partida en el seno materno [...] de] la intensificación de los deseos sexuales orientados hacia la madre y la percepción de que el padre es un obstáculo opuesto a la realización de tales deseos, surge el complejo de Edipo. La identificación con el padre toma entonces un matiz hostil y se transforma en el deseo de suprimir al padre, para sustituirle cerca de la madre (Freud 1977, p. 266).

Freud liga la actualización del complejo de Edipo, de su estado psíquico, a hechos empíricos, al origen del totemismo, esto es, a la veneración e identificación de grupos humanos en estadios primitivos con un animal o a veces una planta (el tótem). El famoso psicólogo relaciona el nacimiento del totemismo con el complejo de Edipo y el consecuente asesinato del padre a partir de los siguientes postulados teóricos: el Padre Hombre Fuerte expulsa a todos los varones del clan (es decir, a los hijos) para quedarse con las hembras:

Los hermanos expulsados se reunieron un día, mataron al padre y devoraron su cadáver, poniendo así un fin a la existencia de

² Véase MENDOZA 1976, pp. 253-265.

la horda paterna. Unidos, emprendieron y llevaron a cabo lo que individualmente les hubiera sido imposible [. . .] Tratándose de salvajes caníbales, era natural que devorasen el cadáver. Además, el violento y tiránico padre constituía seguramente el modelo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la asociación fraternal, y al devorarlo, se identificaban con él y se apropiaban una parte de su fuerza (Freud 1977, p. 200).

Como es muy bien sabido, Freud toma el nombre de “Edipo” que aplica al complejo psicológico del triángulo amoroso familiar de la tragedia clásica de Sófocles *Oedipus Rex*, en la que Edipo mata a su padre, Laio, sin conocerlo, en un cruce de caminos (lo que nos recuerda el verso de “El hijo desobediente”: “Quítese de aquí mi padre / Que estoy más bravo que un león”) y se casa con Yocasta, viuda de Laio y madre del propio Edipo (Sófocles 1957).

El corrido mexicano de parricida no está vinculado explícitamente con el aspecto del incesto, puesto que la madre no aparece, excepto en el corrido de “Teresa Durán”, y en éste es una hija la que asesina a *ambos*, al padre y a la madre (Mendoza 1976, pp. 259-265). Principalmente, los corridos de parricida se apegan al concepto del asesinato del padre. Desde esta vertiente, se puede asociar el paradigma plasmado en el corrido a la situación político-histórica de México. Es decir, el corrido evidencia la ideología imperante en la conciencia del pueblo mexicano hacia fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Aún más, podemos relacionar la ideología del desplazamiento del padre a la situación histórica cultural de México desde sus orígenes en la colonia, ya que, según varios pensadores mexicanos, la historia psicocultural mexicana está marcada por el complejo de la conquista y las diadas español/indio, agresivo/pasivo, violador/violada³. El psiquiatra Rogelio Díaz Guerrero lo indica explícitamente en su estudio *Psychology of the Mexican: Culture and personality*, 1975 (*Estudios de psicología del mexicano*): “Todo su transfondo sociocultural histórico [del mexicano] está basado en la unión del conquistador —el poderoso, el hombre, el español— con el conquistado —la mujer, el subyugado, el indio” (p. xv).

El fantasma del padre agresor que viola a la madre (de carne

³ Véanse los escritos de OCTAVIO PAZ, *El laberinto de la soledad*, Cuadernos Americanos, México, 1950, y SAMUEL RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Imprenta Mundial, México, 1934.

y hueso, o, metafóricamente, a la madre patria a través de la conquista) marca el pensamiento psicológico del mexicano durante el período colonial. El desplazamiento del “padre” (la Autoridad) se lleva a cabo durante las guerras de Independencia (1810-1821), las guerras contra el emperador Maximiliano y, en las últimas tres décadas del siglo XIX, contra el dictador Porfirio Díaz. Es en este último en el que la figura del “Presidente” adquiere las proporciones de Padre Mítico Tirano. Los guerrilleros mexicanos se rebelarán contra el Gran Padre, contra el Jefe Máximo de la nación y reñirán en luchas fratricidas hasta derrocarlo de la silla presidencial en 1911. Propongo en este estudio que el paradigma político que se estaba desarrollando en el plano nacional se traslada al plano creativo y se plasma en la lírica del corrido. De allí resulta la ambivalencia, especialmente en el corrido de “El hijo desobediente”, de representar al protagonista parricida como sujeto que merece el castigo y, simultáneamente, como figura trágica que merece nuestra simpatía.

EL CORRIDO DE “EL HIJO DESOBEDIENTE”

En el corrido de “El hijo desobediente” tenemos el germen de lo que después florecerá como fruto maldito: el parricida; es decir, en el texto de “El hijo desobediente” apenas se encuentra la amenaza de matar al padre. La acción se desarrolla en un día sagrado —un domingo—, el día de Dios, de la Autoridad Suprema, del Padre Celestial:

Un domingo en la mañana
andando en los herraderos,
como queriendo pelear,
echaron mano a sus fierros.

Decía el mentado Felipe:
—Yo vengo porque las puedo,
sin permiso de mi padre
he venido al herradero.—

(Mendoza 1976, p. 266)

En las dos primeras estrofas tenemos tres transgresiones: 1) pelear en día sagrado —en domingo—, 2) pelear con el prójimo y 3) salir de la casa sin permiso del padre. El protagonista Felipe se presenta como un fanfarrón, como un joven acomplejado que

quiere probar su hombría a través del cuchillo: “fierros”. Según Díaz Guerrero, la agresividad es el resultado frecuente de un complejo de inferioridad; de no sentirse lo suficientemente “hombres” y de la necesidad consecuente de tener que probarse constantemente a sí mismos que sí “valen”, que son “hombres”. Este complejo, afirma Díaz Guerrero, surge de la estructura familiar mexicana, en la que el padre es la autoridad suprema y su figura imponente, disciplinaria y autoritaria, que exige completa obediencia, despoja al niño desde un principio de su amor propio. La pérdida del amor propio (*self-esteem*) y el sentimiento arraigado de minusvalía en el hombre mexicano se puede explicar a través de la figura autoritaria del padre y del abuso de su autoridad (Díaz Guerrero 1975, pp. 38-39). Díaz Guerrero no solamente presenta al padre mexicano como abusivo de su autoridad de padre de familia, sino como un disciplinario que no es consistente con la disciplina (además de ser abusivo) y, por lo tanto, el niño adquiere el complejo de que no vale nada, de que es un objeto insignificante. Agrega Díaz Guerrero que las circunstancias político-económicas de México no dan oportunidad al individuo de adquirir conciencia de sí mismo como ser humano que vale para así poder recobrar el amor propio que perdió en el seno familiar (Díaz Guerrero 1975, pp. 38-39). La formación psicológica descrita lleva al hombre a tratar de afirmarse a sí mismo por medio de la bravura, de la jactancia, del reto.

En la tercera estrofa aparece el padre que disciplina al hijo:

Ahí le contesta su padre:
 —Hijo, no seas altanero,
 no vengas aquí a pelear,
 anda vete pa'l potrero.—
 (Mendoza 1976, pp. 266-267)

El hijo no sólo desobedece el mandato del padre sino que comete la cuarta e imperdonable agresión: amenaza al propio padre con la muerte:

—Hágase de aquí mi padre
 vengo más bravo que un león,
 no quiera que con mi daga
 le traspase el corazón.—
 (Mendoza 1976, p. 267)

Es inevitable que, al ser retada la autoridad patriarcal, el resultado sea la consecuente maldición:

—Óyeme, hijo querido:
por las palabras que has dado,
antes que Dios amanezca
la vida te habrán quitado.—
(Mendoza 1976, p. 267)

El hijo escucha esta maldición patriarcal sin el menor arrepentimiento:

—No siento que me la quiten,
ya me la hubieran quitado;
me entierran en campo verde,
donde me trille el ganado.—
(Mendoza 1976, p. 267)

Las siguientes dos estrofas contienen lo que se denomina en la estructura de este tipo de balada como “discurso del agonizante”, esto es, el mensaje del protagonista agonizante. En este tipo de *speech act*, el protagonista generalmente se arrepiente y ofrece consejos acerca de cómo portarse en la vida y no transgredir las leyes morales (sociales) como él/ella lo ha hecho. En “El hijo desobediente”, el protagonista, aunque no está muriendo todavía, presiente la muerte que se aproxima y deja su “testamento”, es decir, las instrucciones de cómo repartir su propiedad:

—El caballo colorado
que hace un año que nació
ahí se lo dejo a mi padre
por la crianza que me dio.

Los tres caballos que tengo
ahí se los dejo a los pobres
para que siquiera digan:
¡Felipe, Dios lo perdone!—
(Mendoza 1976, p. 267)

El castigo es inevitable y llega a través de un animal mítico —un toro prieto—:

Bajaron un toro prieto
que nunca lo habían bajado,

lo bajaron de la sierra
 revuelto con el ganado.
 (Mendoza 1976, p. 267)

El toro prieto (negro) impregna la atmósfera de connotaciones míticas. Según J. E. Cirlot, el toro tiene varias asociaciones míticas que a veces son contradictorias (*e.g.*, su asociación con la luna —principio femenino— y el sol —principio masculino—; Cirlot 1962, p. 33). Aun así, el toro representa, según este estudioso, “el cielo y al padre” (Cirlot 1962, p. 33). Además de ser un símbolo del poder, el toro representa el bajo mundo, es decir, la muerte (Cirlot 1962, p. 34). Jung reitera la representación del toro como símbolo del padre (Cirlot 1962, p. 35; Jung 1972, p. 143) y agrega que el toro es representativo de los instintos animales (Jung 1972, p. 143). Aún más interesante, Freud nos habla de la relación entre hijo parricida y toro en el mito de Mitra, divinidad persa:

El rostro nimbado de luz de la juvenil divinidad persa [Mitra] ha permanecido impenetrable para nuestra inteligencia. Las imágenes que nos lo muestran sacrificando bueyes nos autorizan, quizá, a deducir que representaba al hijo que llevó a cabo, por sí solo, el sacrificio del padre, y redimió así a los hermanos de la culpa común que sobre ellos pesaba desde el crimen primitivo. Pero había aún otro camino para atenuar tal conciencia de la culpabilidad [del asesinato del padre por sus hijos] y ese otro camino es el que Cristo fue el primero en seguir. Sacrificando su propia vida, redimió a todos sus hermanos del pecado original (Freud, *Tótem y Tabú*, p. 215).

En efecto, el toro, símbolo del castigo del padre y de la muerte, cuerna mortalmente a Felipe:

Y a ese mentado Felipe
 la maldición le alcanzó
 y en las trancas del corral
 el toro se lo llevó.
 (Mendoza 1976, p. 267)

El último deseo de Felipe parece indicar que no está arrepentido de su acto pecaminoso: no quiere que lo entierren en campo santo⁴.

⁴ AMÉRICO PAREDES, en su artículo “El cowboy norteamericano en el fol-

—Me entierran en campo verde
 donde me trille el ganado,
 con un letrero que diga:
 “Aquí murió un desgraciado”.—
 (Mendoza 1976, p. 267)

El corrido de “El hijo desobediente” se puede clasificar como ejemplo (*exemplum*) relacionado con las parábolas y narrativas medievales articuladas por el clero para la instrucción y edificación del pueblo (Mosher 1966). Como lo indica el perito sobre la balada alemana Christopher Thomas Cheesman en su estudio *Bänkelsang: Studies in the history of German street balladry in 18th and 19th Centuries* (1988), este tipo de composición musical comporta cierta ideología. Para la sociedad alemana de los siglos XVIII y XIX, este género de baladas (de hijos desobedientes castigados) reforzaba las estructuras sociales patriarcales. La clase media burguesa apoyaba la diseminación de esas baladas ejemplares porque reiteraban y abogaban por la retención y continuación del orden social establecido. Incluso muchas de esas baladas eran escritas, no por el pueblo mismo, sino por miembros de la clase media interesados en promulgar el orden establecido, las estructuras burguesas familiares y el poder patriarcal. El análisis de “El hijo desobediente” mexicano apoya parte de estos postulados. Empero, en este texto se asoma más enfáticamente el elemento subversivo de desobedecer al padre. En su totalidad, “El hijo desobediente” es un tipo de *exemplum* con la función específica de socializar a la juventud en el respeto del padre. Al mismo tiempo, como ya lo indiqué anteriormente, algunos elementos subversivos diferentes de las baladas alemanas aparecen en la falta de contrición de Felipe, el cual pide, como rebelde no rehabilitado, que lo entierren en campo verde y no en campo santo, como buen cristiano. Esta falta de arrepentimiento del hijo refleja el contexto político, social y económico mexicano, el cual desarrollaré más extensamente en las páginas que siguen.

klore y literatura” (nota núm. 1), apunta las semejanzas y diferencias entre este corrido mexicano y un norteamericano y otro inglés en la estrofa: “Lo que le pido a mi padre / que no me entierre en sagrado, / entiérreme en tierra bruta / donde me trille el ganado”, con la balada americana *Bury me not on the lone prairie* (“No me entierren en la llanura solitaria”), cuyo modelo, nos dice Paredes, es la canción inglesa *Bury me not in the deep blue sea* (“No me entierren en la mar honda y azul”). Es significativo, en estos dos de lengua inglesa, el hecho de que el protagonista *no quiere* ser enterrado en campo bruto, mientras que el mexicano explícitamente lo pide.

CORRIDOS DE PARRICIDAS

El folklorista Vicente T. Mendoza, en su antología *El corrido mexicano* (1976), cita tres textos de corridos de parricidas. En los tres se encuentra la tragedia del hijo/hija que asesina al padre. En “El parricida” y “El rayo de la justicia”, el hijo parricida es castigado con una muerte horrible. En el de “Teresa Durán”, que trata de una hija que mata a su padre y a su madre, la joven no es castigada; sólo hay un indicio de que lo será, ya que el padre agonizante le dice: “Anda, Teresa, hija infame / tú sabes tu porvenir”. Empero, en los tres textos hay el deseo de desplazar la autoridad del padre. En efecto, la violencia se inicia con la desobediencia del hijo/hija; por ejemplo: en el corrido “El parricida”, el bardo presenta en la primera estrofa la trama principal del suceso:

Señores, tengan presente
lo que les voy a cantar
de un hijo desobediente
que a su padre fue a matar,
porque el pobrecito anciano
lo mandaba a trabajar.

(Mendoza 1976, p. 253)

El corrido cita estratégicamente el sitio geográfico específico donde sucedió la tragedia como prueba de su “veracidad”: supuestamente, la acción sucede en el pueblo del Real de Ozumatlán; además, nos indica que ese suceso apareció en la prensa y nos proporciona el nombre y apellido del padre: Juan Rodríguez. Al aportar estos datos, la balada da a los hechos un tono de veracidad. En efecto, muchos corridos están basados en hechos históricos (*e.g.*, el corrido de la muerte de Pancho Villa). En el que ahora nos ocupa, el padre ordena al hijo que vaya a “beneficiar la milpa”; el hijo, Antonio, se rehúsa, amenazando al padre:

—No me siga molestando
porque me voy a parar
y con esta buena daga
hoy lo voy a asesinar,
para que no ande diciendo
que no quiero trabajar.—

(Mendoza 1976, p. 254)

y el joven procede a apuñalar al padre:

Luego se paró el indino
y maldecido Antonio,
con aquella horrible daga,
sin ninguna dilación,
a su pobrecito padre
le traspasó el corazón.
(Mendoza 1976, pp.254-255)

La maldición del padre es inevitable en la estructura de estos corridos:

—¡Quiera Dios, hijo malvado,
y María Guadalupana,
que Dios te ha de castigar
por tu infamia tan malvada,
que asesinaste a tu padre
con una filosa daga!—
(Mendoza 1976, p. 255)

El castigo llega de inmediato:

Dicen que sólo había andado
tres jornadas de camino
cuando Dios lo castigó
por ingrato y asesino,
que es lo que merecía
ese Antonio por indino.
(Mendoza 1976, p. 255)

Cheesman apunta que el castigo en este tipo de balada alemana llega a través del Estado o de fuerzas sobrenaturales (castigo de Dios). En este texto mexicano, el castigo llega a través de fuerzas naturales supuestamente mandadas por Dios:

En una barranca oscura
allí se vio acorralado
por varias hambrientas fieras
que allí lo tenían rodeado,
pero ya no había remedio,
ya el Señor lo había mandado.
(Mendoza 1976, p. 255)

Antonio pide perdón “a gritos”, pero ya es demasiado tarde y es completamente “devorado” por las fieras. Sus restos son en-

contrados por unos arrieros, quienes “hallaron huesos humanos / y un traje muy destrozado” (Mendoza 1976, p. 256).

El corrido de “El rayo de la justicia” presenta un patrón semejante al anterior. El poeta del pueblo nos da la fecha y el lugar del acontecimiento:

En el día diez del presente,
la fecha está comprobada;
en la población de Axochiapa
ha pasado una desgracia.
(Mendoza 1976, p. 256)

En la tercera estrofa aparecen elementos míticos que sitúan el evento en un contexto sagrado:

Ese martes fue muy triste,
pues cayó un fuerte aguacero,
que también cayeron rayos
pa' matar aquel grosero.
(Mendoza 1976, p. 256)

Es importante observar la concordancia entre los hechos funestos que van a ocurrir y la naturaleza que refleja el estado anímico de los protagonistas.

Igualmente, es significativo notar que el día martes, día en que transcurre la acción, tiene connotaciones míticas. La palabra martes proviene del nombre del dios mitológico Marte (el día fue nombrado en su honor) y, según Cirlot, la palabra Marte es el dios de la guerra y está asociado con sacrificios primordiales:

[...] lo que se ha creado sólo puede preservarse a través de la guerra. La imagen de Jano o los picos de la doble montaña de Marte son símbolos de inversión, es decir, de la intercomunicación entre el mundo de Arriba aún no formado, de futuras potencialidades, y el mundo de Abajo de formas materializadas. . . [esto] es característico del orden primordial y, según Schneider, “su ley rígida demanda una muerte por cada vida” [...] Marte es la encarnación perenne de esta necesidad de derramar sangre, aparente en todo el orden del cosmos [...] Sus atributos son las armas, especialmente la espada (Cirlot 1962, p. 204).

La tradición popular intuye esta relación y aconseja en un proverbio: “En martes, ni te cases ni te embarques”.

El asociar la palabra martes (Marte) en la tercera estrofa y relacionarla con los hechos funestos del asesinato liga los eventos a un plano sobrenatural —a un plano de fuerzas cósmicas que se van a desatar y a explotar—. El parricida Antonio, paralelamente al corrido de “El hijo desobediente”, amenaza al padre después de que éste lo amonesta para que se vaya a trabajar:

Este hombre andaba borracho
y a varios quería insultar
cuando le habló su papá
también le sacó el puñal.

—¡Váyase de aquí mi padre,
no me venga a regañar!,
no sea que me tiene el diablo
y lo vaya a asesinar.—

(Mendoza 1976, p. 257)

Chessman apunta que, en las baladas alemanas de tipo “hijo desobediente” y/o parricida, el protagonista estereotípicamente tiende a estar ebrio y, por lo tanto, las baladas son una manera de socializar e instruir al pueblo, especialmente a la juventud, sobre los hechos funestos que pueden ocurrir a causa de ese tipo de comportamiento (Cheesman 1988). El estudioso inglés indica también que, en las baladas previas al siglo XIX, el aspecto sobrenatural del diablo u otro agente maligno aparecía como el principal instigador para que el protagonista cometiera los asesinatos (Cheesman 1988). En esta balada, tenemos estos dos elementos: la ebriedad y el diablo. El elemento del diablo agrega una carga sobrenatural al ambiente. La Virgen de Guadalupe aparece para contrarrestar los efectos del Maligno:

Cuando vio el padre que su hijo
sacó el horrible machete:

—¡Madre mía de Guadalupe,
mi hijo me quiere dar muerte!—

(Mendoza 1976, p. 257)

La maldición del padre es inevitable:

El padre muy enojado
esta maldición le echó:
—Te burlarás de tu padre

pero de un rayo creo no.—
(Mendoza 1976, p. 257)

El hijo procede a herir al padre:

Con un filoso machete
hirió a su querido padre,
y él corrió para largarse
por una sólida calle.
(Mendoza 1976, p. 257)

Pero con la maldición auestas es imposible la huida:

Se fue por otros lugares
con el machete en la mano,
no dilató mucho tiempo
cuando vino a caerle el rayo.
(Mendoza 1976, p. 257)

El hijo fue destrozado por un rayo:

Al pasar la tempestad
buscaban al desdichado
y lo fueron encontrando
por completo hecho pedazos.
(Mendoza 1976, p. 258)

El corrido reitera en varias estrofas la lección que debe aprenderse de este caso. En una indica a los padres que guíen a los hijos por el buen camino:

Tengan presente, señores,
y eduquen a sus chiquillos;
no les vaya a suceder
como le pasó a aquel hijo.
(Mendoza 1976, p. 258)

La muerte del hijo en cada texto se puede entender desde el punto de vista del postulado que enuncia Freud: el pecado original del asesinato del padre sólo puede ser expiado con la muerte del hijo. En *Tótem y tabú*, Freud explica que “sólo en el sacrificio del hijo ha hallado expiación suficiente” el crimen original (de la muerte del padre por sus hijos) (*Tótem y tabú*, pp. 216-217). Paradójicamente, según Freud,

[...] con el mismo acto con el que ofrece al padre la máxima expiación posible, alcanza también el hijo el fin de sus deseos contrarios al padre, pues se convierte a su vez en dios, al lado del padre, o más bien en sustitución del padre. La religión del hijo sustituye a la religión del padre [...] (*Tótem y tabú*, p. 217).

CONTEXTO CULTURAL

Las baladas alemanas contienen muchos de los temas comunes a los corridos mexicanos; por ejemplo: hay baladas alemanas de bandidos, de novias infieles, de catástrofes, de adulterio, de inundaciones, de terremotos, etc. (Cheesman 1988). Es interesante y significativo notar que, en Alemania, las baladas más populares y numerosas destacan el asesinato del *hijo* por los padres. Aunque los temas del hijo desobediente que muere y el del hijo parricida también se encuentran en el repertorio de las baladas alemanas, el grupo de baladas más extenso y de mayor impacto en ese país parece ser el del asesinato del hijo por sus propios padres (según el folklorista alemán Otto Holzapfel, se han recogido 2 000 textos de este tipo de baladas)⁵. Es importante contrastar esos dos tipos de baladas que se encuentran en las dos culturas, la mexicana y la alemana, porque hay diferencias radicales entre las dos. La comparación de esas baladas nos ayuda a proponer postulados teóricos que expliquen hasta cierto punto su popularidad en cada cultura y las relaciones ideológicas entre los textos de la cultura popular y las clases hegemónicas. Es decir, la interpretación de esas baladas estará estrechamente relacionada con los ámbitos político, económico, social, cultural, histórico e ideológico de un país o cultura. En ciertos casos, los postulados ideológicos del pueblo coinciden con las ideologías de las clases hegemónicas; en otros, la cultura popular es apropiada para fines específicos de las clases dominantes (esto parece que sucedía mucho en Alemania durante los siglos XVI y XVII). Finalmente, en algunos textos, la literatura del pueblo se manifiesta definitiva y abiertamente subversiva y se opone vehementemente a la ideología hegemónica (en general, el corrido es subversivo). Por lo tanto, es indispensable situar los textos dentro de su ámbito cultural.

⁵ Este dato me lo proporcionó el doctor Otto Holzapfel, especialista en la balada alemana, durante la Conferencia de la Balada Internacional que tuvo lugar en Freiburg, Alemania, del 2 al 9 de mayo de 1989.

Puesto que los corridos citados hacen énfasis en la lección moral que debe uno deducir de estos casos, es indudable que esos textos son importantes desde el punto de vista de la socialización y adoc-trinamiento de los hijos sobre la conducta y el comportamiento correctos que éstos deben asumir frente a la sociedad y sus pa-dres. Empero, su popularidad en México comporta otro aspecto, del que yo propongo que está directamente ligado a la ideología política del pueblo. En los siglos XIX y XX, esa ideología consis-tía en desplazar al Dictador, al Hombre Fuerte, al Tirano, del poder. Mientras que en Alemania la preocupación fundamental de la burguesía en los siglos XVIII y XIX era mantener el orden, los valores de la clase media y el incipiente estilo de vida burgue-sa (que empezaba a reemplazar a la aristocracia), en México, la preocupación fundamental en el siglo XIX y principios del XX era derrocar los poderes políticos vigentes, esto es, el dominio de Es-paña en 1810 y el porfiriato en 1910. Cheesman apunta que, ge-neralmente, los textos de las baladas alemanas apoyaban el orden burgués. En México ocurre totalmente lo contrario, ya que la ma-yoría de los corridos han sido subversivos; esas composiciones mu-sicales tendían a criticar al gobierno, a los federales, a los gachu-pines, a los ricos, los imperialistas, los burgueses, los dictadores, caciques, presidentes tiránicos como Victoriano Huerta, etc. Los héroes son aquellos que retan a esas entidades y personalidades y se rebelan contra ellas: Valentín Mancera (contra los gachupi-nes), Heraclio Bernal (contra el gobierno de Porfirio Díaz y los ricos), Emiliano Zapata (contra los hacendados y el gobierno), Pan-cho Villa (contra los hacendados), Cirilo Arenas, Francisco I. Ma-dero, Venustiano Carranza, etc. Dado que en Alemania la clase en el poder fomentaba baladas que apoyaban el *statu quo*, no es de sorprender que los textos más populares fuesen los del tipo que tiene como motivo principal la muerte del hijo a manos de los pa-dres; es decir, en las baladas era popular la trama en la que el *padre* derrocaba al hijo advenedizo matándolo. Es interesante ha-cer notar que, en esos siglos, los países europeos eran imperialis-tas, con colonias en el África, la India y las Américas. En esas baladas, el hijo salía de su tierra a hacer su fortuna, muchas ve-ces partiendo para las colonias. Por lo tanto, en esos textos, el hijo se puede percibir metafóricamente como símbolo de las colonias y de su incipiente poder. El Padre europeo mataba simbólicamente ese incipiente poder. En otras palabras, posiblemente las baladas del siglo XIX expresaban el temor de que el poder europeo fuera reemplazado por los “hijos”, esto es, por las colonias, como en

efecto sucedió. En el grupo de baladas estudiadas por Cheesman bajo la categoría de “Die Mordeltern”, la trama principal es la siguiente: 1) el hijo que se va a buscar su fortuna a otras tierras (América, Africa, India, etc.); 2) el hijo regresa rico a casa de sus padres, pero no les dice su verdadera identidad; 3) los padres y familiares no lo reconocen; 4) los padres, creyéndolo un forastero rico y codiciando su dinero, matan al hijo mientras duerme; 5) por la mañana, los padres se dan cuenta de su error y se suicidan (Cheesman 1988, p. 147). Cheesman propone que este tipo de balada demuestra la disolución del núcleo familiar por las fuerzas y el empuje capitalista que se estaba llevando a cabo en esa época (siglos XVIII y XIX) (Cheesman 1988, pp. 147-162).

En cambio, en la balada mexicana hay una preocupación fundamental por desplazar a la “autoridad”. Muchos corridos contienen la frase que suplanta al viejo padre (*ancien régime*) por el rebelde (nuevo régimen); por ejemplo: en el corrido de “Valentín Mancera”, que data de 1882, se inscribe el conflicto entre hacendados o comerciantes ricos españoles y mexicanos. Una de las estrofas comenta:

Ya con ésta me despido
pensando en los querubines;
murió Valentín Mancera
padre de los gachupines.
(Romero Flores 1979, p. 23)

En el corrido de “El General Amaro” se reitera la fórmula:

Gritaban unas mujeres
abajo de unos nopales:
—¡Ahí viene Joaquín Amaro,
padre de los federales!—
(Mendoza 1976, p. 40)

El General Joaquín Amaro estaba aliado con Venustiano Carranza, quien peleaba contra las fuerzas del gobierno de Victoriano Huerta durante la Revolución mexicana. En el corrido “De pistoleros y moronistas” (en pro del futuro presidente Ávila Camacho), uno de los versos afirma:

Y aunque Eucario llore y ladre
su papá es Torres Martín
y aunque a muchos no les cuadre

él será nuestro clarín.
(Mendoza 1976, p. 128)

La preocupación fundamental entre gobernador y gobernado en el plano político se plasma en el corrido, en el que aparece estructurado en el conflicto familiar entre padre e hijo. Los corridos de parricidas se pueden percibir como textos subversivos análogos políticamente a los textos de baladas de infanticidios que se difundieron en Alemania en los siglos XVIII y XIX. En esas baladas, la madre mata a sus hijos, ya sean recién nacidos o ya niños de más edad. Cheesman propone que, con ese asesinato terrible, la mujer alemana:

[. . .] ataca todos los principios de autoridad relacionados con la religión y el orden político: el monopolio de la violencia que el Estado ejercía contra sus súbditos, la santidad del sacramento del matrimonio, la santidad de la vida y, sobre todo, la subordinación de la mujer al orden patriarcal (Cheesman 1988, p. 369).

Cheesman agrega que el “infanticidio era percibido autoritariamente como un acto de insubordinación por parte de la mujer”, ya que la mujer “rechazaba por medio de la matanza de sus crías la maternidad y el rol de madre y se rebelaba contra el Padre, encarnado o percibido en una jerarquía homóloga como Dios, como el Estado Soberano y como el *pater familias*” (Cheesman 1988, p. 369).

En el caso de los parricidas, éstos, a través de su terrible acto, metafóricamente atentan contra el orden establecido, el Dictador, el Tirano. Es el deseo de desplazar al Padre de su poder autoritario lo que plasman los corridos de parricidas. El análisis de los corridos de parricidas hace patente cómo, a través de sus estructuras literarias, se pueden vislumbrar las estructuras políticas vigentes en México. El estudio de la literatura popular, por lo tanto, nos ofrece una manera valiosa y original de observar el juego de las diferentes ideologías en conflicto una con otra en una cultura específica.

MARÍA HERRERA-SOBEK
University of California, Irvine

BIBLIOGRAFÍA

- CHEESMAN 1988 CHRISTOPHER THOMAS CHEESMAN, *Bänkelsang: Studies in the history of German street balladry in 18th and 19th Centuries*, tesis doctoral. University of Oxford, Oxford (England), 1988.
- CIRLOT 1962 J. E. CIRLOT, *A dictionary of symbols*. Philosophical Library, New York, 1962.
- DÍAZ GUERRERO 1975 ROGELIO DÍAZ GUERRERO, *Psychology of the Mexican: Culture and personality*. University of Texas Press, Austin, 1975.
- FREUD SIGMUND FREUD, *Tótem y tabú*. Editorial Iztaccíhuatl, México, s.f.
- FREUD 1977 *Psicología de las masas y análisis del yo*. Editorial Iztaccíhuatl, México, 1977.
- JUNG 1972 CARL G. JUNG, *Man and his symbols*. Dell Publishing, New York, 1972.
- MENDOZA 1976 VICENTE T. MENDOZA, *El corrido mexicano*. FCE, México, 1976.
- MOSHER 1966 JOSEPH ALBERT MOSHER, *The exemplum in the early religious and didactic literature of England*. AMS Press, New York, 1966.
- ROMERO 1977 JESÚS ROMERO FLORES. *Corridos de la Revolución Mexicana*. B. Costa-Amic Editor, México, 1977.
- SÓFOCLES 1957 SÓFOCLES, *Oedipus Rex*, en *Ten Greek plays in contemporary translations*, ed. L. R. Lind, Houghton Mifflin Company, Boston, 1957.

LOS CORRIDOS DE MALDICIÓN

Dentro del amplio campo de los corridos mexicanos, un buen número de ellos, entre éstos los de características más tradicionales, cuentan una anécdota donde se ponen en juego reacciones humanas muy elementales: amor-odio, valor-cobardía, sumisión-rebeldía, obediencia-desobediencia, respeto o ruptura de los esquemas sociales establecidos, etc., y todo, en un marco moral muy severo.

Para analizar un *corpus* más restringido, entre los corridos de este tipo he elegido aquellos textos que contienen una maldición proferida por uno de los padres contra el hijo y que, en cuanto al tema, son posiblemente algunos de los que producen un mayor impacto emocional en los oyentes, puesto que son el padre o la madre los que determinan de una manera muy directa la muerte del transgresor.

Este acercamiento a unos cuantos corridos, semejantes entre sí en cuanto a la anécdota que narran, nos va a permitir observar de cerca diversas peculiaridades del corrido mexicano en general y de determinados textos en particular.

Entre los corridos que he recogido, los que se refieren a una maldición o la incluyen son:

- 1) “El hijo desobediente”¹;
- 2) “José Lizorio”², “José Luis Sorio, que a su madre le faltó”³ o “Benjamín”⁴; a pesar de los diferentes títulos, se trata del mismo corrido;

¹ MENDOZA 1954, pp. 266-268, y *Canc. Bajío* 62, p. 6.

² Hoja suelta, *Col. Colegio*, núm. 153.

³ *Cintas MNA*, canción sin número.

⁴ MENDOZA 1964, p. 260.

- 3) “El rayo de la justicia”⁵;
 4) “El parricida”⁶;
 5) sólo en cierta medida se puede relacionar con los corridos anteriores el que lleva como título “Lamentable y espantoso ejemplo. Estado de Jalisco. El día 4 de diciembre del año próximo pasado Juan Ortiz asesinó de [sic] su mujer y de [sic] su anciano padre”⁷.

“EL HIJO DESOBEDIENTE”

De los corridos en donde uno de los progenitores maldice a un hijo, el más conocido es, sin duda, el de “El hijo desobediente”, que encontramos en tres versiones. He elegido como versión A el único texto recogido de la tradición oral y que publica Vicente T. Mendoza en tres de sus obras; las variantes que aparecen se deben a olvidos o errores de copia del mismo folklorista o de la imprenta, puesto que la fuente es siempre la misma. En la versión B, se reúnen los textos que aparecen tanto en uno de los cancionerillos más populares, *El Cancionero del Bajío*, como en tres discos comerciales. La versión C, publicada también en un cancionerillo, combina las versiones A y B.

Versión A:

La estrofa inicial, a diferencia de la de la mayoría de los corridos, no sitúa la acción ni en cuanto a lugar ni en cuanto a tiempo, sino de una manera vaga:

Un domingo en la mañana
 andando en los herraderos,

pero, además, inicia el relato con un comienzo de riña o desafío, sin que se sepa quiénes son los personajes. Esto es bastante insólito y podría hacer pensar que hay una fragmentación o se ha olvidado algo en los versos iniciales.

En la segunda estrofa, versos 5 a 9, uno de estos personajes,

⁵ *Id.*, pp. 251-252.

⁶ *Id.*, pp. 249-250.

⁷ Hoja suelta, *Col. Colegio*, núm. 204.

al que se le da nombre, lanza una bravata sin que se sepa bien a quién y hace ostentación de su valentía al desobedecer a su padre e ir al herradero. Curiosa situación, puesto que no se pueden intuir las razones por las que el padre pueda prohibir a su hijo, que porta cuchillo o navaja, que acuda a un lugar como ése.

En los versos 9 a 12 aparece el padre, quien ha escuchado las bravuconadas del hijo y le dice que deje de pelear y se vaya de ahí. En los versos 13 a 16, hay otra desobediencia: el hijo no se marcha y, además, le falta al respeto al padre cuando, lanzando contra él toda su rabia, lo amenaza de muerte.

Inmediatamente, versos 17 a 20, el padre responde a la amenaza con una maldición. El padre no precisa cuándo ni de qué manera va a ocurrir la muerte, pero señala el tiempo: “antes que Dios amanezca”. Esta estrofa debe producir un gran impacto emocional en los oyentes, pues hay un contraste brutal entre la forma cariñosa que el padre emplea para dirigirse al hijo en el verso 17:

—Óyeme, hijo querido,

y la frialdad con que pronuncia inmediatamente, versos 19 y 20, la maldición:

antes que Dios amanezca
la vida te habrán quitado.

Ante estas palabras, el hijo lanza una nueva bravata, versos 21 y 22, despreciando lo dicho por su padre y su propia vida. A continuación, sin que haya ninguna transición, el hijo empieza a expresar, a manera de testamento, su última voluntad ante la muerte inminente, versos 23 a 32, con lo que indica tanto que es consciente de que la maldición de su padre se va a cumplir como que se enfrenta fríamente y con valentía a su propia muerte. Aquí, el propio Felipe hace un comentario sobre su destino, aunque lo pone en boca de los pobres: “Felipe, Dios lo perdone”.

En los versos 23 y 24 aparece el tema hispánico antiguo y muy importante del entierro fuera de sagrado que figura en muchos romances, que se conserva en coplas populares y del que tenemos una supervivencia en este corrido⁸.

⁸ Cf. DIEGO CATALÁN, *Por campos del Romancero. Estudios de la tradición oral moderna*, Gredos, Madrid, 1970, en especial p. 144; MERCEDES DÍAZ ROIG, *El Romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976,

A partir del verso 33 hay un cambio brusco en el corrido y aparece, en los versos 33 a 36, “un toro prieto”, que baja por vez primera mezclado con otros animales. Así, se crea cierta expectativa por lo que pueda pasar que se resuelve en la estrofa siguiente, versos 37 a 40, en donde se da el desenlace: el toro mata a Felipe, “el hijo desobediente”, y la maldición se cumple.

En los versos 41 a 44 hay una interlocución solitaria, sin respuesta, del hijo ya muerto, que repite en forma paralelística los versos 23 y 24 del entierro fuera de sagrado y lo amplía, como también es común en los romances, con la aparición de un letreiro a manera de lápida. Esta estrofa, colocada inmediatamente después de que se produce la muerte, expresada por el propio Felipe que acaba de morir, contiene un segundo comentario del protagonista: “Aquí murió un desgraciado”.

La estrofa final, versos 45 a 48, es una despedida que termina con la repetición del título del corrido.

Versión B:

Si comparamos la primera estrofa de esta versión con la de la versión A, podemos ver que la información que nos proporciona es más precisa, aunque ambas estrofas son muy parecidas; los cambios que introducen las variantes nos permiten saber que hay dos jóvenes que están colocando herraduras y en un momento empiezan a pelear. No se tiene aquí, como en la versión A, la impresión de que algo se ha perdido u olvidado.

En la segunda estrofa, versos 5 a 8, aparece el pleito entre los dos jóvenes y la llegada del padre de uno de ellos, que afectuosamente pide al hijo que deje de pelear; la respuesta que recibe del hijo aparece en la estrofa siguiente, versos 9 a 12, donde el hijo lo amenaza de muerte. Al comparar esta estrofa con la equivalente en la versión A, versos 13 a 16, encontramos que las variantes son las que corresponden a un texto que sufre los cambios de

pp. 185-188 (*Estudios de lingüística y literatura*, 3); CARLOS H. MAGIS, *La lírica popular contemporánea. España, México y Argentina*, El Colegio de México, México, 1969, pp. 200-202. Una estrofa de “El hijo desobediente” se canta en México como copla suelta; es la que dice: “Mi vida, si me muriere / no me entieres en sagrario, / entiérrame en un potrero / donde me trille el ganado”, y aparece con el núm. 2891 en MARGIT FRENK ALATORRE (ed.), *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1977, t. 2, p. 19.

la tradición: “hágase”/“quítese”, “vengo”/“estoy”, “no quiera que con mi daga”/“no vaya a sacar la espada”, sin que prácticamente se modifique el sentido de la estrofa.

En la estrofa siguiente, versos 13 a 16, el padre repite, en forma paralelística, la fórmula de tratamiento que ya había empleado antes: “hijo de mi corazón”; lo que no impide que a continuación, suavemente, le deje caer la maldición que le anuncia que morirá antes de que amanezca. Esta estrofa es semejante a la que ocupa los versos 17 a 20 en la versión A; las variantes no modifican el sentido general, pero en cuanto a su expresión y la fuerza que adquieren las palabras del padre, me parece más lograda la de la versión B.

Tan pronto como el hijo escucha la maldición, hace una serie de encargos a su padre sobre cómo y dónde lo han de enterrar y el reparto que se ha de hacer de los caballos que le pertenecen (versos 17 a 32). La diferencia con la versión A radica en que se añade, al motivo del entierro fuera de sagrado, la mano con el letrero, que también aparecen en el romancero⁹.

Si comparamos hasta aquí cómo se desarrolla la anécdota en las versiones A y B, encontramos que en esta última aparecen sólo elementos fundamentales: el padre pide a su hijo que deje de pelear y éste no sólo no obedece sino que, faltándole al respeto, lo amenaza de muerte; el padre lo maldice y el hijo acepta que va a morir. En la versión A, en cambio, se insiste repetidamente en las desobediencias del hijo: presume de ir al herradero sin permiso del padre, no lo obedece cuando le pide que deje de pelear y, además, lo amenaza de muerte, y, una vez proferida la maldición, lanza una nueva bravata al padre diciéndole que no le importa. Es éste un buen ejemplo para observar lo que ocurre en los textos que pertenecen a la tradición: se insertan o se suprimen elementos, se cambian los giros, se introducen variantes, ya sea por olvido o con el fin de mejorar la expresión, pues de ninguna manera se trata de textos rígidos o fijos.

Al terminar el largo parlamento del hijo, se dice que baja un toro. Lo que ocurre después no se cuenta en esta versión, pues la estrofa que en la versión A señala que el toro mata a Felipe aquí se suprime. Con ello no sólo se elimina la escena de la muerte sino algo más: al terminar el corrido con la despedida, versos 37 a 40, el oyente debe reconstruir el relato inconcluso y deducir el final, que no se ha anticipado en la estrofa inicial, como es co-

⁹ Cf. DÍAZ ROIG, *op. cit.*

mún en muchísimos corridos. Sin embargo, como el que escucha el corrido conoce las características del género, aunque la narración se suspenda al quedar fragmentada y no aparecer la estrofa fundamental, sabe de antemano cuál es el final de la historia, y la clave está dada en los dos versos finales, de tono moralizante:

Y eso le puede pasar
a un hijo desobediente.

Versión C

Se trata de una mezcla entre la versión A, de la que toma las dos primeras estrofas, y la versión B, que sigue a partir de la tercera. Con esto se consigue que, en la parte inicial, la secuencia del relato tenga una mayor coherencia al dar pie a la llegada del padre, pero elimina también la estrofa en donde se produce la muerte. Así, podemos señalar que, en los medios de difusión popular, tanto cancionerillos como discos, aparece el relato fragmentado.

“JOSÉ LIZORIO”

De este corrido aparecen tres versiones con diferente título. He elegido como versión A la que está publicada en hoja suelta con nombre de autor; es la más extensa, 108 versos, y lleva por título “José Lizorio”. Por esto empleo ese nombre como título genérico del corrido, y para no inventar un cuarto título, que podría ser “El minero”. He designado como versión B la que lleva por nombre “José Luis Sorio que a su madre le faltó”, dada la aproximación fonética con José Lizorio”; esta versión tiene 36 versos. Y con la letra C, he distinguido la versión, de 28 versos, que aparece con el título de “Benjamín”.

Lo primero que llama la atención en este corrido es que un texto, fundamentalmente el mismo, tenga tres títulos diferentes y que se hayan incorporado en cada versión las variantes que permiten que el nombre que se emplea en cada título aparezca en los versos. Esto nos indica que estamos ante un corrido que se ha cantado muchísimas veces y ha sufrido los cambios propios de la tradición oral.

Por otra parte, es el único, entre los corridos de maldición, en donde es la madre la que condena al hijo. Esto le da una gran

fuerza dramática al corrido, no sólo por lo que este hecho significa en cualquier relación humana, sino, especialmente, por el papel que desempeña la madre en los corridos.

Un aspecto interesante de observar es cómo, a partir de un texto muy largo, se produce una reducción de versos tal que, en las otras versiones, llega a la tercera parte o menos.

La comparación paralela de los tres textos, siguiendo cada uno de los núcleos de la narración, nos permite observar algunas de las diferentes técnicas que se emplean en los corridos.

Los versos 1 y 2 de las versiones A y B, que dicen:

Un domingo fue por cierto
el caso que sucedió,

aparecen también en otros corridos, como en el del “General Manuel Reyes”, versos 5 a 8¹⁰. La versión A señala en la primera estrofa que los acontecimientos se inician un domingo y que José Lizorio se enfadó con la madre; pero, a continuación, el narrador precisa, dirigiéndose al auditorio en tono moralizante, que el hijo llegó borracho a casa y le faltó a la madre, y lo recalca en una nueva estrofa en la que emplea el paralelismo: era borracho y golpeó a la madre. Lo que aquí se ha expresado en doce versos, en la versión B se ve reducido a los cuatro de la estrofa inicial: un domingo, José Luis Sorio le faltó a su madre; no precisa en qué consistió la falta. La versión C introduce algunas variantes: la acción tiene lugar un sábado por la tarde —día de pago semanal—; Benjamín cobra y con ese dinero se emborracha. Reduce así a la estrofa inicial la información que proporciona la versión A, pero a continuación explica, en los versos 5 a 8, la falta que comete ante su madre: al llegar borracho, ésta lo regaña y él responde de manera violenta, faltando al respeto que le debe; lo cual modifica así el hecho de que la golpea, como aparece en el verso 12 de A. Ni en la versión B ni en la C interviene el narrador para calificar los hechos.

En la versión A, el narrador ha llamado la atención del público al emplear la misma fórmula en los pares de versos 5 y 6 y 9 y 10:

¹⁰ Publicado en hoja suelta, en la imprenta de Eduardo Guerrero, en donde aparece como autor LUCIANO CORTÉS, y recopilado en *Guerrero 1931*, p. 75. “El domingo fue por cierto” es el verso inicial del corrido de “Martín Eleenes”, que aparece en *Cancionero del recuerdo*, núm. 18, Cancionero Mexicano, México, septiembre de 1960, p. 146.

Señores, tengan presente
y pongan mucho cuidado,

y al presentar la reacción de la madre, utiliza el mismo procedimiento en el verso 13, justificando tanto el enfado de la madre como la maldición que profiere, versos 14 a 16; pero a continuación se precisa el enojo de la madre y el sitio en donde lanza la maldición, versos 17 a 20, en una estrofa que aparece siempre, aunque con algunas variantes: la curiosa formulación “como enojada”, que encontramos en A y C, se cambia en B por “como ofendida”; “esta maldición” (A) por “una maldición” (C) y “una maldición le dio” (B); “un Santo Cristo” (A y C) por “un crucifijo” (B).

Las palabras con las que la madre maldice aparecen a continuación, versos 21 a 24 en A:

“Quiera Dios, hijo malvado,
y también todos los santos,
que te caigas de la mina
y te hagas dos mil pedazos”.

Veamos qué variantes se producen en las otras versiones: el primer verso es modificado en B y C, sin cambiar el sentido, sustituyendo “quiera” por “permita”, y el que la madre llame “malvado” a su hijo, como si fuera excesivo, se neutraliza con la forma afectiva “hijo mío”. En el verso 22, la versión C repite el mismo verbo que introduce una línea antes, con lo que la expresión de la maldición adquiere mayor fuerza, tanto por la reiteración de palabras como por el ritmo interno:

“Permita Dios, hijo mío,
permitan todos los santos”,

mientras que en B, la madre, en un claro chantaje, se lamenta de la vida que tendrá por delante al decir: “que aunque yo pase trabajos”.

La lectura del verso 23, “que te caigas de la mina”, nos hace esperar que se produzcan cambios en las otras versiones. Una transformación es la de B, que lo modifica alterando el orden de la expresión “que de la mina te caigas”, pero la misma idea de mina trae consigo la de que ya está dentro de la tierra, y es lo que puede hacer que en C se cambie por “cuando llegues a la mina”.

El verso 24 es cambiado en la versión B aumentado la cifra de los trozos en que va a quedar el hijo de dos mil a tres mil, mientras que en C no se da ningún número; lo que aquí señala la madre es, simplemente, que “te saquen hecho pedazos”.

Después de esta estrofa hay una gran salto y se pasa de la forma en que se expresa la maldición al momento en que el hijo llega a la mina a trabajar. Esta nueva secuencia narrativa incluye también el infructuoso intento de que alguien lo sustituya y el miedo a tener que bajar, y se desarrolla con diversa extensión en cada una de las versiones, pues en A ocupa 16 versos, 12 en B y únicamente 4 en C. En esta parte del corrido, la versión B tiene una serie de olvidos o fallos en la expresión: los versos 14 y 19 están cojos y el verbo trabajar, aunque en diferentes formas, se repite cuatro veces en ocho versos; además, lo que en la versión A aparece como “su ayudante”, aquí lo encontramos como “su poblador [sic]”¹¹. Por todo esto, no resulta interesante seguir paso a paso las variantes. La versión C relata de manera concisa cómo Benjamín (introduce el nombre) va a la mina, no quería trabajar y un amigo no quiere hacerlo por él.

A continuación, tanto la versión A como la B incluyen una estrofa, versos 37 a 40 y 21 a 24, respectivamente, en que el hijo, en un parlamento sin respuesta, expresa su miedo al ver la escalera de la mina. En la versión A tenemos:

Cuando miró la escalera
pues él empezó a rezar:
“Madre mía de Guadalupe
que no me vaya a matar”,

que en la versión B se expresa como:

“En el nombre sea de Dios,
que al bajar esta escalera
Jesucristo me acompañe
y la luz de mi candela”.

Sin embargo, en los versos 65 a 68 de la versión A, encontramos la misma estrofa de la versión B, con una variante: “—dijo

¹¹ Así fue transcrito por quien escuchó la cinta en El Colegio de México. En la versión fragmentada del mismo corrido, grabada también en el mismo lugar y en *Cintas MNA*, se entendió “su cobrador”, que tampoco tiene sentido aquí.

al mirar la escalera—”); esto es, 24 versos después de que manifiesta su miedo antes de bajar a la mina, aparece la misma idea expresada en otra forma, que es la que recoge la versión B. Lo que normalmente serían dos estrofas que aparecen seguidas redundando en el mismo tema, procedimiento común en los corridos, aquí lo que ocurre es que entre las dos estrofas se incrusta un relato inventado, a fin de presentar de una forma más dramática la situación del hijo. De esta manera nos encontramos con que, después de ver al interior de la mina y encomendarse a la Virgen de Guadalupe, regresa apesadumbrado a casa y, de rodillas, pide a su madre que le quite la maldición; la madre se niega a perdonarlo y él vuelve al trabajo, donde los compañeros se niegan otra vez a ayudarlo. Todo esto no agrega nada fundamental a la secuencia del corrido y constituye una ampliación insólita, pues una característica de los corridos de tipo tradicional que relatan tragedias es la forma escueta en que se narra la anécdota. Lo que ocurre aquí es que la versión A está publicada en hoja suelta y firmada por un autor, Juan Montes, quien seguramente es el responsable de esta ampliación del corrido. Los corridistas profesionales, y Juan Montes es uno de ellos, son buenos conocedores de las características del género y lo mismo transcriben textos tradicionales que los retocan o inventan nuevos corridos, todo ello manteniendo el estilo tradicional, que es lo que ocurre en las estrofas que yo considero añadidas. Sólo algún detalle puede indicarnos algo diferente: el largo parlamento con que el hijo suplica el perdón de la madre, que ocupa del verso 47 al 56 en una sola frase sin cortes al final de cada estrofa, se aparta del estilo de los corridos tradicionales:

le dijo: “Madre querida,
quítame tu maldición;

te ruego, madre querida,
yo te imploro tu perdón,
soy hijo de tus entrañas,
nacido del corazón;

¿qué dices, madre, qué dices?
levanta tu maldición,
si no, que traigan las velas
y que se traiga el cajón”.

Una característica de los corridos mexicanos es que cada estrofa es un núcleo narrativo cerrado, esto es, desarrolla una idea que se termina en la misma estrofa, sin que se produzca un encabalgamiento con los versos de la siguiente. Así, las diversas estrofas van integrando el relato paso a paso, en una serie más o menos concatenada de segmentos narrativos.

Al continuar con la comparación paralela de las tres versiones del corrido, podemos observar que la muerte es presentada en tres formas diferentes, pero cada una lleva un ritmo dentro de la estrofa que permite seguir el cuerpo en su caída. El tiempo del relato se corresponde aquí con el tiempo de la realidad. Así aparece en la versión A, versos 69 a 72:

Al empezar la escalera
allí se desvaneció,
y el pobre José Lizorio
en el fondo se estrelló.

La versión B, versos 25 a 28, describe la muerte de esta forma:

La escalera de San Pedro
un rechinido pegó,
cayó a la de San Francisco
y Luis Sorio se mató.

Y en la versión C todo está más comprimido:

Bajó el primer escalón,
el segundo se rompió,
y uno de sus amigos
en un paño lo sacó.

Cada versión expresa un denso y sobrio patetismo que concentra la emoción y, precisamente al presentarnos la muerte, cada estrofa es una acertada creación.

Hay que señalar que en la versión C no aparece el momento mismo de la muerte, pues éste se elude; se sabe que ha muerto porque la madre ya lo había vaticinado en los versos 15 y 16:

“cuando llegues a la mina
te saquen hecho pedazos”,

que es lo que permite captar plenamente lo que significa que sea sacado en un paño.

Después de esta estrofa, la versión C finaliza con una despedida, pero las versiones A y B continúan con el relato.

En la versión A, versos 73 a 76, hay una descripción, que no aparece en B, de lo que ocurre después de la muerte: sacan el cuerpo y avisan al jefe y a la madre. Al momento en que la madre se entera de la muerte del hijo y a la forma en que reacciona, en A se les dedican 17 versos, del 76 al 92. El verso 76, final de estrofa, dice:

y a su madre le avisaron.

La siguiente estrofa principia con las mismas palabras, pero en otro orden:

Le avisaron a su madre,

lo que produce un encabalgamiento con la estrofa anterior. Esto no es común en los corridos.

Hay que comentar en forma paralela esta estrofa de la versión A, versos 76 a 79, y la de la versión B, versos 29 a 32. La estrofa de A dice:

Le avisaron a la madre
y un gran desmayo le dio,
alzó los ojos al cielo
y al momento se acordó,

mientras que en B aparece:

Luego que su madre supo
el caso que sucedió,
alzó los ojos al cielo
y Luis Sorio se salvó.

Aquí la madre no se desmaya ni tiene que recordar que ha lanzado una maldición, sino que se le otorgan poderes tales que, simplemente con mirar hacia arriba, devuelve la vida a su hijo. El verso "alzó los ojos al cielo", que está en las dos versiones, ya lo habíamos encontrado en el verso 15 de A, cuando la madre va a lanzar la maldición.

En la versión A se sigue insistiendo en el dolor y el llanto de la madre, que se despide del hijo y pide perdón a Dios, pero después se vuelve a presentar el momento de la muerte, versos 93 a 96:

Cuando se cayó pa'bajo
cayó cruzado de brazos,
y su cuerpo lo sacaron
por completo hecho pedazos.

Los dos últimos versos recuerdan esta misma escena en la versión C, cuando un amigo lo saca en un paño. Pero aquí se insiste después, en forma macabra, en la visión del cuerpo destrozado, y la impresión que esto produce se aprovecha de inmediato con intención moralizante, versos 97 a 100:

Sus sesos los recogieron
en la cõpa de un sombrero,
que sirvan para ablandar
los corazones de acero.

Después de esto, la versión A inicia la despedida, que sirve además para insistir en dar consejos a los hijos, versos 101 a 104, y las tres versiones terminan el corrido con una estrofa de despedida.

“EL RAYO DE LA JUSTICIA”

Éste es un corrido impreso en hoja suelta, con nombre de autor, y es interesante observar el sitio en que fue publicado, pues es el mismo en donde tiene lugar la acción que se narra, lo que hace pensar que fue escrito inmediatamente después de ocurridos los hechos, impreso y puesto a la venta en la misma población. Como no lo tenemos recogido en otras fuentes, ni de la tradición oral ni de los medios de difusión, es posible que no haya pasado a la tradición, pero resulta muy interesante analizarlo, porque podemos observar cómo un corridista profesional, aunque en este caso no muy experto, escribe un nuevo texto para una situación específica.

El corrido es bastante extenso, como suele ocurrir con muchos de los publicados en hoja suelta, pues tiene 80 versos. Se inicia con una llamada de atención al público para contar detallada-

mente “la muerte de un hijo ingrato”, verso 4; con el empleo del adjetivo, se empieza a calificar de antemano tanto al personaje como las acciones que realiza.

A continuación se sitúa la acción en el tiempo: “el día diez del presente”, lo que nos corrobora que el corrido tiene apenas unos cuantos días, y en el espacio: “en población de Axochiapan”.

La historia se cuenta paso a paso: un día de tormenta cayeron rayos “pa matar a aquel grosero”, verso 12, que andaba borracho e insultando; cuando le habla su padre lo amenaza con el puñal, lo que nos hace recordar el corrido de “El hijo desobediente”, pues ocurre lo mismo. En la siguiente estrofa, versos 17 a 20, nos damos cuenta de que la asociación de ideas es válida cuando leemos:

“Váyase de aquí mi padre,
no me venga a regañar,
no sea que me tiene el diablo
y lo vaya a asesinar”,

que es una adaptación acertada de:

“Hágase de aquí mi padre,
vengo más bravo que un león
no quiera que con mi daga
le traspase el corazón”,

o de otra versión semejante de “El hijo desobediente”, pues se calca el esquema.

En “El rayo de la justicia” el padre ve cómo el hijo lo amenaza con un arma, se encomienda a la Virgen y, por los versos 25 a 28, sabemos que:

El padre, muy enojado,
esta maldición le echó:
“Te burlarás de tu padre
pero de un rayo, creo no”.

Los dos primeros versos, cambiando la madre por el padre, son también una adaptación de otro corrido, el de “José Lizorio”, y también aquí se mejora la forma que aparece en las versiones que hemos manejado y que dice: “la madre, como enojada”; pero, al mismo tiempo, la estrofa finaliza con un verso cojo.

Es evidente que, al escribir una historia que incluía una maldición, el autor del corrido que analizamos tuvo muy presentes los otros corridos que conocía sobre el mismo asunto y los empleó parcialmente.

Al continuar con el relato, el corridista exagera la reacción del hijo en comparación con lo que ocurre en los otros textos: amenaza de muerte al padre y lo hiere antes de que la maldición se cumpla, huye “por una sólida calle” —con el sentido de solitaria— y poco después cae muerto por el rayo.

El momento en que ocurre la muerte no aparece en el texto, pero reiteradamente se nos dice cómo fue encontrado el cuerpo. Los versos en donde esto se cuenta no se distinguen por el acierto en la expresión, y los pasaríamos de largo si no fuera porque nos recuerdan algo conocido: la versión A del corrido de “José Lizorio”, cuyos versos 41 a 44 dicen:

Cuando se cayó pa'bajo
cayó cruzado de brazos,
y su cuerpo lo sacaron
por completo hecho pedazos.

En el corrido “El rayo de la justicia”, versos 41 a 44 y 49 a 52, podemos leer lo siguiente:

Mucha gente fue asustada
por los peligrosos rayos,
y el desgraciado se hallaba
por completo hecho pedazos.
.....
Al pasar la tempestad
buscaban al desdichado,
y lo fueron encontrando
por completo hecho pedazos.

Si el que escribió este corrido no parece haber sido un versificador muy afortunado, al menos es un conocedor de la tradición y de los recursos literarios que se emplean en este género y, así, antes de finalizar, utiliza la paloma para enviar un mensaje a la madre, versos 57 a 60.

Inmediatamente después nos encontramos con otra estrofa, versos 61 a 64, esta vez bien estructurada, en donde el hijo recibe un nombre:

Eran las tres de la tarde
 que andaba con sus amigos,
 y pa las diez de la noche
 Manuel estaba tendido.

Pero esto recuerda lo que dicen otros corridos. En "Juan Alvarado", versos 9 a 12¹², encontramos:

Serían las tres de la tarde,
 lo invitaron a tomar;
 serían las diez de la noche,
 lo invitaron a bailar.

Una estrofa que tiene una estructura semejante aparece en el corrido de "Miguel Ruvalcaba", versos 1 a 4¹³:

Serían las tres de la tarde,
 Miguel andaba coleando,
 y en menos de un cuarto de hora
 Miguel está agonizando.

Ante esta nueva semejanza, y dada la irregularidad del texto, podemos pensar que el autor de este corrido lo escribió ayudándose con distintos fragmentos de otros corridos, tomados del repertorio que conocía, e inventando, dentro de las características de la tradición y con mayor o menor éxito, una historia que se ajustara a los hechos que habían sucedido o, al menos, a lo que él quería relatar.

En las últimas cuatro estrofas, el narrador se dirige al auditorio para advertir lo que puede ocurrirles a los hijos que faltan al respeto a sus padres. Estas estrofas de tipo moralizante, que resaltan el papel aleccionador de este tipo de corridos, aparecen primordialmente en los textos publicados en hojas sueltas.

"EL PARRICIDA"

Éste es también un corrido de autor, publicado en hoja suelta; aparece en la imprenta de Eduardo Guerrero y está firmado por Leopoldo Bravo, uno de los corridistas que publican ahí regular-

¹² MENDOZA 1939, p. 469, y Mendoza 1964, pp. 234-235.

¹³ MENDOZA 1964, p. 274.

mente, por lo que es sin duda un profesional.

El texto es largo, pues tiene 102 versos, y lo primero que llama la atención es que las estrofas son de seis versos y no de cuatro, como en la gran mayoría de los corridos. Un análisis detenido nos permite advertir que no es éste el procedimiento normal, pues las estrofas están simplemente ampliadas, y que el autor no siempre consigue construir bien las sextetas. Veamos cómo ocurre esto.

La primera estrofa dice:

Señores, tengan presente
lo que les voy a cantar
de un hijo desobediente
que a su padre fue a matar,
porque el pobrecito anciano
lo mandaba a trabajar.

En el verso 1 tenemos una de las fórmulas que se emplean en los corridos, aunque a veces se invierten los términos: “tengan presente, señores”, y podemos encontrarla también cuando se introducen comentarios moralizantes. El verso 2 lo he encontrado en el principio de un corrido muy tradicionalizado, “La güera Chabela”, en una versión publicada en hoja suelta y con Leopoldo Bravo como autor¹⁴, que es precisamente quien firma el corrido que comentamos.

Estas observaciones nos llevan a señalar la influencia que, sobre los corridos tradicionalizados, puedan haber tenido los corridistas profesionales, aunque tampoco podemos saber cuánto de lo que aparece en las hojas sueltas, firmadas, formaba ya parte de la tradición¹⁵.

Si volvemos a la estrofa inicial del corrido de “El parricida”, podemos observar que, de los cuatro versos restantes, los dos últimos añaden una explicación a los hechos que narran los dos an-

¹⁴ “Versos de la güera Chabela”, autor: LEOPOLDO BRAVO, hoja suelta, *Col. Colegio*, núm. 52. Estos primeros versos dicen: “señores pongan cuidado / lo que les voy a contar”. En este caso, al modificar la fórmula tradicional, seguramente a fin de no repetirse, cae en un error de sintaxis.

¹⁵ Para el problema de poesía tradicional anónima y de autor, véase MARGIT FRENK ALATORRE (ed.), *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1975, t. 1, pp. xxi-xxii, cuyo criterio comparto totalmente. Cf. también ENRIQUE MARTÍNEZ LÓPEZ, “La variación en el corrido mexicano: interlocuciones del narrador y los personajes”, en *El romancero hoy. Poética*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1979, pp. 67-70.

teriores. Por una parte, los versos introductorios (1 y 2), seguidos de los versos 3 y 4, constituyen una estrofa típica de un corrido mexicano, en donde se suprimen generalmente los detalles accesorios, y son los versos 5 y 6 los que añaden la explicación de los motivos por los que ocurre lo que se ha dicho antes.

Al emplear este procedimiento, el autor del corrido puede contar con más detalle lo ocurrido, y esto le sirve, además, para ir calificando de manera constante las acciones del hijo y lograr que el mensaje final caiga en terreno bien abonado, pero rompe con la estructura interna de las estrofas de los corridos. Para que esto pueda verse claramente, propongo una lectura del texto en donde se reduzcan las estrofas a cuatro versos y se señale, en cada caso, los dos versos añadidos que explican los hechos, los califican o agregan datos accesorios.

De esta manera, en la primera estrofa hay que suprimir los versos 5 y 6; en la segunda, los versos 11 y 12, donde se vuelve a solicitar la atención de los oyentes mediante el empleo de una fórmula fija: “prestadme vuestra atención”, en segunda persona de plural, que no se usa en México; y, en la tercera, los versos 17 y 18, también al final de la estrofa.

Si leemos el corrido de esta manera, advertimos que recupera las características de los corridos tradicionales; pero, a partir de la siguiente estrofa, vemos que surgen otros problemas: del verso 19 al 36 se rompe la rima, aunque se mantiene parcialmente. La cuarta estrofa indica en los dos primeros versos, 19 y 20, y con rima en *á*, que el padre “ya no podía trabajar”, pero de ahí pasa, en los versos 21 y 24 y con rima en *á-o*, a hablar de las malas cualidades del hijo que mata a su padre y no teme al castigo. De esta forma, no sólo se rompe la rima sino el contenido de la estrofa; aquí siento como agregados los versos 22 y 23, que, aunque se eliminaran, dejarían de todos modos una estrofa maltrecha.

Una ruptura semejante ocurre en la siguiente estrofa, versos 25 a 30: empieza con rima en *á-o*, que es la misma que se emplea antes, e introduce el nombre del hijo, al que descalifica nuevamente; después cambia la rima por *á* y presenta un comentario del narrador que es en sí mismo una cuarteta:

¡Cómo tuvo tal valor
de matar a su papá!
Y a ese hijo condenado
ni Dios lo perdonará.

Aquí me parece muy evidente que están de más los dos primeros versos de la estrofa.

A continuación, tenemos otra estrofa mal construida, versos 31 a 36; en ella riman en *o-o* los versos 2 y 6 de la estrofa y en *á* los 3 y 4, y, en cuanto al contenido, aparece la introducción de un parlamento y luego cuatro órdenes que da el padre al hijo. Aunque se suprimieran los dos últimos mandatos, no se podría arreglar la cuarteta, pues rimaría en los versos 3 y 4, y si se eliminaran los dos primeros, y con ello el parlamento introductorio, entonces la rima quedaría en los versos 1 y 2. Hay otra publicación del corrido en hoja suelta¹⁶, pero las variantes no resuelven todas las anomalías. Con todo esto quiero mostrar solamente las dificultades que tuvo el autor para adaptar las estrofas del corrido a una extensión distinta de la empleada normalmente.

En las siguientes estrofas, el corridista vuelve a tomar el hilo y el ritmo de lo que cuenta, aunque en cada sexteta se advierten los dos versos que se añaden. Brevemente los podemos señalar: entre los versos 37 y 42, los dos últimos, que añaden una explicación a la conducta del hijo, y entre los versos 43 a 48, los dos primeros, pues es la introducción a un parlamento; de esta manera se produciría un diálogo sin introducción, que también aparece normalmente en los corridos. En la respuesta del hijo, versos 49 a 54, serían los dos últimos, mientras que entre los versos 55 y 60 serían los primeros. Con esto desaparecerían explicaciones que no son propias de los corridos tradicionales: “para que . . .”, “luego que . . .”, y que impiden que la narración tenga su desarrollo característico, en una secuencia de pequeñas unidades narrativas independientes. Con estos versos añadidos, el texto puede perder una parte del dramatismo que encierra, como me parece que ocurre con los versos 65 y 66, que también podrían suprimirse.

En la estrofa siguiente, versos 67 a 72, aparece la maldición que lanza el padre, ya herido de muerte:

¡Quiera Dios, hijo malvado,
y María Guadalupana,
que Dios te ha de castigar
por tu infamia tan malvada,
que asesinaste a tu padre
con una filosa daga!

¹⁶ Hoja suelta, *Col. Colegio*, núm. 50.

De inmediato reconocemos el primer verso, pues con él se inicia la maldición en el corrido de “José Lizorio”, versión A, verso 21¹⁷. Si bien aquí se introduce en el segundo verso la Virgen de Guadalupe, se trata de una modificación del esquema que se emplea en el otro corrido, en el que aparecen los “santos” en las versiones A y C. Se nota que estos dos primeros versos aparecen como una fórmula fija al analizar el tercero, en donde al hablar nuevamente de Dios se echa por tierra la sintaxis: Quiera Dios que Dios te castigue. En el cuarto verso de la estrofa es el mismo padre el que califica la acción del hijo, y en el quinto y el sexto le dice que lo ha matado —aunque aún está con vida— y con qué arma. Es evidente que, en este corrido, el autor complicó, en relación con los otros corridos de maldición, la historia que relataba y que su finalidad era escribir un corrido que causara un impacto mayor en los oyentes o los lectores, con fines moralizantes, por lo que puntualiza las acciones y las califica constantemente; pero es precisamente cuando llega el momento de la maldición, que es evidentemente un clímax en la historia, cuando todo esto se convierte en una carga. Aquí no se supo cómo expresar la maldición, partiendo de una fórmula conocida, al tratar de añadir valorizaciones y explicaciones y ponerlas, además, en boca del que maldice. El resultado es una estrofa con incoherencias, tanto de expresión como de sentido, en la que no se consigue la fuerza dramática que requería el momento de la acción.

Al examinar el resto del corrido, advertimos que el procedimiento iniciado de eliminar dos versos en cada estrofa para convertirlas en cuartetas puede ser continuado sin dificultad, por lo que no nos detendremos en ello; pero al llegar a la última estrofa, versos 97 a 102, encontramos el uso de dos clichés: “ya con ésta me despido”, de uso frecuente para iniciar la última estrofa tanto de los corridos mexicanos como de las tiradas de coplas, y “señores, tengan presente”, que ya se ha comentado, pues se emplea para comenzar este corrido. Los dos primeros versos y el tercero y cuarto insisten en la misma idea, por lo que también podrían eliminarse dos versos, de preferencia el 1 y el 2 que el 3 y el 4, aunque estas repeticiones van de acuerdo con las reiteraciones que se dan a lo largo del corrido y son una última llamada de atención para la moraleja final, expresada, curiosamente, en segunda

¹⁷ Hay que recordar que este corrido está publicado en hoja suelta en la imprenta de Eduardo Guerrero, la misma en donde se publicó el texto que estudiamos.

persona del plural, que no se usa en México, y que creo podría explicarse por influencia de los sermones religiosos.

“LAMENTABLE Y ESPANTOSO EJEMPLO. ESTADO DE JALISCO. EL DÍA 4 DE DICIEMBRE DEL PRÓXIMO PASADO JUAN ORTIZ ASESINÓ DE [SIC] SU MUJER Y DE [SIC] SU ANCIANO PADRE”

Al mencionar los corridos que he encontrado con el tema de maldición, señalé que el que lleva este título sólo puede relacionarse con ellos en cierta medida. Lo que ocurre es que se trata de un corrido impreso en hoja suelta y escrito a raíz del suceso que relata —el mismo título habla de “diciembre del año próximo pasado”—, en donde, entre el título y el texto del corrido hay una amplia información de lo que pasó, a la manera de la prensa de sucesos, que se mezcla con una historia novelada de la familia y la dramatización de los acontecimientos, lo que se presenta como ejemplo de lo que puede hacer el demonio y una advertencia para los padres. Es ahí en donde se habla de una maldición que, curiosamente, no aparece en el corrido que se publica a continuación.

Lo que relata el corrido es que el protagonista asesinó a puñaladas a su mujer y a su padre y huyó; pero, como Dios está al tanto de las acciones de cada uno, recibió su castigo: dos leones lo devoraron; por si esto no fuera suficiente, la justicia dio con él y lo colgó de un árbol. El resto del texto, 48 versos en total, son estrofas de tipo moralizante en donde se califican los hechos y se habla de Dios y del demonio.

En el largo texto que se inserta entre el título y el corrido, la parte que se refiere a la maldición aparece después de que el protagonista haya apuñalado a su mujer:

En esos momentos se le aparece su padre lleno de asombro al mirar tan horrible espectáculo, y le dice:

—¡Juan! ¡Qué has hecho, miserable, la justicia del cielo te castigue!

—Nada me importa aunque me lleve el demonio —contestó Juan— y para que más te asombre, por esas amenazas tú también vas a morir . . .

El que se mencione este texto entre los corridos de maldición sólo se justifica porque hay una similitud entre esta escena, en donde un hijo armado se enfrenta a su padre que le reprocha su

conducta, y la escena que aparece en el corrido de “El hijo desobediente”. Y podría ser que por eso mismo se introduzca una maldición en este texto, a pesar de que no aparezca en el corrido al que sirve de introducción.

LA ESTRUCTURA DE LOS CORRIDOS DE MALDICIÓN

La sucesión de las acciones

Cuando analizamos los corridos de maldición en un plano más general y abstracto, podemos encontrar que algunas acciones que realizan los personajes aparecen en todos ellos y tienen un significado invariable en las historias que se narran en este tipo de corridos; esto es lo que Propp llamó *función* al estudiar los cuentos populares y explicó como “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga”¹⁸.

Hemos visto ya que los corridos de maldición tienen un carácter moralizante y se utilizan a manera de ejemplo para advertir a los oyentes de lo que puede ocurrirle a un hijo que le falta al respeto a alguno de sus padres. Expresado de otra manera, en los corridos de maldición se parte de la base de que no hay que faltarles al respeto a los padres y el que lo hace rompe con esta norma de conducta de observancia obligatoria; en forma sintética, podemos hablar de una prohibición y una transgresión que aparecen unidas de manera constante, por lo que podemos referirnos a una pareja de funciones. Sin embargo, la prohibición no aparece en el texto de los corridos, porque corresponde a una moral colectiva y, por lo tanto, no es necesario expresarla. Sólo en las dos versiones del corrido de “El hijo desobediente” aparece una prohibición en los versos, cuando el padre le dice al hijo que deje de pelear y éste lo desobedece. Aquí se suman dos prohibiciones distintas, una tácita y otra expresa, y hay dos transgresiones.

Cuando no se acata la norma de conducta obligatoria y se produce la transgresión, se desencadena un proceso que lleva consigo la necesidad de que el orden se restablezca, para lo cual hay que castigar al culpable. El camino que toman, invariablemente, los corridos de maldición es que aquel que ha recibido la falta de respeto, ya sea el padre o la madre, responde agresivamente, pues

¹⁸ V. PROPP, *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1971, p. 33.

utiliza la maldición. Ante las palabras que expresan la maldición, el hijo no se defiende, como ocurre en la versión B del corrido de “El hijo desobediente” y en las versiones B y C del de “José Lizorio”; ni intenta la defensa, como ocurre en la versión A de “El hijo desobediente”, en donde emplea frases de desafío; en la versión A de “José Lizorio”, en la que el hijo solicita el perdón de la madre por la falta cometida para evitar así que la maldición se cumpla, o en el corrido de “El rayo de la justicia”, en donde incluso trata de eliminar al padre. De esta manera, ante el poder de la maldición, tenemos siempre una defensa ineficaz, lo que integra otra pareja de funciones. En el corrido de “El parricida”, el hijo sí mata al padre, lo que tampoco evita que la maldición se cumpla; lo que ocurre es que, en este caso, el hijo transgrede dos normas de conducta: el respeto a los padres, que es lo que provoca la maldición, y otra norma aún más elemental, el “no matarás”, por lo que se hace merecedor, doblemente, de castigo.

La maldición, al cumplirse, se convierte en el castigo que recibe el transgresor, pero es un castigo que indefectiblemente consiste en su muerte, lo que permite establecer una tercera pareja de funciones. De esta manera, desde el momento en que la maldición se pronuncia, se conoce con certeza el desenlace. Unas veces en la misma maldición se anticipan las circunstancias en que ocurrirá la muerte, como en “José Lizorio” o “El rayo de la justicia”, aunque en los otros textos sólo se vaticina un fin cercano.

Los elementos fundamentales e invariables que aparecen en la secuencia de todos los corridos de maldición están inmersos en un ambiente social con una estructura moral que está prohibido transgredir; el que lo haga produce un desequilibrio y es merecedor de un castigo que lo lleva a la muerte. Al ser eliminado el transgresor, el equilibrio se restablece.

Los actantes que realizan las acciones

Los personajes que ejecutan las funciones deben ser observados también haciendo una abstracción y tomando en consideración, sólo en grandes rasgos, el sentido que tiene, de manera constante, el papel que desempeñan, y que es lo que Greimas, al hablar del relato, designa como *actante*¹⁹.

Como la determinación de los actantes se debe hacer a partir

¹⁹ A. J. GREIMAS, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1973.

de las funciones que aparecen en la secuencia de los corridos de maldición, podemos señalar estas funciones, sintéticamente, de la siguiente manera:

prohibición — transgresión
 maldición — defensa ineficaz
 cumplimiento de la maldición — muerte

Con estas tres parejas de funciones como referencia, podemos ver qué actantes aparecen en cada una de las funciones y señalar el papel que desempeñan, lo que corresponde a un nivel de análisis distinto.

En los corridos que examinamos, el punto de partida es la necesidad de mantener las normas de conducta que rigen la organización de la sociedad y, específicamente, la obligación de respetar a los padres a fin de preservar la convivencia familiar. Y es precisamente esta norma moral que no hay que quebrantar la que aparece como actante y desempeña el papel de protector en la función que hemos designado como prohibición. Frente al protector, el que comete la transgresión aparece, en el nivel de los actantes, como víctima, pues, al tener una conducta antisocial, hace que aparezca la desgracia, con lo que adquiere una carga negativa.

En el corrido de “El hijo desobediente”, en las dos versiones, encontramos que hay dos prohibiciones: por una parte, el respeto a los padres, presente en todos los corridos de maldición, y, además, el padre que le prohíbe a su hijo pelear. En este caso, el padre es, como actante, otro protector que, en una relación de tipo individual, trata de resguardar la suerte del que aparece como víctima. Ante esta doble prohibición, la víctima reafirma su voluntad de transgresión, lo que se hace evidente en el diálogo que se establece entre ambos.

También en el corrido de “El parricida” hay dos transgresiones, pues se quebrantan dos normas de conducta; como la prohibición es doble, se refuerza el papel que la sociedad ejerce como protector. Aquí el transgresor aparece también doblemente como víctima.

Al observar quiénes participan en la segunda pareja de funciones, a las que he llamado maldición-defensa ineficaz, encontramos que el que lanza la maldición desempeña como actante el papel de agresor, y es el medio del que se vale la sociedad para iniciar un proceso punitivo contra el transgresor. La maldición es una agresión directa que se lanza cara a cara y, ante ella, el

transgresor no se defiende o, si lo hace, su defensa resulta ineficaz, con lo que no consigue eliminar la carga negativa que pesa sobre él, por lo que en el nivel de los actantes aparece, nuevamente, como víctima, y por eso, en la relación que se establece entre el agresor y la víctima, el agresor adquiere siempre una posición de ventaja.

Cuando observamos las funciones que integran la tercera pareja, cumplimiento de la maldición-muerte, nos damos cuenta de que, para que esta maldición se cumpla, se necesita la intervención de objetos o seres irracionales que colaboren con el agresor. En “El hijo desobediente”, se trata de un toro; en “José Lizorio”, de la escalera de la mina o de un escalón; en “El rayo de la justicia” es, evidentemente, el rayo y, en “El parricida”, unas fieras hambrientas. En el nivel de los actantes, podemos designar este papel con el nombre de agente, ya que su tarea consiste en prestar un servicio para que la maldición se cumpla.

Como el agresor aplica un castigo al proferir la maldición, también está de alguna manera presente en el cumplimiento de la maldición, pues el agente aparece como un auxiliar del agresor. De esta forma, encontramos la presencia de dos actantes que intervienen y comparten su actuación cuando la maldición se cumple.

En el otro elemento de la tercera pareja de funciones que aquí analizamos, la muerte la recibe evidentemente la víctima.

Así, podemos resumir diciendo que en los corridos de maldición aparecen cuatro actantes: el protector, que encontramos en la función prohibición, el agresor, que participa tanto en la agresión como en el cumplimiento de la maldición, para lo cual recibe la ayuda del agente, y la víctima, que es quien comete la transgresión, hace una defensa ineficaz y recibe la muerte.

EL TIEMPO EN LOS CORRIDOS DE MALDICIÓN

El orden de los acontecimientos

Al comparar la historia que se narra con la forma en que se presenta en cada corrido, se observa que algunas veces hay anacronías narrativas, porque en el texto aparecen anticipaciones y retrospecciones, a las que Genette llama prolepsis y analepsis²⁰.

²⁰ G. GENETTE, “Discours du récit. Essai de méthode”, en *Figures III*, Seuil, Paris, p. 82.

En la estrofa inicial de muchos corridos mexicanos, se anticipa el desenlace y se señala el lugar y la fecha en que ocurre la acción. La primera estrofa de los corridos de maldición no tiene esta estructura y sólo en algunos textos aparece una prolepsis: el corrido de “José Lizorio” anticipa en la primera estrofa de las versiones A y B un hecho que se va a producir un poco después, al indicar que el protagonista se enojó con la madre o le faltó, verso 4.

En cambio, en el corrido de “El rayo de la justicia” sí se adelanta el desenlace en la primera estrofa, al decir que va a detallar “la muerte de un hijo ingrato”, verso 4; y se puede observar que también hay una prolepsis en la segunda estrofa: “ha pasado una desgracia”, verso 8, y otra en la tercera: “que cayeron muchos rayos / pa matar a aquel grosero”, versos 11 y 12, lo que no es frecuente en los corridos; pero como se trata de un texto largo, de 80 versos, esto permite que se insista, una y otra vez, en los hechos que se narran.

Algo semejante ocurre en el corrido de “El parricida”, que tiene 102 versos. En la primera estrofa se adelanta el final de la narración al decir, en el verso 4, que mató a su padre, pero otras prolepsis, que también anticipan la muerte, se encuentran después: en la tercera estrofa, en los versos 17 y 18; en la cuarta, en el verso 24, y en la quinta estrofa, en los versos 27 y 28. Cuando examinamos paso a paso este texto en la primera parte, señalamos que está lleno de reiteraciones, las cuales volvemos a encontrar aquí con el uso de varias prolepsis.

La presencia de analepsis tampoco es muy abundante. Entre las que se presentan, la más interesante dentro de la estructura de la narración es la que encontramos en el corrido de “El hijo desobediente”. Inmediatamente después de que un toro lo mata, hay una estrofa en lenguaje directo y sin introducción del narrador en la que es él el que habla, y acabamos de saber cómo ha muerto. Son los versos 41 a 44 de la versión A, en los que aparece el tema del entierro fuera de sagrado. Como los versos 41 y 42 son una repetición de los versos 23 y 24 y en el resto de la estrofa se amplía el tema mencionado, puede pensarse que la estrofa que analizamos pudo haberse cantado, en algún momento, a continuación de los dos versos, produciéndose así, de una a otra estrofa, una repetición que no es propia de los corridos, pero sí de los romances, de donde provienen precisamente estos versos, y que, en otro momento, las dos estrofas quedarán disgregadas, con lo que se rompería esa repetición atípica, de haberse producido. Una

prolepsis como ésta, en donde habla el personaje que ya está muerto, no es tan insólita en los corridos y aparece en otros que también son muy conocidos, como en alguna versión de “Rosita Alvírez”.

En la versión A del corrido de “José Lizorio”, encontramos una analepsis situada en la parte final. Cuando ya han recogido el cuerpo y la madre ha expresado su duelo, se repite la escena de la muerte, versos 93 a 96, que se amplía, acentuando el aspecto macabro, en los versos 97 y 98:

Sus sesos los recogieron
en la copa de un sombrero,

que dan pie a un comentario moralizante, antes de iniciar las despedidas. La intención de producir un impacto mayor en los oyentes y que de esta manera se refuerce el sentido ejemplarizante del texto puede ser la causa de la aparición de esta analepsis.

Otra analepsis, que está situada también inmediatamente antes de las estrofas moralizantes que finalizan el corrido, aparece en “El rayo de la justicia”; cuando ya han encontrado el cuerpo destrozado y mediante la paloma que vuela se le avisa a la madre de la muerte, aparecen, a manera de reflexión de lo ocurrido, los siguientes versos, 61 a 64 del texto:

Eran las tres de la tarde
que andaba con sus amigos,
y pa las diez de la noche
Manuel estaba tendido.

Esta estrofa, que, como la anterior, tiene como fin reforzar la moraleja al presentar este contraste entre vida alegre y muerte, introduce una incongruencia en el relato, pues en los versos 47 y 48 se dice:

la maldición que le echara
al otro día le llegó.

La duración de los sucesos

La forma en que el tiempo real de la historia que se cuenta aparece en los corridos se ve reflejada en el uso de la escena, el sumario y la elipsis.

a) *La escena*. Como los corridos son textos en donde no sólo se deja constancia de los hechos sino que se cantan ante un auditorio al que se trata de impresionar, el empleo de la escena es muy frecuente, ya que permite presentar la acción directamente.

En los corridos de maldición encontramos que la mayoría de las escenas presentan a los protagonistas cuando hablan entre sí. La manera en que se muestra el diálogo puede variar y encontramos las siguientes formas:

Esta introducción puede limitarse a un verso antes de cada parlamento:

Decía el mentado Felipe:
—Yo vengo porque las puedo,
sin permiso de mi padre
he venido al herradero—.

Ahi le contesta su padre:
—Hijo, no seas altanero,
no vengas aquí a pelear,
anda, vete pa'l potrero—.
(“El hijo desobediente”, A, vv. 5-12)

Pueden aparecer dos versos antes de cada alocución:

El padre, muy enojado,
esta maldición le echó:
“Te burlarás de tu padre,
pero de un rayo, creo no”.

Aquel hijo desgraciado
se le echó encima a su padre:
“Antes que me parta un rayo
yo también voy a matarte”.
(“El rayo de la justicia”, vv. 25-32)

La introducción puede tener tres versos:

El lunes por la mañana
a la mina se acercó
y le dijo a su ayudante:
“No quisiera bajar yo”.
(“José Lizorio”, B, vv. 25-28)

E incluso la introducción puede abarcar los cuatro versos de la estrofa y entonces el parlamento ocupa la estrofa siguiente. Es la forma que se emplea en el corrido de “José Lizorio” para expresar la maldición:

Su madre, como enojada,
una maldición le echó
delante de un Santo Cristo
que hasta la tierra tembló:

“Permita Dios, hijo mío,
permitan todos los santos,
cuando llegues a la mina
te saquen hecho pedazos”.
(“José Lizorio”, C, vv. 9-16)

En el corrido de “El hijo desobediente”, en las tres versiones, el diálogo es muy extenso y entonces la frase que introduce el parlamento sólo aparece al principio, dejando así que los personajes conversen libremente; esto se da también en “El rayo de la justicia” y “El parricida”, pero el parlamento sin frase introductoria se limita a una estrofa, en respuesta a otro parlamento que sí lleva introducción.

También podemos encontrar el uso del lenguaje directo sin que haya un interlocutor. Esto puede aparecer tanto con una frase que lo introduzca como sin ella, o con un comentario intermedio. Estas tres modalidades están empleadas en el corrido de “José Lizorio”:

Cuando miró la escalera
pues él empezó a rezar:
“Madre mía de Guadalupe,
que no me vaya a matar”.
(Versión A, vv. 37 a 40)

“En el nombre sea de Dios,
que al bajar esta escalera
Jesucristo me acompañe
y la luz de mi candela”.
(Versión B, vv. 21 a 24)

“En el nombre sea de Dios
—dijo al mirar la escalera—,
Jesucristo me acompañe

y la luz de la candela''.
(Versión A, vv. 65 a 68)

Y también hay escenas en donde no se emplea el estilo directo, pero se logra cierto isocronismo entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato:

La escalera de San Pedro
un rechinido pegó,
cayó en la de San Francisco
y Luis Sorio se mató.
(''José Lizorio'', B, vv. 25-28)

b) *El sumario*. Éste, que presenta de una manera rápida y resumida los acontecimientos, puede tener dos modalidades: la visión de los hechos paso a paso, pero con cierta continuidad, o por medio de un relato que avanza a saltos, de un hecho a otro.

El primer tipo lo encontramos en el corrido de ''José Lizorio'', versión A:

A su casa fue José,
muy triste y acongojado
pensando en la maldición
que su madre le había echado.

Cuando a la puerta llegó
allí se le arrodilló. . . .
(vv. 41 a 46)

De allí se salió José
muy triste y desconsolado
nomás pensando en la madre
que no le había perdonado.

Se negaron sus compañeros
a ayudarle a trabajar
y el pobre José Lizorio
su muerte allí fue a encontrar.
(vv. 58 a 64)

En cambio, la versión C del mismo corrido emplea el otro tipo de sumario:

Un sábado por la tarde
Benjamín se fue a cobrar

y junto con sus amigos
se fueron a emborrachar.

Benjamín se fue a su casa,
su mamá lo regañó. . .
(vv. 1 a 6)

Benjamín se fue a la mina
y no queriendo trabajar,
pero uno de sus amigos
no lo quiso relevar.

Bajó el primer escalón,
el segundo se rompió,
y uno de sus amigos
en un paño lo sacó.
(vv. 17 a 24)

Al observar cómo aparecen la escena y el sumario en los corridos de maldición, podemos ver que en algunos predomina el uso de la escena y en otros el sumario y que es frecuente que se encuentren dentro de la misma estrofa al ser un sumario el que introduzca el parlamento. La proporción entre uno y otro uso se modifica de texto a texto, así como la forma en que se alternan. Esto puede ser observado en el siguiente esquema:

“El hijo desobediente” (A): s, e, e, e, e, e, e, e, s, s, e.

“El hijo desobediente” (B): s, s + e, e, e, e, e, e, e, s.

“José Lizorio” (A): s, s, s, s, s, e, s + e, e, e, s + e, s, s + e,
e, e, s, s, e, s, s, s, s, s + e, e, s.

“José Lizorio” (B): s, s, e, s + e, e, e, s, s.

“José Lizorio” (C): s, s + e, s, e, s, s.

“El rayo de la justicia”: s, s, s, e, s + e, s + e, s + e, s, s, s,
s, s s, s.

“El parricida”: s, s, s, s, s + e, e, e, e, s, s, e, s, s, s, s.

c) *La elipsis*. Ésta, que es el tiempo de la historia que no aparece reflejado en el texto, adquiere una gran importancia cuando aparece en los corridos de maldición, puesto que lo que se elude puede ser precisamente la escena de la muerte.

Esto se produce en la versión B del corrido de “El hijo desobediente”, en donde aparece el toro que en la versión A lo mata, pero aquí se termina el corrido, aunque no puede saberse si se

trata de una elisión voluntaria o por fragmentación del texto.

Un caso más interesante es el que se presenta en “José Lizorio” versión C, pues la elisión de la muerte se da dentro de la estrofa:

Bajó el primer escalón,
 el segundo se rompió,
 y uno de sus amigos
 en un paño lo sacó
 (vv. 21 a 24),

y el hecho de que la muerte misma se suprima repercute en el efecto dramático que se produce.

EL NARRADOR EN LOS CORRIDOS DE MALDICIÓN

Para analizar la función que desempeña el narrador en los corridos de maldición, observaremos su mayor o menor presencia en los textos y, al mismo tiempo, las relaciones que se establecen entre el narrador y los oyentes y la forma en que valora las acciones de los personajes.

Como esta presencia del narrador puede cambiar a lo largo del corrido, hay que dividir éste en tres partes: antes de que se inicie el relato, durante el desarrollo de la historia y entre el fin de ésta y el fin del texto.

El narrador en la primera parte

El corrido de “El hijo desobediente” y la versión C del de “José Lizorio” se inician con el relato de las acciones, por lo que no aparece esta parte previa al relato.

En dos de los textos, las versiones A y B de “José Lizorio”, en la estrofa inicial, el narrador sitúa la acción en el tiempo —un domingo—, indica el nombre del personaje y adelanta, no el final de la historia, como ocurre en muchos corridos, sino algo que ocurre en la primera parte de la trama, al indicar que: “con la madre se enojó” (A) y “a la madre le faltó” (B).

En el corrido de “El rayo de la justicia”, la presencia del narrador es mucho mayor. La primera parte dice:

Quiero su atención, señores,
 pa decirles lo que traigo,
 donde daré un pormenor:
 la muerte de un hijo ingrato.

El día diez del presente,
 la fecha está comprobada,
 en población de Axochiapan
 ha pasado una desgracia.

Ese martes fue muy triste
 pues cayó un fuerte aguacero,
 que también cayeron rayos
 pa matar a aquel grosero.
 (vv. 1 a 12)

Aquí el narrador desempeña diversas funciones. En primer lugar, en los dos primeros versos encontramos al narrador en primera persona que emplea el recurso juglaresco de dirigirse a los oyentes y que, en el verso 6, indica que está bien informado de lo ocurrido y hasta ha comprobado la fecha. En el verso 4 dice cuál será el fin de la historia pero, al mismo tiempo, hace una valoración del hijo, al que califica como “ingrato” y, en el verso 12, como “grosero”. El narrador expone así, desde el principio, cuál es su postura ante el hijo, sin que el auditorio conozca aún por qué es tratado de forma negativa; de esta manera, el narrador impone desde el principio su propia valoración, sin dejar que el público saque sus propias conclusiones. En el verso 9 dice que ese día fue “muy triste” y, aunque a continuación se hable de la tormenta, el calificativo se refiere a lo que ocurrirá en la historia. Toda esta adjetivación previa es también una forma de atraer la atención de los oyentes.

En el corrido de “El parricida” la presencia del narrador parece abrumadora desde los primeros versos. La parte que introduce el relato dice:

Señores, tengan presente
 lo que les voy a cantar
 de un hijo desobediente
 que a su padre fue a matar,
 porque el pobrecito anciano
 lo mandaba a trabajar.

Señores, eso pasó
 en el Real de Ozumatlán,
 esta escena dolorosa
 que ahora voy a relatar;
 prestadme vuestra atención
 para poderla explicar.

Según nos dijo la prensa,
 yo lo tengo muy presente
 que en aquel pueblo vivía
 un hijo desobediente
 el cual a su pobre padre
 vilmente le dio la muerte.

(vv. 1 a 18)

En el primer verso, el narrador, haciendo uso de la primera persona, se dirige a los oyentes y, al emplear la forma fija “tengan presente”, indica ya el carácter aleccionador que tendrá el relato. A este yo-narrador lo volvemos a encontrar en la segunda estrofa cuando repite la fórmula inicial “señores”, emplea la primera persona al decir “ahora voy a relatar” y vuelve a pedir la atención del público con otra fórmula: “prestadme vuestra atención” (en segunda persona de plural). Y otra vez, en la tercera estrofa, vuelve a dejarse ver al emplear el cliché: “yo lo tengo muy presente”, lo que lo hace aparecer como bien informado, pues la historia se publicó en la prensa.

El narrador también anticipa en la primera estrofa lo que ocurre en el relato: que el hijo mató a su padre e indica por qué. Y en la tercera estrofa vuelve a señalarlo.

Al mismo tiempo, el narrador va calificando tanto a los personajes como a las acciones: en la primera estrofa, habla de “hijo desobediente”, y “pobrecito anciano”, en la segunda, de “escena dolorosa” y, en la tercera, repite lo de “hijo desobediente” y habla del “pobre padre” al que se mató “vilmente”.

Además, y esto en la segunda estrofa, el narrador comunica el sitio en donde tuvieron lugar los hechos.

El narrador y la historia que relata

En la parte del corrido que corresponde propiamente al desarrollo de los acontecimientos, encontramos que la presencia del narrador, en los diferentes textos, se da en una gradación que abar-

ca desde su aparente desaparición hasta su presencia casi constante en el relato.

La menor presencia del narrador la podemos observar en el corrido de "El hijo desobediente". En la versión A, el narrador introduce los dos primeros parlamentos y después hace mutis, dejando que los personajes dialoguen; el cambio de interlocutor se advierte sólo por el contenido. En la versión B, esta presencia es menor aún, pues se limita a la introducción del primer parlamento; durante el relato de la historia no se advierte más al narrador, pues incluso las valoraciones las hacen los personajes (véase lo que dice Felipe de sí mismo y de su destino).

Algo semejante ocurre en el corrido de "José Lizorio", en las versiones B y C, en donde puede advertirse al narrador sólo como introductor de las partes del texto en lenguaje directo. En cambio, en la versión A del mismo corrido, esta presencia del narrador es mucho más evidente. Cuando, en la segunda estrofa, versos 5 a 8, nos encontramos con el recurso juglaresco que el narrador utiliza para dirigirse al público, "señores, tengan presente", advertimos que, después de pedir que le presten atención, empieza con el relato de los hechos; y esto vuelve a ocurrir en la estrofa siguiente: los versos 9 y 10 repiten los versos 5 y 6 y, en los que siguen, 11 y 12, se continúa con la historia. La llamada de atención a los oyentes no aparece en la parte inicial del corrido, como ocurre en general, sino que se mezcla aquí con el desarrollo del relato, y esto sigue hasta el verso 13, donde el narrador, un momento antes de que se hable de la maldición, repite por tercera vez la palabra "señores" y, además, aprueba la acción que se va a relatar al añadir "naturalmente".

El narrador aparece también, como en los corridos anteriores, como introductor de los parlamentos y después desaparece.

Volvemos a encontrarlo desempeñando otra función cuando hace una valoración de los personajes. El hijo está "muy triste y acongojado", verso 42, o "muy triste y desconsolado", verso 58, y se refiere a él como "el pobre José Lizorio", versos 63 y 71, pero también habla de "la pobre madre . . . muy triste y desconsolada", versos 81 y 82. Al calificar a los personajes y las acciones que realizan, el narrador se identifica emocionalmente con ellos o los rechaza, y en este caso parece que el narrador siente compasión por los dos, aunque está en contradicción con el sentido que tienen sus llamadas de atención dirigidas a los oyentes y la postura del narrador en otras partes del corrido. Al analizar este texto en la primera parte, dije que el fragmento de la historia

comprendido entre los versos 41 a 60 me parecía añadido, y es ahí en donde al hijo se le aplican las frases de conmiseración que recibe la madre cuando está ante el cadáver, lo que resulta incongruente, pues el narrador expresa ante los dos la misma reacción afectiva, diferente de la postura que adopta en el resto del corrido y del sentido mismo del texto, lo que puede reforzar la idea de que esos versos fueron incorporados a la historia.

Cuando la secuencia de la historia llega a su fin, se vuelve a presentar la escena de la muerte, que continúa en esta estrofa, versos 97 a 100:

Sus sesos los recogieron
 en la copa de un sombrero
 que sirvan para ablandar
 los corazones de acero.

El narrador se introduce en la segunda parte de la estrofa como moralizador. Así, en la parte del corrido que contiene el relato, el narrador interviene, tanto al principio como al final, como un defensor del orden.

En el corrido “El rayo de la justicia”, encontramos asimismo que el narrador desempeña la función de introducir algunos parlamentos y que también hace abundantes valoraciones: se refiere al hijo como “hijo desgraciado” (v. 29) o “hijo asesino” (v. 55), o simplemente “el desgraciado” (v. 43) o “el desdichado” (v. 50), en oposición a “su querido padre” (v. 34), e incluso califica el arma que se emplea como “horrible machete” (v. 22) o “filoso machete” (v. 33). Pero aparece, además, desempeñando otra función, la de expresar su indignación ante un personaje que realiza acciones tan viles, pues en los versos 45 y 46, incrustados entre el relato, exclama:

¡Ay, hijo tan desgraciado
 porque a su padre lo hirió!

Por último, en el corrido de “El parricida”, observamos que, por lo que se refiere a la parte del texto en donde se cuenta la historia, la adjetivación es muy abundante, en contraste con la parquedad de calificativos que se da generalmente en los corridos:

el cual tenía un hijo ingrato
 que era grosero y malcriado
 (vv. 21 y 22)

Luego se paró el indigno
y maldecido de Antonio,
con aquella horrible daga,
sin ninguna dilación,
a su pobrecito padre
le traspasó el corazón.

(vv. 55 a 60)

Con todo, en la parte del relato donde aparece el diálogo, el narrador se limita a introducir a los interlocutores e incluso desaparece en el último parlamento de la serie; pero al mismo tiempo, intercala en la historia que se cuenta sus comentarios de indignación. Éstos son algunos ejemplos:

Ese Antonio, un desgraciado,
que tal nombre le habían dado,
¡cómo tuvo tal valor
de matar a su papá!
Y a ese hijo condenado
ni Dios lo perdonará.

(vv. 25 a 30)

Dicen que sólo había andado
tres jornadas de camino
cuando Dios lo castigó
por ingrato y asesino,
que era lo que merecía
ese Antonio, por indigno.

(vv. 73 a 78)

El narrador en la parte final de los corridos

El fin de la secuencia no supone que el corrido termine y, en la última parte del texto, el narrador puede ocupar el primer plano y su presencia puede producirse en distintas formas.

En los corridos de maldición, todos los textos, con excepción de la versión C de "José Lizorio", terminan con una estrofa de despedida y en cuatro se emplea la misma fórmula: "Ya con ésta me despido"; cliché propio tanto de los corridos como de las tiradas de coplas de poesía lírica.

Las dos versiones de "El hijo desobediente" presentan algunas variantes entre sí que son significativas en cuanto a la presencia del narrador. En la versión A, versos 45 a 48, encontramos:

Ya con ésta me despido,
que me lleve la corriente,
Y aquí se acaba el corrido
del hijo desobediente.

El segundo verso es simplemente de relleno, para completar la rima. En la segunda parte de la estrofa, aparece otro cliché, “y aquí se acaba el corrido”, que, unido al cliché inicial y con el nombre del corrido en el último verso, integran un esquema que aparece con frecuencia al final de los corridos. La presencia del narrador se limita aquí, haciendo uso de la primera persona, a despedirse de los oyentes.

En la versión B, tenemos una estrofa bímembre en donde el segundo verso se relaciona con el cliché inicial al sugerir que termina de cantar al alba y, en la segunda parte, el narrador continúa con la palabra para recalcar el carácter ejemplarizante del corrido.

En el corrido de José Lizorio, versión A, esta despedida presenta otra forma. Tras la frase hecha “Ya con ésta me despido”, el narrador añade “después del triste velorio”, lo que lo hace aparecer como participante en los hechos que acaba de relatar, mientras que la segunda parte de la estrofa termina con otro cliché y el nombre del personaje, que es otra forma fija que se da al final de los corridos y en donde el narrador no interviene:

Y aquí se acaban cantando
versos de José Lizorio.
(vv. 107 y 108)

Aunque el corrido de “El parricida” emplea el mismo cliché inicial, el desarrollo de la estrofa será necesariamente distinto, ya que se trata de una sexteta; el narrador, que a lo largo del texto se ha hecho presente en múltiples ocasiones, aquí toma la palabra en el primer verso y no la abandona:

Ya con ésta me despido,
no se les vaya a olvidar,
señores, tengan presente
lo que les vine a cantar
y quered a vuestros padres
a quienes debéis honrar.
(vv. 97 a 102)

Los versos 2 y 3 de la estrofa también son frases hechas. El narrador, además de despedirse del público, insiste, como en la primera parte del corrido y mediante la misma fórmula, en que no se olvide la historia, para terminar insistiendo en sus comentarios moralizantes.

En los otros dos textos en que hay una despedida, no aparece el cliché inicial, pero se mantiene la misma idea. La versión B de “José Lizorio” dice:

Pos en fin, ya me despido
de toditos mis oyentes,
y aquí se acaba el corrido
del hijo desobediente.
(vv. 33 a 36)

Los dos últimos versos son idénticos a los que terminan el corrido de “El hijo desobediente”, versión A.

Y en el otro texto en que hay despedida, “El rayo de la justicia”, versos 77 a 80, vemos que aparece de esta forma:

Ya me despido, señores,
no olviden en la ocasión,
la maldición de aquel padre
a aquel hijo le llegó.

Desde el primer verso, el narrador habla en forma directa al público, lo cual aprovecha para insistir en que no se olvide el contenido moralizante de la historia.

El único corrido en el que no aparece una despedida emplea otro recurso en los últimos versos, típico también del final de los corridos: “Vuela, vuela palomita”. En el corrido de “José Lizorio”, versión C, el narrador dice:

Vuela, vuela palomita,
párate en aquel panteón
en donde está Benjamín
muerto por la maldición.
(vv. 25 a 28)

Al enviar a la paloma al panteón, el narrador presenta una síntesis de la historia y en ningún momento hace una valoración.

En la mayor parte de los textos que analizamos, al final de los corridos, la presencia del narrador se limita a esta estrofa, y

sólo en dos de ellos aparece desde versos anteriores. Hicimos esta comparación en forma simultánea porque se daba la circunstancia de que había una coincidencia entre los distintos textos, al emplearse ahí la despedida, y en el que no aparecía se empleaba otro recurso característico del final de los corridos.

En el corrido de "José Lizorio", versión A, antes de la última estrofa, el narrador presenta otra forma de despedida:

Adiós todos mis amigos,
adiós todos mis parientes,
para que pongan cuidado
los hijos desobedientes.

Aquí el narrador, al dirigirse en forma directa al público, aprovecha la ocasión para enviar un mensaje de advertencia a unos interlocutores concretos. Con ello, en la despedida final, ya comentada, no insiste más en la moraleja.

Es en el corrido de "El rayo de la justicia" en donde la presencia del narrador en la parte final del texto es más amplia; y ahí se presenta como defensor del orden moral e insiste en los comentarios moralizantes en tal forma que sus palabras se convierten en un verdadero sermón, dirigido a todos los oyentes:

Tengan presente, señores,
y eduquen a sus chiquillos,
no les vaya a suceder
como le pasó a aquel hijo.

Esto no les pasa a todos,
digo sin equivocarme,
nomás a aquellos infames
que ofenden hasta a sus padres.

Señores, di un pormenor
de aquel hijo desdichado:
el que lastimó a su padre
pero el rayo lo ha matado.

(vv. 65 a 76)

Si observamos en su conjunto el papel que desempeña el narrador en los diferentes textos de corridos de maldición, encontramos que su presencia es mayor en los textos publicados en hojas sueltas y, por eso mismo, desempeña más funciones.

RECAPITULACIÓN

Como he señalado desde el inicio, este tipo de corridos está construido dentro de un marco muy rígido de principios morales que hay que cumplir y respetar y que tiene su sostén no solamente en el plano del contenido sino también en el de la estructura narrativa.

La estructura narrativa presenta, en todos los niveles y en todos los elementos, una configuración que permite expresar y transmitir ese código cultural de tipo ético que conforma el contenido de los corridos.

De esta manera, la secuencia parte de un mundo en orden en el que se produce una infracción y termina cuando ese orden se ha restablecido al castigar al infractor; y, en el plano *actancial*, todo persigue ese mismo fin. Pero en otro nivel, el empleo de una serie de recursos literarios, el manejo del tiempo en el texto y las funciones que cumple el narrador, no solamente ayudan a presentar este código moral, sino que influyen para que el destinatario capte el mensaje que se trasmite. Y en esto es fundamental precisamente la intervención del narrador.

Hay que recordar que los corridos no son textos para leer en silencio, sino que es poesía que tiene su complemento en la música y adquiere plenamente su identidad cuando se canta ante un público, con lo que se produce una participación de los oyentes, pues “aun cuando sólo se escucha una canción se está participando en ella”²¹. La relación del narrador no se establece únicamente con el texto, sino que aparece también una relación con su auditorio.

En cuanto al texto, el narrador presenta los hechos, pero, como parte de la identificación con el modelo que incluyen los corridos, puede adoptar el papel de moralista y señalar las acciones como ejemplarizantes y convertirse incluso en agresor del personaje que infringe las normas.

En cuanto al auditorio, el narrador comparte e incluso puede tratar de imponer el código moral de los corridos, pero establece además otra relación con los oyentes por el choque emocional que se produce.

En los corridos de maldición encontramos un código moral

²¹ ROBERTH PRING-MILL, *Cantas, canto, cantemos. Las canciones de lucha y esperanza como signos de reunión e identidad*, St. Catherine's College, Oxford, p. 326 (Reprinted from *Romanistisches Jahrbuch*, Band 34 [1983], 318-354).

y afectivo muy primitivo. El narrador se dirige a un público que se supone comparte estas reglas y le presenta una experiencia ajena que las incumple, lo que le produce un impacto. Pero el choque emocional se produce también en el oyente que no acepta estas normas y considera que una falta de respeto, incluso a los padres, no acredita la muerte del infractor porque, precisamente porque se manejan normas muy básicas, la historia relatada implica, al mismo tiempo, la ruptura de un principio moral: la defensa de la vida individual. La muerte del transgresor produce también un impacto emocional, y esto, que se produce en todos los oyentes, no está dentro de los corridos.

Si se comparte el contenido moral de los corridos, el choque emocional que produce la historia está asegurado por su carácter ejemplarizante. Si se rechaza esa estructura moral, el impacto puede producirse precisamente porque lo que narra el corrido corresponde a conductas que consideramos inadmisibles, y que no se limitan a la acción de matar al culpable, sino que abarcan también, en el caso de los corridos de maldición, presupuestos básicos que se estiman equivocados: la relación padre-hijo o madre-hijo. Si en estos corridos el que incurre en una falta al padre o a la madre es castigado con la muerte, en ningún momento se pone en duda el absoluto poder que tienen los progenitores sobre los hijos, aunque la conducta destructiva se disimule tras una maldición. Y todo esto produce, al menos, un escalofrío.

MA. DEL CARMEN GARZA DE KONIECKI

BIBLIOGRAFÍA

- COLÍN 1972 MARIO COLÍN (ed.), *El corrido popular en el Estado de México*. México, 1972 (*Biblioteca Enciclopédica del Estado de México*).
- GUERRERO 1931 EDUARDO GUERRERO (ed.), *Corridos históricos de la Revolución Mexicana desde 1910 a 1930 y otros notables de varias épocas*. México, 1931 [106 hojas sueltas].
- MENDOZA 1954 VICENTE T. MENDOZA, *El corrido mexicano*. FCE, México, 1954.
- MENDOZA 1964 *Lírica narrativa de México. El corrido*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1964 (*Estudios de folklore*, 2).
- MENDOZA 1939 *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939.

CINTAS Y GRABACIONES

- Canc. Bajío 62* = Cancionero del Bajío núm. 62, diciembre 1961-enero 1962, Lemus, México.
- Cintas MNA* = Cintas magnetofónicas del archivo del Museo Nacional de Antropología, grabadas en su mayoría por Thomas Stanford.
- Col. Adelita 6* = *Corridos mexicanos*, Distribuidora Universal, México, 1964, Colección Adelita, núm. 6.
- Col. Colegio* = Corridos mexicanos; colección de hojas sueltas originales: 262 hojas sueltas; la mayoría registran autor y ocasionalmente el año. Dos imprentas aparecen con mayor regularidad: Guerrero y Vanegas Arroyo. Está en la Biblioteca de El Colegio de México.
- Disco Harmony Columbia HL 8113, "Tragedias".
- Disco Orfeón LP-JM-06, "Antología del corrido mexicano", 3 volúmenes.
- Disco Polydor 50044, "Herencia lírica mexicana", volumen 2.
- Disco RCA Victor MKL 1521, "Corridos famosos del tiempo de la Revolución".

ANTOLOGÍA*

"El hijo desobediente", versión A

Un domingo en la mañana
andando en los herraderos,
como queriendo pelear,
echaron mano a sus fierros.

5 Decía el mentado Felipe:
—Yo vengo porque las puedo,
sin permiso de mi padre
he venido al herradero—.

* Al final de cada texto se consignan los siguientes datos: 1. Título. 2. Entre paréntesis, el nombre del autor o del arreglista o, simplemente, anónimo. 3. Hoja suelta, cuando está publicado en esa forma. 4. Lugar y fecha de la recopilación, si se conoce. 5. Fuente en donde aparece el texto. También se señala si hay otras versiones, con las siguientes indicaciones: *idénticas*, si no hay ningún cambio, salvo de puntuación; *casi iguales*, cuando cambian de 1 a 5 palabras, y *semejantes*, si cambian 6 o más palabras.

- Ahi le contesta su padre:
 10 —Hijo, no seas altanero,
 no vengas aquí a pelear,
 anda, vete pa'l potrero—.
- Hágase de aquí mi padre,
 vengo más bravo que un león,
 15 no quiera que con mi daga
 le traspase el corazón—.
- Óyeme, hijo querido:
 por las palabras que has dado,
 antes que Dios amanezca
 20 la vida te habrán quitado—.
- No siento que me la quiten,
 ya me la hubieran quitado;
 me entierran en campo verde
 donde me trille el ganado.
- 25 “El caballo colorado
 que hace un año que nació,
 ahí se lo dejo a mi padre
 por la crianza que me dio.
- Los tres caballos que tengo
 30 ahí se los dejo a los pobres
 para que siquiera digan:
 ¡Felipe, Dios lo perdone!—
- Bajaron un toro prieto
 que nunca lo habían bajado,
 35 lo bajaron de la sierra,
 revuelto con el ganado.
- Y a ese mentado Felipe
 la maldición le alcanzó
 y en las trancas del corral
 40 el toro se lo llevó.
- Me entierran en campo verde
 donde me trille el ganado,
 con un lebrero que diga:
 “Aquí murió un desgraciado”.—
- 45 Ya con ésta me despido,
 que me lleve la corriente
 y aquí se acaba el corrido
 del hijo desobediente.

“El hijo desobediente” (anónimo), Parras (Coahuila), 1938, *Mendoza 1954*, pp. 266-268 (tomado de *Mendoza 1939*, pp. 655-656, en donde se suprimen los versos 25 a 32).

Otras versiones:

Casi igual: *Id.*, (*id.*), *ibid.*, *Mendoza 1964*, pp. 256-257 (tomado de *Mendoza 1939*, *loc. cit.*).
 Abreviada: *Id.*, (*id.*), *ibid.*, *Mendoza 1939*, pp. 655-656.

“El hijo desobediente”, versión B

- Un domingo estando herrando
 se encontraron dos mancebos
 metiendo mano a sus fierros
 como queriendo pelear.
- 5 Cuando se estaban peleando
 pues llegó su padre de uno:
 —Hijo de mi corazón
 ya no peeles con ninguno—.
- Quítese de aquí mi padre,
 10 que estoy más bravo que un león,
 no vaya a sacar la espada
 y le traspase el corazón—.
- Hijo de mi corazón,
 por lo que acabas de hablar,
 15 antes de que raye el sol
 la vida te han de quitar—.
- Lo que le encargo a mi padre:
 que no me entierre en sagrado,
 que me entierre en tierra bruta
 20 donde me trille el ganado,
- con una mano de fuera
 y un papel sobredorado
 con un lebrero que diga:
 “Felipe fue desgraciado”.
- 25 El caballo colorado,
 hace un año que nació,
 ahí se lo dejo a mi padre
 por la crianza que me dio.
- De tres caballos que tengo
 30 ahí se los dejo a los pobres,
 para que siquiera digan:
 “Felipe, Dios te perdone”—.

<p>Bajaron al toro prieto que nunca lo habían bajado, 35 pero ahora sí ya bajó revuelto con el ganado.</p>	<p>Ya con ésta me despido con la estrella del oriente, y eso le puede pasar 40 a un hijo desobediente.</p>
--	--

“El hijo desobediente” (anónimo), *Canc. Bajío* 62, p. 6.

Otras versiones:

Idénticas: “El hijo desobediente”, *Disco Harmony Columbia H1-8113*, lado b.

Id. (arreglo del Trío Calaveras), *Disco RCA Victor MKL 1521*, lado b.

Casi igual: *Id.* (Trío Calaveras), *Disco Orfeón LP-JM-06*, vol. 3, lado b.

“El hijo desobediente”, versión C

Un domingo en la mañana
andando en los herraderos
como queriendo pelear
echaron mano a sus fierros.

Dice el mentado Felipe
“Yo vengo porque las puedo,
sin permiso de mi padre,
he venido al herradero”.

Cuando se estaban peleando
pues llegó el padre de uno:
“¡Hijo de mi corazón
ya no peles con ninguno!”.

—¡Quítese de aquí mi padre
que estoy más bravo que un león,
no vaya a sacar la espada
y le traspase el corazón!—

—Hijo de mi corazón,
por lo que acabas de hablar

antes de que raye el sol
la vida te han quitar—.

—Lo que le encargo 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 letrado que diga:
“Felipe, Dios te perdona”—.

Bajaron al toro pinto
que nunca lo habían bajado
pero ahora sí ya bajó
revuelto con el ganado.

Ya con ésta me despido
con la estrella del oriente,
y esto le puede pasar
a un hijo desobediente.

“El hijo desobediente” (anónimo), *Col. Adelita* 6, pp. 31-32.

“José Lizorio”, versión A

Un domingo fue por cierto
el caso que sucedió
que el joven José Lizorio
con la madre se enojó.

5 Señores, tengan presente
y pongan mucho cuidado,
que este hijo llegó borracho
y a su madre le ha faltado.

Señores, tengan presente
10 y pongan mucho cuidado,
que porque era muy borracho
a su madre la ha golpeado.

Señores, naturalmente
la madre se enfureció,
15 alzó los ojos al cielo
y fuerte maldición le echó.

La madre, como enojada,
esta maldición le echó
20 delante de un Santo Cristo,
que hasta la tierra tembló:

“Quiera Dios, hijo malvado,
y también todos los santos,
que te caigas de la mina
y te hagas dos mil pedazos”.

- 25 El lunes por la mañana
a la mina se acercó
y le dijo a su ayudante:
"No quisiera bajar yo".
- Le pregunta su minero:
30 —¿Por qué estás tan afligido?—
—Ay, cómo no he de estar,
mi madre me ha maldecido—.
- Le contestó su minero:
"Pues no deberás bajar,
35 anda y búscate un amigo
que te quiera reemplazar".
- Cuando miró la escalera
pues él empezó a rezar:
"Madre mía de Guadalupe,
40 que no me vaya a matar".
- A su casa fue José
muy triste y acongojado,
pensando en la maldición
que su madre le había echado.
- 45 Cuando a la puerta llegó
allí se le arrodilló,
le dijo: "Madre querida,
quítame tu maldición;
- te ruego, madre querida,
50 yo te imploro tu perdón,
soy hijo de tus entrañas,
nacido del corazón;
- ¿qué dices, madre, qué dices?
levanta tu maldición,
55 si no, que traigan las velas
y que se traiga el cajón".
- De allí se salió José
muy triste y desconsolado
nomás pensando en la madre
60 que no le había perdonado.
- Se negaron sus compañeros
a ayudarle a trabajar
y el pobre José Lizorio
su muerte allí fue a encontrar.
- 65 "En el nombre sea de Dios
—dijo al mirar la escalera—
- Jesucristo me acompañe
y la luz de la candela".
- Al empezar la escalera
70 allí se desvaneció,
y el pobre José Lizorio
en el fondo se estrelló.
- Toditos los compañeros
muy pronto lo levantaron,
75 diéronle parte a su jefe
y a su madre le avisaron.
- Le avisaron a la madre
y un gran desmayo le dio,
alzó los ojos al cielo
80 y al momento se acordó.
- La pobre madre lloraba
muy triste y desconsolada,
pero eran ya todo en vano
las lágrimas que regaba.
- 85 La madre se confundió
cuando lo miró tendido:
"Te fuiste y me dejaste,
adiós, hijito querido.
- Perdóname, Padre mío,
90 las faltas que he cometido:
el demonio me tentó
y a mi hijo lo he maldecido".
- Cuando se cayó pa'bajo
cayó cruzado de brazos,
95 y su cuerpo lo sacaron
por completo hecho pedazos.
- Sus sesos los recogieron
en la copa de un sombrero,
que sirvan para ablandar
100 los corazones de acero.
- Adiós todos mis amigos,
adiós todos mis parientes,
para que pongan cuidado
los hijos desobedientes.
- 105 Ya con ésta me despido
después del triste velorio;
aquí se acaban cantando
versos de José Lizorio.

Otras versiones:

- Casi igual: "José Lizorio" (anónimo, Parral, Chihuahua, *Mendoza 1939*, pp. 458-460).
Id. (id.), *Mendoza 1964*, pp. 257-259 (tomado de *Mendoza 1939*, *loc. cit.* Hay algunos cambios).
Id. (id.) Temascaltepec (Estado de México), *Colón 1972*, pp. 291-295.
 "José Lizorio" (*id.*), *Canc. Bajío 62*, p. 13.

"José Lizorio", versión B
 (José Luis Sorio, que a su madre le faltó)

- | | |
|---|--|
| <p>Un domingo fue por cierto
 el caso que sucedió
 que el hijo José Luis Sorio
 que a su madre le faltó.</p> <p>5 Su madre, como ofendida,
 una maldición le dio
 delante de un crucifijo,
 que hasta la tierra tembló.</p> <p>"Permita Dios, hijo mío,
 10 que aunque yo pase trabajos,
 que de la mina te caigas
 y te hagas tres mil pedazos".</p> <p>El lunes por la mañana
 se fue a trabajar;
 15 le dice a su poblador:
 "No quisiera trabajar".</p> <p>Le dice su poblador:
 "Si no quieres trabajar,</p> | <p>tú no trabajes, pero
 20 que se ponga en tu lugar".</p> <p>"En el nombre sea de Dios,
 que al bajar esta escalera
 Jesucristo me acompañe
 y la luz de mi candela".</p> <p>25 La escalera de San Pedro
 un rechinido pegó,
 cayó a la de San Francisco
 y Luis Sorio se mató.</p> <p>Luego que su madre supo
 30 el caso que sucedió,
 alzó los ojos al cielo
 y Luis Sorio se salvó.</p> <p>Pos en fin, ya me despidió
 de toditos mis oyentes,
 35 y aquí se acaba el corrido
 del hijo desobediente.</p> |
|---|--|

"José Luis Sorio, que a su madre le faltó" (anónimo), Buenavista (Guerrero), *Cintas MNA*, canción sin número.

Otras versiones:

Fragmento: "José Luis Sorio, que a su madre le faltó" (anónimo), Buenavista (Guerrero), *Cintas MNA*, canción sin número.

"José Lizorio", versión C
 (Benjamín)

- | | |
|--|--|
| <p>Un sábado por la tarde
 Benjamín se fue a cobrar
 y junto con sus amigos
 se fueron a emborrachar.</p> <p>5 Benjamín llegó a su casa,
 su mamá lo regañó,
 pero Benjamín le dijo:
 "El dinero lo gano yo".</p> <p>Su madre, como enojada,
 10 una maldición le echó</p> | <p>delante de un Santo Cristo
 que hasta la tierra tembló:</p> <p>"Permita Dios, hijo mío,
 permitan todos los santos,
 15 cuando llegues a la mina
 te saquen hecho pedazos".</p> <p>Benjamín se fue a la mina
 y no queriendo trabajar,
 pero uno de sus amigos
 20 no lo quiso relevar.</p> |
|--|--|

Bajó el primer escalón,
el segundo se rompió,
y uno de sus amigos
en un paño lo sacó.

25 Vuela, vuela palomita,
párate en aquel panteón
en donde está Benjamín
muerto por la maldición.

“Benjamín” (anónimo), Minas de Rosita y Palau (Coahuila), *Mendoza 1964*, p. 260.

Otras versiones:

Casi igual: “Benjamín” (anónimo), *Disco Polydor 5044*, lado a.

“El rayo de la justicia”

- | | |
|---|---|
| <p>Quiero su atención, señores,
pa’ decirles lo que traigo,
donde daré un pormenor:
la muerte de un hijo ingrato.</p> <p>5 El día diez del presente,
la fecha está comprobada,
en población de Axochiapan
ha pasado una desgracia.</p> <p>Ese martes fue muy triste
10 pues cayó un fuerte aguacero,
que también cayeron rayos
pa’ matar a aquel grosero.</p> <p>Este hombre andaba borracho
y a varios quería insultar,
15 cuando le habló su papá
también le sacó el puñal.</p> <p>“Váyase de aquí mi padre,
no me venga a regañar,
no sea que me tienta el diablo
20 y lo vaya a asesinar”.</p> <p>Cuando vio el padre que su hijo
sacó el horrible machete:
“¡Madre mía de Guadalupe,
mi hijo me quiere dar muerte!”</p> <p>25 El padre, muy enojado,
esta maldición le echó:
“Te burlarás de tu padre,
pero de un rayo, creo no”.</p> <p>Aquel hijo desgraciado
30 se le echó encima a su padre:
“Antes que me parta un rayo
yo también voy a matarte”.</p> <p>Con un filoso machete
hirió a su querido padre,</p> | <p>35 y él corrió para largarse
por una sólida calle.</p> <p>Se fue por otros lugares
con el machete en la mano;
no dilató mucho tiempo
40 cuando vino a caerle el rayo.</p> <p>Mucha gente fue asustada
por los peligrosos rayos,
y el desgraciado se hallaba
por completo hecho pedazos.</p> <p>45 ¡Ay, hijo tan desgraciado,
porque a su padre lo hirió!
La maldición que le echara
al otro día le llegó.</p> <p>Al pasar la tempestad
50 buscaban al desdichado,
y lo fueron encontrando
por completo hecho pedazos.</p> <p>Muchos corrían a ver
por lo que había sucedido;
es que a aquel hijo asesino
un rayo lo había partido</p> <p>Vuela, paloma ligera,
vuela, si haces favor,
dile a su mamá que su hijo
60 murió por castigo de Dios.</p> <p>Eran las tres de la tarde
que andaba con sus amigos
y pa’ las diez de la noche
Manuel estaba tendido.</p> <p>65 Tengan presente, señores,
y eduquen a sus chiquillos,
no les vaya a suceder
como le pasó a aquel hijo.</p> |
|---|---|

- 70 Esto no les pasa a todos,
digo sin equivocarme,
nomás a aquellos infames
que ofenden hasta a sus padres.
- Señores, di un pormenor
de aquel hijo desdichado:
- 75 el que lastimó a su padre,
pero el rayo lo ha matado.
- Ya me despido, señores,
no olviden, en la ocasión,
la maldición de aquel padre
80 a aquel hijo le llegó.

“El rayo de la justicia” (autor: E. G. Zamorano), Axochiapan (Morelos), hoja suelta, *Mendoza 1964*, pp. 251-252.

“El parricida”

- Señores, tengan presente
lo que les voy a cantar
de un hijo desobediente
que a su padre fue a matar,
5 porque el pobrecito anciano
lo mandaba a trabajar.
- Señores, esto pasó
en el Real de Ozumatlán,
esta escena dolorosa
10 que ahora voy a relatar;
prestadme vuestra atención
para poderla explicar.
- Según nos dijo la prensa
yo lo tengo muy presente,
15 que en aquel pueblo vivía
un hijo desobediente,
el cual a su pobre padre
vilmente le dio la muerte.
- Se dice que Juan Rodríguez
20 ya no podía trabajar,
el cual tenía un hijo ingrato
que era grosero y malcriado,
que sin temor al castigo
a su padre lo ha matado.
- 25 Ese Antonio, un desgraciado,
que tal nombre le habían dado,
¡cómo tuvo tal valor
de matar a su papá!
Y a ese hijo condenado
30 ni Dios lo perdonará.
- Una mañana temprano
don Juan le dijo a ese Antonio:
—Hijo, párate a almorzar,
porque hoy debes trabajar
35 y beneficiar la milpa
y mezclar bien el abono—.
- Luego le contestó Antonio:
—No comience a molestar,
que ahora yo no estoy de humor
40 ni quiero irme a trabajar.
Yo quisiera más tequila
para poderme curar—.
- Luego el pobrecito anciano
le comenzó a regañar:
45 —Hijo, no seas tan ingrato,
¿con qué te quieres curar,
si dinero yo no tengo
y tú no quieres trabajar?—
- No me siga molestando
50 porque me voy a parar
y con esta buena daga
hoy lo voy a asesinar,
para que no ande diciendo
que no quiero trabajar—.
- 55 Luego se paró el indigno
y maldecido de Antonio,
con aquella horrible daga,
sin ninguna dilación,
a su pobrecito padre
60 le traspasó el corazón.
- Aquel infeliz anciano
en su sangre se bañaba,
y aquel hijo desgraciado
el diablo se lo llevaba,
65 pues con gran velocidad
de su pueblo se alejaba.
- ¡Quiera Dios, hijo malvado,
y María Guadalupana,
que Dios te ha de castigar
70 por tu infamia tan malvada,
que asesinaste a tu padre
con una filosa daga!

- Dicen que sólo había andado
 tres jornadas de camino
 75 cuando Dios lo castigó
 por ingrato y asesino,
 que era lo que merecía
 ese Antonio, por indigno.
- En una barranca oscura
 80 allí se vio acorralado
 por varias hambrientas fieras
 que allí lo tenían rodeado,
 pero ya no había remedio,
 ya el Señor lo había mandado.
- 85 Él pedía perdón a gritos,
 pero no había quien lo oyera
 en aquella sierra inmensa,
- pues no había ni quien lo viera
 y fue por fin devorado
 90 por esas terribles fieras.
- Tres arrieros que pasaron
 por aquellos matorrales
 hallaron huesos humanos
 y un traje muy destrozado,
 95 que fue lo que allí quedaba
 de aquel hijo desastrado.
- Ya con ésta me despido,
 no se les vaya a olvidar,
 señores, tengan presente
 100 lo que les vine a cantar,
 y quered a vuestros padres
 a quienes debéis honrar.

“El parricida”, (autor: Leopoldo Bravo), hoja suelta, E. Guerrero (ed.), *Mendoza 1964*, pp. 249-250.

Otras versiones:

Semejante: “El parricida”, (anónimo), *id.*, *Col. Colegio*, núm. 50.

VIDA DE FREIRA EN LA TRADICIÓN ORAL LUSO-BRASILEIRA

Durante la Edad Media, el Renacimiento y muchos años después, muchas jóvenes y mujeres fueron condenadas a la vida del claustro por una serie de motivos familiares, sociales, económicos y políticos. En el plano familiar, había padres que creían que sus hijas encontrarían más seguridad y mejores condiciones en un convento, como esposas de Cristo. Desde un punto de vista social, las grandes familias tenían la costumbre de dar una o más hijas a la Iglesia. Las jóvenes que no podían casarse debido a algún infortunio o defecto físico también eran frecuentemente condenadas al convento. Además, el claustro era un lugar ideal para los hijos ilegítimos de la nobleza y de clérigos importantes que, en muchos casos, pertenecían a esa misma nobleza. Políticamente, era prudente mitigar la influencia de las viudas, esposas o hijas de los vencidos, apartándolas del mundo secular. En ciertos casos, hasta las niñas eran enviadas al convento por parientes interesados en despojarlas de su herencia¹. Como veremos por medio del poema que vamos a estudiar, también había padres que ponían a sus hijas en el claustro por razones económicas, puesto

¹ GRACIELA S. DAICHMAN, *Wayward nuns in medieval literature*, Syracuse University Press, Syracuse, New York, 1986, pp. 13-15. He presentado una versión condensada de este trabajo en el International Congress of Medieval Studies, Western Michigan University, en mayo de 1989. Mis agradecimientos a Samuel G. Armistead, Arthur L.-F. Askins, Israel J. Katz, Christopher Lund y John S. Miletich por sus valiosas indicaciones bibliográficas, y a John y Maricarmen Margenot por su buena voluntad en revisar la versión castellana de este artículo. María Aliete Galhoz tuvo la gentileza de enviarme una versión inédita del Distrito de Castelo Branco, la cual será publicada en el segundo tomo de su *Romanceiro Popular Português*, Centro de Estudos Geográficos, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, pero, desafortunadamente, no pude incluirla en esta ocasión.

que la dote o subvención necesarias eran, con toda probabilidad, bastante inferiores a una dote de matrimonio adecuada.

Parece que el documento más temprano sobre la existencia de muchas monjas contra su gusto es un *Planctus monialis* latino del siglo XII, pero, como demuestran las fechas en que muchas viejas *chansons de none*, *Kloslieder* o *Nunnenglagen* fueron compuestas, el número de muchachas forzadas a profesar aumentó considerablemente después del siglo XIII². Algunos de esos poemas tratan de monjas que se quejan o se rebelan, pero “casi todos simpatizan con las mujeres que fueron obligadas a profesar contra su voluntad, y algunos de ellos miran a la monja rebelde con gran divertimento”³. El propósito de este ensayo es examinar un poema tradicional portugués y brasileiro titulado *Vida de freira*, estudiando la relación de las tres versiones de los siglos XVI y XVII entre sí mismas y con la tradición moderna. También trataré de indicar algunos de los cambios estructurales y sociales incorporados al poema a medida que fue transmitido a través de los siglos.

Las tres versiones antiguas de *Vida de freira* están escritas en español. La primera, titulada “Chiste de una monja”, aparece en la *Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551)*⁴ y fue incluida en la segunda y tercera reimpresiones de esta obra (Barcelona, 1550; 1552)⁵; consta de 16 estrofas. Una versión más corta (11 estrofas), cuyo título, “Lamentaciones de vna monja”, parece corresponder mejor al contenido del poema, es utilizada al fin de un pliego suelto impreso en Granada en 1568⁶. Aunque escrita en español, la tercera, larga versión (33 estrofas) incluida en un cancionero manuscrito de principios del siglo XVII que perteneció al Visconde de Juromenha, lleva un título portugués: “Lementação de hũa freira que meterão no mosteiro menina”⁷. Como esta

² DAICHMAN, pp. 67-69.

³ DAICHMAN, p. 91.

⁴ Ed. ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, Publicaciones de la Cátedra Zaragoza, Zaragoza, 1970, pp. 248-249.

⁵ Véase ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros impresos durante el siglo XVI*, 2 vols., coord. Arthur L.-F. Askins, Cátedra, Madrid, 1973, t. 2, núm. 830.

⁶ Este pliego, que se encuentra en Cracovia, es descrito por ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO en su *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos (siglo XVI)*, Cátedra, Madrid, 1960, núm. 652.

⁷ Es editada por CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS en “Der Cancionero Juromenha”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 8 (1884), 430-448, 598-632: pp. 606-608.

cronología no corresponde necesariamente a la fecha de composición —siempre existe la posibilidad de que el editor o copista de una versión aparentemente tardía se hubiese servido de un manuscrito más antiguo—, el análisis que sigue empieza con las 11 estrofas del pliego de 1568, las cuales, a pesar de algunas variantes, se repiten, en su totalidad, en las otras dos versiones.

Pliego (1568)

- | | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | Ya no basta sufrimiento
para no quejarme en grita
pues que dende tan mañita
me emparedaron | 6 | si la abadesa no es venida
luego nos pone en la Cruz
todas le hazen el buz
y aun no basta |
| 2 | y mis padres lo causaron
por ahorrarse mi dote
vistieronme de vn capote
para monja | 7 | cuytada de la que gasta
su vida tras torno y redes
metidas entre mil paredes
a tan altas |
| 3 | hablaronme con lisonja
vistieronme de vn sayal
quando conoci mi mal
era professa | 8 | pues emiende dios las faltas
y el confesar a menudo
aueys de mostrar desnudo
el pensamiento |
| 4 | todo es vna celda y huessa
dormitorio y purgatorio
regalos del refitorio
son gemidos | 9 | y ayunar todo el auiento
y fiestas estraugantes
obediencias no importantes
a cada passo |
| 5 | ya no ay ratos perdidos
por lo qual contino lloro
si vn punto faltays al coro
disciplina | 10 | mal dormir poco y escasso
que al primer y mejor sueño
os despiertan sin desdeño
a los maytines |
| | 11 | do las buenas y las ruynes
todas van por vn niuel
Dios se lo perdone aquel
que aqui me puso. | |

Fin.

La forma del poema es bastante estricta, porque está compuesto de estrofas de tres versos octosílabos y un verso de cuatro sílabas, con rima en ABBc; la rima del último es siempre continuada por el primer verso de la estrofa siguiente. La rápida sucesión del pie

quebrado en cada cuarto verso —procedimiento que hace recordar las famosas coplas manriqueñas— produce una impresión de campanas que suenan, como si alguien hubiese acabado de morir y, en verdad, la pobre monja vive una muerte constante porque, como compara su celda a una huesa (4a), siente que ha sido sepultada en vida. Por consiguiente, la forma se ajusta al tema particularmente bien. Naturalmente, el poema pudo haber circulado en manuscrito durante varios años antes de imprimirse por primera vez; sin embargo, si descontamos la posibilidad de intervención editorial, la conformidad constante con las restricciones formales indicadas, incluyendo la consistencia de la rima consonante, apuntan hacia una composición culta más o menos reciente, o entonces poco modificada por medio de la transmisión manuscrita.

La versión de 1550 tiene dos variantes importantes en estas 11 estrofas. En 6a, leemos “si la abadesa no es benigna” en vez de “si la abadesa no es venida / luego nos pone en la Cruz”, lo que tiene más sentido, puesto que la madre superiora no podría crucificar a las monjas si no estuviese presente. Lo que tenemos aquí es un error del copista. La segunda variante importante de 1550 está en los últimos dos versos, en los cuales la monja, en vez de pedirle a Dios que perdone al individuo responsable de su situación, ahora espera que “en el infierno arda aquel / que aquí me puso” (11c-d)⁸.

Dada su finalidad, tanto el perdón como la maldición de estos versos constituyen una conclusión apropiada, pero la versión de 1550 añade cinco nuevas estrofas al poema:

Silva (1550)

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 12 | mas qual ruyn troco tal vso
de vn volante por vn velo
y de vn blando terciopelo
a vn sayal | 14 | es vn pesar dissoluto
que amigos ni a enemigos
no les hablays sin testigos
& sin escuchas |
| 13 | manto que pesa vn quintal
chapines de viuda vieja
mas vale sarcillo en oreja
quel tal luto | 15 | mal si pocas peor si muchas
ninguna os dize verdad
mas en tal captiuidad
quien no muere |

⁸ Hay una inconsistencia en este punto, puesto que, al principio de las versiones antiguas, la religiosa culpa a ambos padres (2a). Nótese que, en este respecto, la versión de 1550 coincide con la del siglo XVII.

16 no hay quien no desespere
 viendose deslibertada
 bendita de la casada
 pues que viue
 Fin.

En las 11 estrofas originales, la monja, después de explicar cómo sus padres habían hecho que profesase, se queja de la vida dentro del convento: detesta su celda, el dormitorio, el refectorio, el coro, a la abadesa, el torno, las propias paredes, las confesiones y ayunos frecuentes, las “obediencias no importantes a cada paso” y la falta de sueño por tener que despertar para los maitines. En las cinco estrofas añadidas en 1550, la monja empieza a pensar en ventajas específicas del mundo secular, donde podría usar un volante elegante en vez de un velo, blando terciopelo en vez de un rústico sayal (12) y zarcillos en vez de los chapines que hacen que se sienta como una viuda vieja (13). La imposibilidad de hablar con visitantes de ese otro mundo sin la presencia de testigos o de escuchas le preocupa sobremanera (14). Aunque la monja termine por afirmar que todas las mujeres casadas se encuentran en mejor situación (16) —y la idea de un celibato obligatorio, indeseable, es implícita aquí—, esta queja no contiene la finalidad absoluta del perdón o condenación eterna de la estrofa número 11. Por lo tanto, a pesar de su fecha temprana, las cinco estrofas adicionales de 1550 constituyen un añadido posterior.

Con sus 33 estrofas, la versión del manuscrito de Juromenha (principios del siglo xvii) es bastante más larga que las otras dos. En las siete primeras estrofas, la pobre monja culpa a la fortuna (1, 3), a sus padres (2) y a Dios (5, 6) por hallarse en un estado tan triste, sin ningún escape (7), de forma que hasta la muerte le parece preferible (4):

Juromenha

- | | |
|---|--|
| <p>1 Mis males son tan sin cuento
 que callar los no podré
 pues que la fortuna fue
 causadora.</p> | <p>3 La fortuna, que no cesa
 con su rueda i presura,
 no quiso fuese io segura
 de tal suerte.</p> |
| <p>2 Pensava, do estava fuera,
 que mis padres me amavan
 i que ellos no me ordenavan
 tal promesa.</p> | <p>4 Pluguiera a dios que la muerte
 acabara antes mi vida,
 porque menos por perdida
 la tuviera!</p> |

- 5 Oh dios! i quan cruda guerra! 6 Fueran-me hazer professa;
 Di-me, en que te mereci la causa tú fuiste dello,
 antes i pues que naci que se a dios pluguiera aquello
 ser-me advessa? i a mí plugiera! [*sic*]
- 7 Jamas aunque io quiera
 mi camino cansará
 pues nunca fenecerá
 su sentimiento.

Las 11 estrofas siguientes (núms. 8-18) corresponden a las 11 originales, pero la abundancia de variantes parece indicar una larga transmisión textual, la cual, a veces, ha resultado en un empobrecimiento del poema. Por ejemplo, en la estrofa 12 la monja se queja de que había castigo “si una ora faltais al choro”, como si una hora no fuese más que un momento, al paso que antes decía, más razonablemente, que eso sucedía “si vn punto faltays al coro” (5c). Felizmente, la serie de lusismos que el manuscrito portugués introduce en esta parte no afectan el significado del poema de manera notable.

Al paso que la versión de 1550 añade cinco estrofas a las 11 originales, el texto portugués prosigue con nada menos que 15, lo que hace un total de 33. Como demuestra la siguiente comparación, las primeras dos de esas estrofas son derivadas de la versión de 1550:

	1550		<i>Juromenha</i>
12	mas qual ruyn troco tal vso de vn volante por un velo y de vn blando terciopelo a vn sayal	19	I quien trastornó el uso de un bolante en un velo, i del bueno terciopelo en un saial.
13	manto que pesa vn quintal chapines de viuda vieja mas vale sarcillo en oreja quel tal luto	20	I quien me dio por brial un vil i baxo manton! Todo es una confusion mui obscura.

Aunque la correspondencia entre las segundas estrofas citadas (13, 20) sea bastante tenue, la secuencia y la referencia que ambas hacen a un manto indican que hay una relación entre las dos.

El manuscrito del siglo xvii prosigue con una serie de quejas

que la monja termina con el ruego de que Dios premie su martirio en este mundo con la gloria del cielo en el otro:

- 21 Veo-me nesta estrechura,
do salir ia no espero
ni tener ia lo que quiero
sino muerte.
- 22 Dura i iniqua suerte 28 Oh cruel de ti, mi madre,
fue la mia, i sin remedio,
pues no puedo hallar medio
a mi vida. como en esto consentiste
que fuese yo la mas triste
de tus hijas.
- 23 Que la tengo ia perdida 29 Si d'esto te regozijas
sin esperar de mas ver
el descanso i el plazer
deseado, ia acabado lo tienes.
Mundo, queda con tus bienes
i tus hados.
- 24 Que ia me tienen robado 30 Digan-me bien entonadas
lo que podia desear
i me mandan contentar
con nonadas. todas las conmemoraciones,
versos i oraciones
Por mi alma
- 25 Mis glorias son acabadas, 31 Que va a gozar de la palma
mis gustos i passatiempos;
lo que veo son tormentos
dolorosos. del martirio que padece!
I pues mi mal tanto crece
no diré
- 26 Los dias todos llorosos 32 Sino que mas no hablaré
voi, mesquina, sospirando,
mis lagrimas derramando,
i en vano, en quejarme de alguno.
Ni se duela iamás ninguno
mi ventura,
- 27 Pues no tengo en mi mano 33 Mas den-me la sepultura
quanto io tener solia,
que aqui niña me ponía
mi padre. que mi anima desea
i pliega a dios que posea
el cielo que siempre dura
i penar mas no me vea!
fim.

La versión del siglo xvii, entonces, puede dividirse en tres partes, la primera (1-7) y última (19-33) de las cuales son agregadas al principio y al fin de las 11 estrofas originales (8-18), que, a su vez, pasan ahora a constituir la mitad del poema. Como acabamos de ver, las primeras dos de las 15 estrofas en la tercera sec-

ción son derivadas de las primeras dos de las cinco estrofas añadidas en la variante de 1550. Esto documenta que por lo menos una pequeña parte de las adiciones considerables de la versión de Juromenha son bastante más antiguas. También hay que observar aquí que, como el manuscrito de Juromenha es una compilación, las numerosas estrofas que documenta por primera vez pudieron haber sido agregadas a otras variantes a través de los años. Por lo tanto, no es ilógico suponer que la lección portuguesa es directamente derivada o copiada de otra, ahora perdida.

Sea como fuere, las 22 estrofas añadidas a la versión de principios del siglo xvii empiezan a exhibir algunas irregularidades interesantes en relación al poema original. La última palabra en 1*d*, “causadora”, no rima con el primer verso de la estrofa siguiente, el cual termina en “fuera”. La consonancia cambia a asonancia en 5*d*, porque el “adversa” que se encuentra en el manuscrito rima con “professa” en *é-a*. Al ver esto, doña Carolina Michaëlis prefirió corregir su transcripción para “advessa”, colocando la lección original en nota⁹. Hay una separación total entre 29*d*, que acaba en “hados”, y 30*a*, que termina en “entonasdas”. La estrofa final (33) es diferente de todas las otras, pues consiste en cinco versos octosílabos sin pie quebrado, con rima en ABBAB.

Las irregularidades y ejemplos de asonancia presentes en las estrofas añadidas a un poema que, en las dos versiones anteriores, mantenía una consonancia constante, podrían atribuirse a la influencia de la transmisión oral. Por otro lado, las repetidas referencias a Dios, mundo y fortuna parecen apuntar hacia un poeta culto pero pobre, el cual no notó o no trató de seguir la consonancia y estructura del poema original. Cualquiera que haya sido el caso, la asonancia y la separación entre las estrofas son muy frecuentes en las versiones orales modernas.

En la variante del siglo xvii, las quejas de la monja, que ya habían cambiado de las quejas originales sobre la vida dentro del convento a preocupaciones más mundanas en las cinco estrofas añadidas en 1550, se hacen aún más seculares. A pesar de haber sido condenada al convento todavía muy joven, como en las dos

⁹ CAROLINA MICHAËLIS, p. 606, n. 4. Fue gracias a Christopher Lund como pude ver una fotocopia del manuscrito de *Juromenha*, cuyo original se encuentra en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. En mi opinión, la edición de doña Carolina, pese a su utilidad, debería de ser revisada, pero eso es algo que excede los límites del presente trabajo.

versiones anteriores, la monja parece haber crecido, haciéndose más consciente del peso de un celibato que osa mencionar solamente de forma alusiva, poco específica: encontrándose en tal “estrechura”, sabe que ya no puede esperar aquello que realmente quiere y que la única salida que le queda es la muerte (21); su vida ya está perdida, sin ninguna esperanza de hallar el descanso y el placer anhelados (23), porque le han robado lo que podría desear y le mandan que se contente con simples nonadas (24). Como veremos, esta preocupación por el celibato se hace mucho más evidente en las versiones modernas.

La sobrevivencia de tres versiones antiguas y de la siguiente canción para cuatro voces de Juan Navarro, un maestro de capilla sevillano, indican que *Vida de freira* debe haber sido muy popular durante el siglo XVI:

¡Ay de mi, ay de mi sin ventura!
 ¡Ay vida trabajosa entre paredes!
 ¡Ay que estrecha prisión son estas redes!
 Cárcel molesta, oscura,
 torno fiero enojoso, avaro, esquivo,
 abrasarte vea yo de fuego vivo.

¡Ay! ay que Regla tan pesada,
 triste coro importuno.
 ¿Para qué fue beldad y gracia en uno
 no habiendo de ser vista ni gozada?
 Vida desesperada
 ¡ay que gran sinrazón, que ley tan fuerte,
 que nos dé libertad sola la muerte¹⁰!

Como las quejas al principio de la canción de Navarro se concentran en las paredes, redes y torno que separan a la monja del mundo exterior, Navarro probablemente se inspiró en la séptima estrofa del poema original, donde se juntan precisamente las mismas quejas:

7 cuytada de la que gasta
 su vida tras *torno* y *redes*
 metidas entre mil *paredes*
 a tan altas . . .

¹⁰ FELIPE PEDRELL, *Cancionero popular musical español*, 4 vols., 3ª ed., Boileau, Barcelona, 1958, vol. 3, pp. 184-188.

Este procedimiento es poco común porque, en la mayoría de los casos, los compositores solían utilizar el principio en vez del medio de un poema que los inspiraba a escribir una nueva canción. En este caso, todavía, la estrofa indicada constituye una elección más lógica, porque junta las tres barreras principales entre el convento y el mundo que la frustrada monja echa tanto de menos.

Como puede verse por medio de algunas adaptaciones y de su presencia en innumerables manuscritos¹¹, la canción de Navarro alcanzó una popularidad considerable. A pesar de pertenecer a la última parte del siglo XVI, uno de esos manuscritos lleva un título que muestra que fue copiado de otro anterior: *Canciones musicales por cristobal cortes, rodrigo ordoñez, el maestro navarro y otros año 1548*¹². Si esta fecha es correcta, la canción de Navarro fue compuesta por lo menos dos años antes de la aparición del “Chiste de una monja” en 1550. En otras palabras, ese poema ya había alcanzado suficiente popularidad como para atraer la atención del maestro Navarro durante la década anterior.

A pesar de su origen español y de su pronta popularidad en España, el romance de *Vida de freira* no ha sido recogido en ninguna parte del mundo de habla española¹³. Hoy en día sobrevive solamente en la tradición luso-brasileira. El poema ha sido recogido en Trás-os-Montes, Beira Alta, Beira Baixa, el Algarbe, en las Azores, en Madeira, en el Brasil, así como de una in-

¹¹ ARTHUR L.-F. ASKINS y JACK SAGE, “The musical songbook of the *Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia*, Lisbon (ca. 1603)”, *Luso-Brazilian Review*, 13 (1976), 129-137: pp. 132, núm. 2, y 135, n. 12.

¹² ASKINS y SAGE, p. 135, n. 12.

¹³ Sin embargo, hay varios poemas sobre la niña que no quiere marcharse al convento, monjas descontentas y temas afines en la lírica medieval (véase la espléndida compilación de MARGIT FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, Castalia, Madrid, 1987, núms. 207-213, 1839, 1865B). “Las doce coplas moniales”, que parecen ser de fines del siglo XV o principios del siglo XVI (véase el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, eds. PABLO JAURALDE y JUAN ALFREDO BELLÓN CAZABÁN, Akal, Madrid, 1974, pp. 264-266), tienen como tema las quejas de una monja, pero no se relacionan con nuestro poema. Nótese que el romance titulado *Monja contra su gusto*, el cual es popularísimo a través del mundo de habla española, enfoca un tema semejante (véase SAMUEL G. ARMISTEAD y JOSEPH H. SILVERMAN, *Judeo-Spanish ballads from oral tradition*, t. 1: *Epic ballads*, with musical transcriptions and studies by Israel J. Katz, Folk Literature of the Sephardic Jews, II, University of California Press, Berkeley, 1986, p. 16, n. 23).

formante azoreana en West Warwick, Rhode Island¹⁴.

Las versiones facticias pueden traicionar una de las características principales de la tradición oral, simplificando la complejidad de un poema que vive en muchas variantes, pero son imprescindibles para fines comparativos. En la versión sintética que sigue, hice un esfuerzo especial para conservar la estructura original del poema. Las estrofas de que se compone, recordamos, consisten en tres versos octosílabos (heptasílabos de acuerdo con el sistema portugués) seguidos por un pie quebrado con rima en ABBc. La rima del pie quebrado es invariablemente continuada por el primer verso de la estrofa siguiente:

- | | | |
|---|--|---|
| 1 | Já não há nem pode haver
uma vida tão penosa:
sendo eu a mais formosa,
me encerraram. | que era a minha melhor sorte
o ser freira. |
| 2 | A meu pai aconselharam
que me não desse o meu dote, | 3 Avisaram a rodeira,
e juntamente a abadessa,
que [me] metesse em cabeça
que casaria. |

¹⁴ ÁLVARO RODRIGUES DE AZEVEDO, *Romanceiro do Arquipélago da Madeira*, "Voz do Povo", Funchal, 1880, pp. 304-309; TEÓFILO BRAGA, *Romanceiro Geral Português*, 3 vols., 2ª ed. (Manuel Gomes, Lisboa, 1906, 1907; J. A. Rodrigues, 1909), vol. 2, pp. 230-240 (= Braga; esta colección incorpora las dos versiones de Azevedo y la de São Jorge, Azores, anteriormente publicada por el propio Braga); *id.*, *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano*, Livraria Nacional, Porto, 1869, núm. 80; FRANCISCO AUGUSTO PEREIRA DA COSTA, *Folclore Pernambucano*, Livraria J. Leite, Rio de Janeiro, 1908, pp. 378-382; MANUEL DA COSTA FONTES, *Romanceiro Português dos Estados Unidos*, t. 1: *Nova Inglaterra*, pref. Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, Acta Universitatis Conimbrigenis, Universidade, Coimbra, 1980, núm. 158; *id.*, *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, coligido com a colab. de Maria-João Câmara Fontes, pref. Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, transc. musicais Israel J. Katz, 2 vols., Acta Universitatis Conimbrigenis, Universidade, Coimbra, 1987, núm. 1146; FRANCISCO XAVIER D'ATHAÍDE DE OLIVEIRA, *Romanceiro e Cancioneiro do Algarve (Lição de Loulé)*, Tip. Universal, Porto, 1905, pp. 121-123; JOSÉ LEITE DE VASCONCELLOS, *Cancioneiro Popular Português*, 3 vols., Acta Universitatis Conimbrigenis, Universidade, Coimbra, 1975-1983, vol. 2, p. 161. Como tengo que referirme a las coplas de cada versión para fines comparativos, utilizo las siguientes siglas y abreviaciones: *Portugal Continental*: Covilhã (Beira Baixa) = Braga, vol. 2, pp. 230-233; Loulé (Algarve) = Oliveira; TM (Trás-os-Montes) = Costa Fontes, 1987; VCPP (Beira Alta) = Vasconcellos. *Portugal Insular*: Azores: SJ (São Jorge) = Braga, vol. 2, pp. 237-240; NI (São Miguel) = Costa Fontes 1980; *Madeira*: Funchal = Braga, vol. 2, pp. 233-235; SMM (Santa Maria Maior) = Braga, vol. 2, pp. 235-237. *Brasil*: Goyana = Pereira da Costa, pp. 380-382; Recife: *id.*, pp. 378-380.

- | | | | |
|---|---|----|---|
| 4 | Eu, como menina, cria,
cuidando que era verdade,
que qualquer freira ou frade
casar podia. | 10 | Acordo, faço o meu pranto,
toda me lavo em choro
em ouvir tocar ao coro
e às matinas. |
| 5 | Cuidando que assim seria,
que, depois de professar
'inda podia casar,
caí no laço. | 11 | Rezando as horas divinas
lá por esses corredores,
me lembram os meus amores
por quem morro. |
| 6 | Agora aqui me acho
metida nesta clausura;
parece-me noite escura
o meio-dia. | 12 | Toda a minha cela corro,
vejo-me ao meu espelho;
meu rosto já vejo velho
sem que eu queira. |
| 7 | Nunca terei alegria,
nem no mundo a pode haver,
em cuidar que hei-de comer
no refeitório. | 13 | E a abadessa, ligeira,
como malvada leoa,
manda que tanjam a noa
e a disciplina. |
| 8 | À sombra do dormitório
onde dormem outras madres,
suspiram por seculares
cá entre nós. | 14 | Triste, coitada, mofina,
que estás metida entre redes,
entre tão fortes paredes,
em casa escura! |
| 9 | Cuidar que dormimos sós
nos causa grande agonia;
sempre toda a noite fria
me alevento. | 15 | A meu pai torno a culpa
e a meus irmãos também;
podendo casar-me bem,
me desterraram. |

Fuentes:

1. SJ 1; cf. Loulé 1, Funchal 3, Goyana 1, Recife 1. Los números remiten a las estrofas. En esta reconstrucción, elimino la repetición del pie quebrado que se encuentra frecuentemente en las versiones modernas.
2. SJ 2; cf. Covilhã 13, Loulé 2, Funchal 6, SMM 4, Goyana, 2, Recife 2.
3. SJ 5; cf. Covilhã 14, Loulé 3, Funchal 5, SMM 5, Goyana 3, Recife 3.
4. Covilhã 15; cf. TM 3, Loulé 4, SJ 6, Funchal 7, SMM 6, Goyana 4, Recife 4.
5. SJ 7; cf. Funchal 8, SMM 7.
6. SJ 8; cf. Covilhã 3, Funchal 4, SMM 8, Recife 5.
7. Covilhã 4 (en *d*, cambié "em" en "no"); cf. SJ 9, Funchal 13, SMM 10, Goyana 7, Recife 6.
8. SJ 10; cf. Covilhã 5, SMM 11, Goyana 8, Recife 7.
9. SJ 11; cf. Covilhã 6, Goyana 9, Recife 8.
10. SJ 12; cf. Covilhã 7, Loulé 6, Goyana 10, Recife 9.

11. Covilhã 8; cf. Loulé 7, SJ 13, Funchal 10-11, SMM 12, Goyana 11, Recife 10.
12. *a-b*: SJ 14; *c-d*: Covilhã 9; cf. Loulé 8, Funchal 15, SMM 13.
13. Covilhã 10.
14. Covilhã 11.
15. Covilhã 12; cf. Loulé 9, SMM 3, Goyana 13, Recife 14.

La necesidad de conservar las constricciones formales del poema ha forzado la exclusión de varias estrofas, incluyendo algunas que son muy populares en la tradición oral. Si la estrofa 12 fuese reemplazada por una variante cuyo cuarto verso, “malfadada”, rimara en *-ada*, el poema podría terminarse de la siguiente manera:

- 12 Toda a minha cela corro,
vejo-me ao meu espelho:
vejo o meu rosto já velho,
malfadada!
- 13 O regalo da casada
é lograr os seus amores,
de contínuo os seus favores,
mas eu nada.
- 14 Mais valera ser casada,
de noite embalar meninos,
do que andar a tocar sinos
no campanário.

Fuentes:

12. SJ 14.
13. SJ 15; cf. Goyana 12, Recife 11.
14. Covilhã 18; cf. TM 4, Vasconcellos (una sola estrofa), Loulé 10, SJ 16, NI núm. 158 (una única estrofa también), SMM 15, Goyana 14, Recife 15.

La última estrofa citada, cuya rima y pie quebrado se encuentran en cuatro variantes (Covilhã 18; Loulé 10; SMM 15; Recife 15), también aparece frecuentemente como una copla octosílaba con rima en el segundo y cuarto versos:

Antes ser mulher casada,
de noite embalar meninos,
do que ser freira professa,
afinar órgão, tocar os sinos.

(SJ 16; cf. TM 4, Vasconcellos,
NI, Goyana 14)

Esta es la forma que predomina en la vasta mayoría de los cortos, independientes poemas líricos del cancionero popular portugués; la versión acogida en la colección de Leite de Vasconcelos es una de esas “quadras”. Como la estrofa discutida también puede constituir una unidad en sí misma, hay una fuerte posibilidad de que existiese como una copla independiente que fue incorporada a *Vida de freira* por motivo de semejanza temática.

Las versiones modernas incluyen tres secuencias de dos estrofas —las designo como secuencias porque su contenido indica una dependencia mutua— que tuve que excluir de la versión facticia por una razón u otra. El ejemplo que sigue constituye un añadido posterior porque, además de empezar y terminar con una rima que no podía ser encajada en ninguna parte, su segunda estrofa, que tiene rima asonante, es en ABAb:

Minha mãe, que Deus a tem
(Deus lhe dê contentamento),
deixou dito em testamento
que me casassem.

E si acaso não me casassem,
que eu gritasse em altas vozes,
e da casa arrenegasse
que não tem homem.

(Recife 12-13; cf. TM 1-2, Covilhã 20-21, Loulé
11-12, SJ 17-18, SMM 1-2, Goyana 5-6)

La próxima secuencia fue excluida porque, además de ser exclusiva de la versión de Covilhã, empieza y termina con una rima que tampoco pudo ser integrada a la versión facticia:

Não sei para que nasci
de tão belo parecer,
formosa e gentil mulher,
e tão bonita.

Meteram-me a capuchinha
cá neste pobre mosteiro,
onde pago por inteiro
meus pecados.

(Covilhã 1-2)

Sin embargo, la queja de la monja de que es demasiado bella para ser encarcelada contra su voluntad, queja que se refleja en

la primera estrofa de la versión facticia (1*c-d*), tiene perfecto sentido. Aunque esta queja no se encuentre en las tres versiones antiguas, su presencia en la segunda estrofa de la canción compuesta por Juan Navarro sugiere la posibilidad de una antigüedad considerable:

¿Para qué fue beldad y gracia en uno
no habiendo de ser vista ni gozada?

De todos modos, no hay duda de que la siguiente secuencia incluida en la versión de São Jorge, la cual está formada por dos coplas paralelísticas con alusiones a las islas de Faial y Madeira, o constituye o fue separada de otro poema de protesta contra la vida religiosa:

Meu dote não é ser freira,
o meu dote é o casar,
que meu pai se aconselhou
com a gente do Faial.

O meu dote é casar,
o meu dote não é freira,
que meu pai aconselhou-se
com a gente da Madeira.

(SJ 3-4)

Los cuatro casos de asonancia encontrados en el texto facticio (2*b-c*; 5*d-6a*; 8*b-c*; 14*d-15a*) son suficientes para demostrar que esta tendencia, que empieza con la versión del siglo XVII, se hace más pronunciada debido a la transmisión oral. Naturalmente, hay muchos ejemplos más de asonancia en las versiones utilizadas para elaborar el texto sintético, a pesar del hecho de que muchas de esas variantes fueron probablemente arregladas de acuerdo con el criterio romántico que buscaba devolver los poemas tradicionales, que eran vistos como arcaicas “ruinas” medievales, a su estado “prístino”, supuestamente original. Además, algunas de las versiones modernas también fueron arregladas para evitar la separación que ocurre cuando la rima del cuarto verso de una estrofa no se continúa en el primer verso de la estrofa siguiente. Sin embargo, hay muchos ejemplos de esa separación en las versiones de São Jorge (16-18), Goyana (3-9, 11-14) y Recife (3-5, 9-12, 13-14), así como prácticamente en todas las estrofas de las dos versiones más extensas recogidas por mí mismo en Trás-

os-Montes (núm. 1146) y en la isla Terceira¹⁵.

Obviamente, la separación en cuestión empezó a ocurrir a causa de la falta de memoria, porque la gente suele cantar las estrofas a medida que se acuerda de ellas, transmitiéndolas a otras personas de esa forma. En otras palabras, la separación estrófica no puede atribuirse completamente a un informante en particular. Como hemos visto, el fenómeno ocurre por primera vez, aunque por razones diferentes, en la versión manuscrita del siglo xvii.

Otra característica de la transmisión oral, repito, es la tendencia a eliminar el dístico formado por el segundo y tercer versos de cada estrofa, prefiriendo la rima entre el segundo y cuarto versos debido a la influencia de la copla popular.

Estas innovaciones formales son paralelizadas por modificaciones temáticas que pueden reflejar un cambio gradual de valores sociales. La creciente secularización observada en las estrofas añadidas en 1550 y en el siglo xvii aumenta aún más, porque la monja, en vez de aludir a los rigores del celibato, ahora expresa sus sentimientos sin ningún empacho. Cuando la habían llevado al convento, afirma, la propia madre superiora le había dicho que los frailes y las monjas también podían casarse (versión facticia, 3-5). En el dormitorio, todas las monjas suspiran por la presencia de seglares (8). La idea de que tienen que dormir solas le causa tanta agonía a la pobre monja que sigue levantándose de su lecho a través de las noches frías (9). Ahora la niña de la versión más antigua es por lo menos una señorita cuando entra en el convento, pues no se ha olvidado de los amores abandonados (11) a pesar de su edad ya avanzada (12). En muchas versiones, compara su abstinencia con el estado de las mujeres casadas, cuyo placer consiste en estar con sus amantes (SJ 15; Goyana 12; Recife 11); en su opinión, es preferible pasar las noches arrullando a los niños a sonar las campanas (TM 4; Vasconcellos; SJ 16; NI; SMM 15; Goyana 15) en el campanario (Covilhã 18; Loulé 10; Recife 15). Como puede verse por medio de un pasaje de *La Lozana andaluza* (1527), donde el alcahuete Rampín, mientras duerme con la protagonista, Lozana, le dice que cambie de posición con la expresión “metamos la ilesia sobre el campanario”¹⁶, la última queja incorpora una alusión sexual poco velada. Otro cambio im-

¹⁵ Fue editada en mi “Sobre o Romanceiro da Ilha Terceira: Um Pequeno Subsídio”. *Revista de Cultura Açoriana*, 2 (1990), 135-178: p. 163.

¹⁶ FRANCISCO DELICADO, *La Lozana andaluza*, ed. Bruno M. Damiani, Castalia, Madrid, 1969, p. 77.

portante en la tradición moderna es el nuevo papel atribuido a la madre, la cual había supuestamente estipulado en su testamento que la hija debía casarse y que, si no lo hiciese, debía de gritar a altas voces y renegar de todas las casas que no tienen hombres (TM 1-2; SJ 17-18; Goyana 5-6; Recife 12-13; cf. Covilhã 20-21; Loulé 11-12; SMM 1-2). Y así, el humor que ya se encuentra en las versiones antiguas se hace aún más pronunciado en la tradición luso-brasileira moderna.

A pesar de todas las vicisitudes de la transmisión oral, las variantes modernas conservan un buen número de estrofas que pueden relacionarse textualmente con la versión más antigua. No obstante algunas diferencias, hay una correspondencia más o menos estricta entre el principio de los dos poemas¹⁷:

- | | |
|---|---|
| <p>1 Já não há nem pode haver
uma vida tão penosa:
sendo eu a mais formosa,
me encerraram.</p> | <p>1 Ya no basta sufrimiento
para no queixarme en grita
pues que dende <i>tamañita</i>
me emparedaron</p> |
| <p>2 A meu pai aconselharam
que me não desse o meu dote,
que era a minha melhor sorte
o ser freira.</p> | <p>2 y mis padres lo causaron
por ahorrarse mi dote
vistieronme de vn capote
para monja . . .</p> |

Obsérvese que, en el comienzo de las versiones modernas, la monja culpa a su padre por su situación (2); en la antigua, acusa a ambos padres (2). Aunque ausente de su congénere renacentista, la alusión de la monja a su propia belleza puede ser bastante antigua porque, como vimos, ocurre precisamente lo mismo en la canción de Juan Navarro.

Aunque ensanchado con el ridículo y por lo tanto chistoso argumento de que tanto las monjas como los frailes pueden casarse, el engaño empleado para convencer a la muchacha de hacerse religiosa tiene sus orígenes en la tradición antigua, cuando los padres ni siquiera se incomodan en obtener la colaboración de la tornera y de la abadesa:

- | | |
|---|---|
| <p>3 Avisaram a rodeira,
e juntamente a abadessa,</p> | <p>3 hablaronme con lisonja
vistieronme de vn sayal</p> |
|---|---|

¹⁷ Las correlaciones que siguen están basadas en el texto facticio y en la versión de 1568; en la última, las tres palabras en cursiva son variantes tomadas de la versión de 1550.

que [me] metesse em cabeça
que casaria.

quando conoci mi mal
era professa . . .

4 Eu, como menina, cria,
cuidando que era verdade,
que qualquer freira ou frade
casar podia.

5 Cuidando que assim seria,
que, depois de professar
'inda podia casar,
caí no laço.

Si exceptuamos la alusión al refectorio, la estrofa moderna que sigue tiene poco en común con su contrapartida antigua; se eliminan las referencias a la celda que, para la monja, es lo mismo que una huesa, y al dormitorio que, en su opinión, no pasa de un purgatorio:

7 nunca terei alegria,
nem no mundo a pode haver,
em cuidar que hei-de comer
no refeitório.

4 todo es vna celda y huesa
dormitorio y purgatorio
regalos del refitorio
son gemidos.

Sin embargo, la presencia de referencias al purgatorio y al refectorio en la variante de Funchal, en posición de rima precisamente en el segundo y tercer versos, tal como en la versión antigua, confirma que, en vez de constituir una innovación radical, la estrofa discutida tiene sus orígenes en la tradición antigua:

Se do sino badalada
me chama ao refeitório,
maldigo meu purgatório,
não como nada. (13)

La queja de la monja renacentista sobre la falta de sueño por tener que despertarse para los maitines es modificada en las versiones modernas, donde basta el pensamiento de que tanto ella como las otras monjas tienen que dormir solas para causarle tal agonía que sigue levantándose de su lecho durante la noche. La monja se despierta y llora aún más cuando suenan las campanas para el coro y para los maitines:

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 9 | Cuidar que dormimos sós
nos causa grande agonia;
sempre toda a noite fria
me alevanto. | 10 | mal dormir poco y escasso
que al primer y mejor sueño
os despiertan sin desdeño
a los maytines. |
| 10 | Acordo, faço o meu pranto,
toda me lavo em choro
em ouvir tocar ao coro
e às matinas. | | |

Como hemos visto, hay casos en que las versiones modernas, aunque demostrablemente relacionadas con las antiguas, ensanchan y elaboran la idea original. El ejemplo que sigue parece indicar lo contrario, porque las quejas renacentistas sobre la severidad de la disciplina y de la madre superiora son condensadas de dos estrofas en una. Como puede observarse por medio de los respectivos números de las estrofas que comparo en seguida, ha ocurrido un desplazamiento considerable en este punto, porque la queja correspondiente aparece bastante antes en el poema antiguo:

- | | | | |
|----|---|---|--|
| 13 | E a abadessa, ligeira,
como malvada leoa,
manda que tanjam a noa
e a disciplina. | 5 | ya no ay ratos perdidos
por lo cual contino lloro
si vn punto faltays al coro
disciplina |
| | | 6 | si la abadesa no es <i>benigna</i>
luego nos pone en la Cruz
todas le hazen el buz
y aun no basta . . . |

Nótese que, aunque no haya sido posible hacer una correlación directa, puede existir una tenue relación entre los vv. 10*b-c* de la versión moderna (“choro”, “coro”) y los versos 5*b-c* de la antigua (“lloro”, “coro”). Si esta hipótesis es correcta, esos dos versos también han sido dislocados en las versiones modernas.

Sea como fuere, no hay duda de que, a pesar del desplazamiento atestiguado por sus respectivos números, las dos estrofas que siguen están íntimamente relacionadas:

- | | | | |
|----|--|---|---|
| 14 | Triste, coitada, mofina,
que estás metida entre redes,
entre tão fortes paredes
em casa escura! | 7 | cuytada de la que gasta
su vida tras torno y redes
<i>metida</i> entre mil paredes
a tan altas . . . |
|----|--|---|---|

Aunque sea imposible establecer una correspondencia textual entre la conclusión de los dos poemas, también puede existir algún parentesco en este punto, porque la monja alude al individuo o individuos responsables por su situación en ambos casos. En la tradición portuguesa, la monja, después de repetir la acusación contra el padre (véase la estrofa 2), también culpa a sus hermanos. En la versión de 1568, suplica a Dios que perdone al que la ha puesto en el convento, refiriéndose al padre (“aquel”), a pesar de haber culpado a ambos padres antes (2):

- | | | | |
|----|--|----|---|
| 15 | A meu pai torno a culpa
e a meus irmãos também;
podendo casar-me bem,
me desterraram. | 11 | do las buenas y las ruynes
todas van por vn niuel
Dios se lo perdone aquel
que aqui me puso. |
|----|--|----|---|

Como acabamos de ver, las variantes modernas conservan cuatro estrofas (1, 2, 7, 14) que pueden relacionarse textualmente con las 11 antiguas. Otras estrofas ensanchan una idea presente en el poema original, tal como los números 3, 4 y 5, donde el engaño empleado por los padres para convencer a su hija de profesar, que en la versión antigua lleva apenas una estrofa (3), ahora ocupa nada menos que tres. También acontece lo contrario, como puede observarse por medio de la estrofa moderna (13) que condensa dos contrapartidas antiguas (5, 6) en una. Finalmente, aunque no exista una relación textual entre las estrofas finales de los dos poemas, hay una clara correspondencia de ideas, ya que las dos se refieren al individuo o individuos responsables por la situación de la protagonista. Como las estrofas 8, 11 y 12 de la versión facticia no tienen paralelos en la tradición antigua, deben de constituir aditamentos posteriores.

De todos modos, estas correlaciones demuestran que, a pesar de los ejemplos de desplazamiento, de la modificación o expansión de algunas ideas y de algunos añadidos subsecuentes, las versiones portuguesas modernas están basadas en las 11 estrofas que representan la forma más antigua del poema. Esto significa que, con toda probabilidad, *Vida de freira* se hizo tradicional con mucha rapidez en España y fue transmitida a Portugal poco después. La moderna repetición del pie quebrado tan frecuente en las versiones cantadas ciertamente podría ser la perpetuación de un procedimiento antiguo, porque intensifica la impresión de campanas que doblan. Naturalmente, esto también podría constituir una innovación acertada de la tradición oral. Sea como fuere, las ver-

siones orales modernas duplican el proceso de acrecentamiento que caracteriza la transmisión escrita del poema. Aunque las 11 estrofas originales repercutan en las 15 modernas de la versión facticia, si aceptásemos las estrofas desechadas a causa de la separación estrófica que ocurrió con la transmisión de *Vida de freira* a través de los siglos, eso haría un total de por lo menos 23 estrofas. Al contrario de lo que podría razonablemente esperarse, no hay ninguna relación entre los añadidos antiguos y los modernos. Esta falta de coincidencia puede fácilmente explicarse en función del carácter del poema original: como consistía en quejas, no había ningún problema en inventar otras nuevas.

En conclusión, *Vida de freira* es un poema de difícil clasificación. Podría considerarse como un romance debido a su contenido narrativo, ya que, en términos generales, cuenta la historia de una muchacha engañada por el padre para aceptar una vida monástica cuyos rigores, especialmente el celibato, se hacen cada vez más difíciles con los años. Por otro lado, *Vida de freira* también puede clasificarse como un poema lírico, puesto que las quejas de la monja, las cuales ocupan casi todo el texto, pueden interpretarse como explosiones líricas, muy personales. Aunque haya algunos romances estróficos, ninguno exhibe el pie quebrado que, en realidad, constituye un recurso lírico. La discusión podría proseguirse aún más, pero creo que no hay ninguna necesidad de tomar partido, a pesar de haber clasificado *Vida de freira* como romance en dos ocasiones. Lo hice porque, como hay mucho más interés en el estudio del Romancero que en la lírica hoy en día, quería llamar la atención sobre su importancia.

Porque *Vida de freira* es un poema de origen anónimo y culto extremadamente importante que, además de demostrar que las barreras entre la cultura erudita y la cultura popular eran mucho menos formidables en el pasado que en nuestros días, también documenta los cambios formales, religiosos y sociales que ocurrieron a través de los siglos, así como varios aspectos cruciales de la transmisión escrita y oral.

Como vimos por medio del análisis de los tres textos antiguos que sobreviven, las fechas de composición no corresponden necesariamente a las fechas de publicación. Las 11 estrofas de la versión de 1568, las cuales se repiten en las otras dos versiones antiguas, constituyen el núcleo y, por consiguiente, la forma más antigua del poema. La variante de 1550 añade cinco estrofas al fin del original, pero la versión de principios del siglo xvii va mucho más lejos, puesto que las 11 estrofas originales van precedi-

das por siete y después seguidas por nada menos que 15 estrofas. Las primeras dos de las últimas dependen de las primeras dos estrofas añadidas al poema en 1550, lo que documenta cierto grado de parentesco entre las dos versiones.

Obviamente, las adiciones hechas en 1550 indican que el poema había sido compuesto algún tiempo antes. Esto es corroborado por la canción derivada de Juan Navarro, la cual parece haber sido incluida en un manuscrito de 1548, hoy perdido, pero copiado en la última parte del siglo xvi. También es lógico deducir que, en tiempos en que las comunicaciones eran bastante lentas y difíciles, llevaría algunos años para que un poema alcanzase la popularidad necesaria para inspirar aditamentos, así como una nueva canción.

De todos modos, las pruebas disponibles indican que la transmisión manuscrita ocurrió en el plano culto, paralela pero independiente de la transmisión oral que llevó la forma original del poema a Portugal, porque las nuevas estrofas de 1550 conservan tanto la consonancia como la conexión estrófica de las 11 originales. A pesar de las excepciones asonantadas, la separación estrófica y los extensos aditamentos, la versión de principios del siglo xvii también indica una transmisión manuscrita, puesto que esos cambios no afectan las 11 estrofas originales que encierra. La asonancia y la separación estrófica también podrían atribuirse a la influencia de la poesía popular, pero aunque la progresiva secularización presente en el largo aditamento se repita en las versiones modernas, no hay ninguna relación directa entre esos versos y la tradición moderna. Por consiguiente, es más probable que los versos en cuestión representen la tarea de un poeta (o poetas) pobre(s), ya culto(s), ya semiculto(s).

Cualquiera que haya sido el caso, las versiones portuguesas modernas demuestran que la asonancia y la separación estrófica documentadas por primera vez en ese poema se hicieron más pronunciadas por medio de la transmisión oral, la cual, recordamos, también empezó en una fecha muy temprana. Así es como debió ser, porque, como demostró Paul Bénichou en su clásico estudio¹⁸, la transmisión y la invención son inseparables. En otras palabras, a pesar de su asombrosa fidelidad textual a los materiales heredados del pasado, la tradición oral no es un portador pasivo, sino que modifica los poemas de acuerdo con su propia estética.

¹⁸ PAUL BÉNICHOU, *Creación poética en el romancero tradicional*, Gredos, Madrid, 1968.

Los cantores populares, incultos, son más aptos para utilizar la asonancia, una rima fácil que pueden escuchar fácilmente, que la consonancia, la cual es más fácil para aquellos que saben leer y escribir. Y, como ha indicado Diego Catalán¹⁹, los textos oralmente transmitidos también pueden ser sutil y gradualmente adaptados a cambiantes valores éticos y sociales con el paso de los siglos.

Desde un punto de vista formal, los cambios estéticos se reflejan claramente en las versiones modernas, las cuales evidencian una creciente tendencia a la asonancia, a la separación estrófica, y son influidas por la copla octosílaba moderna con rima en el segundo y cuarto versos, hasta el punto de incorporar poemas líricos independientes con esa forma debido a su semejanza temática. A pesar de sus antiguos orígenes, es durante el siglo XVI²⁰ cuando la copla moderna, juntamente con la seguidilla, empieza a desplazar al viejo villancico polimorfo que predominaba en la lírica popular medieval.

Estas modificaciones formales, progresivas, que demuestran cuánto perdieron los románticos en su afán por restaurar cada poema a su forma “prístina”, “original”, por no haber llegado a comprender el valor y singularidad de cada versión de un poema cuya vida consta de la suma total de sus variantes, son paralelizadas por cambios religiosos y sociales gradualmente insertados a través de los siglos. Encaradas de esta manera, las diferentes versiones de *Vida de freira* pueden considerarse, hasta cierto punto, como un microcosmos de la experiencia humana.

En la forma más temprana del poema, las preocupaciones de la monja se circunscriben al ambiente inmediato. Sus quejas no sobrepasan lo que pasa dentro del claustro. En los versos añadidos en 1550, echa de menos las ropas finas y elegantes, los adornos y el matrimonio asequibles por medio de la vida seglar. En la versión del siglo XVII, la monja deja entrever el sufrimiento causado por el celibato forzado, mostrando alguna conciencia de la naturaleza del remedio que le falta pero que le es vedado. En las

¹⁹ DIEGO CATALÁN, “Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura”, en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, ed. A. CARREIRA *et al.*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, pp. 245-270; *id.*, “El proceso de transmisión oral y el estudio de modelos literarios abiertos”, *Ethnica*, 18 (1982), 53-66.

²⁰ MARGIT FRENK ALATORRE, *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 246-247; *id.*, *Lírica española de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*, 3ª ed., Cátedra, Madrid, 1982, pp. 22-23.

versiones modernas, las cuales se hacen aún más secularizadas, la monja no hesita en declarar abiertamente lo que en realidad anhela: la compañía de un hombre para calentar sus noches frías, los placeres y los niños que vienen con la vida de casada.

Es interesante hacer notar que esta creciente secularización es acentuada en las versiones modernas, especialmente por medio de la separación estrófica, o sea, por la adición de estrofas que no pudieron ser ajustadas al modelo original. Esto significa que esos versos representan aditamentos añadidos al paso en que la vida de este mundo se hacía más importante en sí misma. El énfasis medieval en el más allá, el cual se refleja particularmente bien en las estrofas de principios del siglo xvii en que la monja espera que sus sufrimientos sean premiados con el cielo, es completamente olvidado.

Esta secularización es paralelizada por otros cambios sociales que, siendo más difíciles de demostrar inequívocamente, deben ser indicados de forma tentativa, con todo el cuidado posible. En ese contexto, el progresivo abandono de inhibiciones por parte de la monja también puede reflejar una creciente importancia de la mujer en la sociedad, una importancia paralelizada por más libertad individual. Esto parece confirmado por el hecho de que, con el correr del tiempo, la madre de la monja, que en las versiones antiguas concuerda implícitamente con la decisión del padre de encerrar a la hija en el convento, recibe un papel propio, independiente. Aunque su madre ya estuviese muerta, la monja reclama que aquélla había estipulado que su hija debía casarse; no se expresa si la madre había hecho algunas provisiones para ese casamiento, pero esto se encuentra sugerido porque, a fin de cuentas, poseía los medios para justificar un testamento propio. Por lo tanto, la madre es elevada a un estado importante e independiente. Como mujer, simpatiza con su hija, contrariando la voluntad del marido, aunque sólo sea después de muerta, pero, desafortunadamente para la amargada monja, su padre no parece haber estado legalmente obligado a respetar las estipulaciones de su esposa.

Obviamente, la protagonista de *Vida de freira* no es una monja específica. Sus quejas podrían aplicarse fácilmente al gran número de mujeres, jóvenes y niñas que solían ser forzadas a profesar contra su gusto por motivos políticos, sociales y económicos. Lo que se ahorra en la imprescindible dote de matrimonio contribuía para asegurar la relativa prominencia de familias cuya posición social dependía, en gran medida, de la riqueza.

Para terminar, este poema que tanto nos enseña representa una manifestación ibérica de la *chanson de none* paneuropea, la cual, a pesar de su origen castellano, sobrevive sólo en la tradición oral luso-brasileira. Quizás esto pueda explicarse por el hecho de que, tanto en relación a la Península como al resto de Europa, Portugal constituye una zona lateral arcaizante y conservadora, en la que se perpetúan muchos poemas extremadamente raros o poemas que han desaparecido por completo en otros países.

MANUEL DA COSTA FONTES
Kent State University

MUSICAL SETTINGS OF THE LAMENT
VIDA DE FREIRA IN SIXTEENTH-
AND SEVENTEENTH-CENTURY SPANISH
AND PORTUGUESE SOURCES AS WELL AS
ITS TUNES IN THE MODERN PORTUGUESE
ORAL TRADITION

Manuel da Costa Fontes's study of the modern Portuguese and Brazilian poem *Vida de freira*, and its comparison with three sixteenth- (1550 and 1568) and early seventeenth-century Spanish versions, has focused on the structural and social changes that occurred during the poem's transmission in oral tradition across the centuries¹. The poem in its varied versions deals with the laments of women who were unwillingly consigned to the cloister during medieval and renaissance times, and perhaps even later. The titles of two, "Lamentaciones de vna monja" (1568) and "Lamentação de hũa freira que meterão no mosteiro menina" (early 17th cent.), the latter in Portuguese, attest to their generic poetic classification as laments.

Graciela S. Daichman mentioned that earlier generic equivalents were known as far back as the twelfth-century in a Latin *Plac-tus monialis*², as well as in the vernacular French *chanson de nonne*³ and German *Klosterlieder* or *Nonnenklagen* of coeval and later times.

¹ See his article, "*Vida de freira* en la tradición oral luso-brasileira," in this homage volume.

² G. S. DAICHMAN, *Wayward Nuns*, pp. 13-15. P. DRONKE (*Poetic Individuality*, pp. 27-28), mentioned that "Latin melody-types from the ninth and tenth centuries — *planctus sterilis*, *planctus Bertanae* — point to the existence of early lost Latin women's laments, a type that [flowered] in the eleventh century in the exquisite *Levis exsurgit zephirus*, and the grimmer [seven stanza, twelfth-century] lament of a nun, «Plangit nonna, fletibus»" (MS Roma, Vat. lat. 3251, fol. 178^v), whose text both he (*Medieval Latin*, Vol. II, pp. 357-358) and Daichman (pp. 67-69) duplicated in their respective studies. It was first published by M. VATTASSO in his "Contributo", p. 124. The Latin exclamation of grief, *huc misella* ('Woe is me!'), which permeates the lament, is undoubtedly an early counterpart of *¡Ay de mi!*

³ G. S. DAICHMAN (*op. cit.*) devoted almost an entire chapter to the *Chanson de nonne*, pp. 65-102.

Taken collectively, such outspoken plights, which candidly expressed the deprivation of a secular life with all its trials and tribulations, displayed yearnings for a return to the outside world or, at times, sought death as a means of liberation. Although A. L. Lloyd did not include them as a sub-category in his discussion of laments⁴, his description of the two kinds of expression — grief and discourse — found universally among such “poetic forms related to or inspired by mourning rites for the dead or ritual leave-taking, as in the case of bridal laments,” can be applied, in the latter case, to our genre. Grief, which Lloyd referred to as the *planctus*, represented for him “moments of crisis, . . . sometimes accompanied by the self-infliction of physical pain.” Discourse, on the other hand, was “a relatively rational communication and a lyrical resolution of suffering.”

That these lamentful poems were sung, one can be certain. Yet, to date not a single traditional melody or tune contrafact connected with such poems has been located in Iberian Peninsula sources prior to the sixteenth century. The earliest musical settings of such poems can be found in two sixteenth-century Spanish sources. A third, yet somewhat remotely-related setting made by an anonymous composer, is in a Portuguese *cancioneiro* dating from the turn of the seventeenth century. The fact that all three were linked to the same poetic text proves that its popularity was substantial enough to inspire separate musical treatments. Yet, it is difficult to prove whether each was based on a particular traditional tune. Even to suggest that the first six tones (from the *triple* parts of the Spanish and all the parts of the Portuguese setting) may have been taken from a current tune, sharing the same initial verse, “Ay de mi, sin ventura,” is a remote possibility. In the course of this short study, it will also be shown how markedly their textual treatments varied.

Of the Spanish settings, the first was created by Juan Navarro (*ca.* 1530-1580)⁵ as a four-part [*triple primero, triple segundo, al-*

⁴ In. S. SADIE, ed., *The New Grove Dictionary*, Vol. X, p. 407.

⁵ See R. STEVENSON, “Navarro, Juan (i),” in S. SADIE, ed. *The New Grove Dictionary*, Vol. XIII, p. 82. M. QUEROL (*Cancionero musical*, p. 28) gives the birth years 1525-1530. Moreover, two contemporaneous Spanish composers bore the name Juan Navarro. G. CHASE resolved the matter of their respective identities in “Juan Navarro *Hispalensis* and Juan Navarro *Gaditanus*,” 188-192. The former, our composer, was born in Seville (or Marchena, about forty-five kilometers east of Seville) and died in Palencia, Spain; the latter, was born in Cádiz and died in Mexico. J. B. TREND, unfamiliar with their existence,

tus, and *tenor*] madrigal⁶, which he entitled “La monja” (see Ex. 1)⁷. His setting appeared twice among the 177 polyphonic compositions in the *Libro de tonos antiguos con sus letras* (c. 1569), which originally belonged to the Biblioteca de la Casa del Duque de Medinaceli (Madrid)⁸. Bartolomé José Gallardo (1776-1852) was the first to describe the *Libro de tonos* and its poetic contents⁹, and Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) was the first to transcribe Navarro’s setting in modern notation¹⁰. Barbieri gave his trans-

stated that “Juan Navarro was born at Seville about 1530, and died in Mexico after 1604” (“Catalogue,” p. 497).

⁶ It can be found in primary source B.1 (fols. 43^v-44 and 151^v-152, resp.).

⁷ M. QUEROL (*Cancionero musical*, p. 32) placed its theme, *i. e.*, poetic content, under the category of *Temas de índole folklórica*, which also included the *madrigal dialogado* “Ay Iesus q̄ mal fraile y enportuno” (fols. 199^v-200) (= Querol, no. 98), and which J. B. TREND (“Catalogue,” p. 505) questioned as belonging to Navarro.

⁸ Refer again to the citation under primary source B.1.

⁹ He described it under the entry “Anónimos,” where it was listed as item number 1223: “*Libro de tonos antiguos con sus letras* (B.-M.). Este título he puesto de mi mano en el forro de un tomo en folio, pergamino. Consta de unas 200 fojas, letra de fines del siglo XVI. . .” (see his *Ensayo*, Vol. I, col. 1203). M. QUEROL, who copied the same quote (*Cancionero musical*, p. 13) and who had studied the original manuscript, reported that its “hojas no son de pergamino. . . , sino papel,” yet he agreed with Gallardo that the manuscript was dated “del final del XVI,” even though he misquoted him: “la copia no es de fines del siglo XV [*sic!*].” J. B. TREND also described its contents in his “Catalogue,” 489-508, referring to it as *Tonos castellanos (A) [13230]*. By present standards, both his and Gallardo’s descriptions are unreliable and inconsistent, although many of Trend’s musicological comments are informative. However, in his introduction (p. 486), where he called attention to the Spanish (Castilian) madrigals belonging to the Medinaceli library, Trend caused considerable confusion by mentioning that they were “found in the two Ms. volumes first described by Gallardo under the name of *Tonos castellanos*.” To clarify this matter, it should be mentioned that Gallardo’s preceding entry, no. 1222 (cols. 1193-1203), comprises a description of *Tonos castellanos (B.-M.)*, which Trend also described under the title *Tonos castellanos (B) [13231]* (*ibid.*, pp. 508-518). In spite of this distinction, the first volume, *Libro de tonos*, can also be obtained under the name *Tonos castellanos*, now housed at the Biblioteca Bartolomé March (Madrid). Querol (*ibid.*, pp. 16-21) provided a handy and more accurate synoptic table, which lists the entire contents of the *Libro de tonos* (in numerical order by folios, textual *incipits*, musical genres, number of voices, and by composers, together with useful observations).

¹⁰ Of Navarro’s duplicated settings of “Ay de mi, sin ventura,” only the latter (fols. 151^r-152) bore the title “La monja.” However, a closer look at each setting will reveal that they were copied by the same hand, though, at times, with distinct orthographic differences. Only in the upper left corner of the initial folio of the first setting (fols. 43^v-44), do we see the name “Nau-

cription to Felipe Pedrell (1841-1922), who published it, in 1918, in the third volume of his *Cancionero musical popular español* (no. 79) (see Ex. 2)¹¹. Thirty-three years later, Miguel Querol Gavaldá included the first (fols. 43^v-44) of its duplicated setting among the ninety-seven musical transcriptions¹², which he made of only the secular polyphonic works contained in the *Libro de tonos*, and which

aro.” In the same corner of the initial folio of the second setting, is written, in a more modern hand, “de Navarro y está en el folio 43^v igual à esta.” Most likely, Barbieri transcribed the latter, since more than half of the text underlay of the *altus* part is missing from the former setting. He also corrected the text for the third verse.

¹¹ Published at Valls, a small town near Tarragona, by Eduard Castells. PEDRELL (p. 41) acknowledged that the transcription was made by Barbieri, who placed it at his disposal and which bore, in Barbieri’s hand, the words “Hallazgo y tran[s]cripción de F. A. Barbieri.” Moreover, Pedrell recalled that: “Barbieri andaba, hace años de esto, ocupado en transcribir de un ¿código? toda una colección de obras por el estilo de la presente, es decir, de índole profana. Mi ilustre amigo Julio Gómez, del Cuerpo de Archiveros, compositor y conocedor de las existencias del fondo de obras de Barbieri existentes hoy en la Bib. Nacional, recordará, sin duda, si existe en dicho fondo el proyecto de referencia del cual se deduzca el proyecto que acabo de recordar, esto es, si existe el tal código de composiciones profanas de Juan Navarro.” Indeed, Barbieri included in his inventory (Fondo Barbieri, MSS 14.036³⁰⁻³⁷) of *Códices musicales* at the Biblioteca de Medinaceli in Madrid the following description: “*Libro de tonos antiguos con sus letras* (Citado con este título en el *Inventario de 1842* — Es un vol. ms. del. s. XVI con música de Francisco y de Pedro Guerrero, de Diego Garçon, Morales, Ginés de Morata, Navarro y otros compositores españoles). — Fol. Perg^o.” (See E. CASARES, ed. *Francisco Asenjo Barbieri*, Vol. I, pp. 545-546.) This confirms that Barbieri had planned to transcribe either the entire *código* or, perhaps, only the works of Navarro.

¹² These comprise the musical genres: *baile cantado* (1 item), *canción* (25), *ensalada* (1), *madrigal* (43), *madrigal dialogado* (2), *romance* (3), *villancico* (18), *villanesca* (13), and an anonymous three-part textless setting. Among these, Navarro contributed, in addition to the *madrigal* “La monja,” three others (“Sobre una pena do la mar batia,” fols. 65^v-67 “Ay [mi] soledad amarga,” fols. 77^v-78; and “Ribera el sacro Darro,” fols. 192^v-194 [= QUEROL, nos. 45, 55, and 93, resp.]), a *canción* (“No ves, amor, q̄ sta gentil moçuela,” fols. 136^v-137 [= Querol, no. 76]), and two *villancicos* (“Buelve tus claros ojos,” fols. 32^v-34, and “Siendo mios, di pastora,” fols. 72^v-73 [= Querol, nos. 26 and 50, resp.]). J. B. TREND (“Catalogue,” pp. 496-497) added to Navarro’s attributions, “Prado verde y florido,” fols. 64^v-65 [= Querol, no. 44], and “Siendo de amor Susana reñrida,” fols. 201^v-202 [= Querol, no. 100], for which M. Querol credited Francisco Guerrero and Orlando de Lassus, respectively. For Navarro’s “Ribera el sacro Darro,” Trend (p. 491) cited Rodrigo de Cevallos as its composer. As was the case with Navarro, two composers shared the name Rodrigo de Cevallos. For a clarification of their identities, see S. RUBIO, *Desde el ‘Ars Nova’*, pp. 158-161.

he published in a two-volume critical edition entitled *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli (Siglo XVI)* (Barcelona, 1949-1950).

Example 1: Juan Navarro's setting of "La monja" from *Libro de tonos* (fol. 151^v-152) (order of voices: *tiple primero*, *altus*, *tiple segundo*, and tenor):

de Navarro
43. nota en el folio
de igual a esta

302

∴ La monja ∴

Ay de mi ay de mi sin ventura ay vida trabajosa entre paredes ay que prasio entre paredes carcel molesta obscura forno fiero forno fiero enojoso aborro es que abrasado fe veayo de fuego bivo ay ay que vegla pesada pesada fuste coro triste coro fume para que fuebelidad // ygra enbmo no aviendo de forzista mi gozao desesperada // ygra sin razon qley for fuerte qno deli bertud // sola la muerte sola la muerte

Ay vida trabajosa entre paredes Ay que hecha prasion en frestas vedes carcel ta obscura forno fiero forno fiero enojoso enojoso aborro es qm bo abrasado fe veayo de fuego bivo ay ay que vegla pesada fuste coro ymportuno para que fuebel d'

pa q fue belad y gñ en dno No viendo de ser vñ amigo 3 ada vi dades esperada ay G
 grom sin razon q leyta fuer te G nos de liber tad G nos de liber tad Sola la m
 fe //

152
 303
 Ay demi Ay demi sin ven furra En te pa zes Ay q te cha puñõ en chas
 Redes carcel molesta obs curra forno fiero forno fiero e no los a darro es qui vo A bra
 San te vea yo De fue go bi vo De fue go bi vo ay ay q fue la tamperada fuiste cozo
 ymportuno ymportuno para q fue bel dad // y gracia en dno no viendo de ser
 vñ amigo 3 ada vi da des es pe ra da Ay q grom sin razon q leyta fuer te G nos de liber
 tad // Sola la muerte sola la muerte

Ay demi // sin ven furra ay q da ha ba fo sa en te pa zes ay q fuiste puñõ en chas vedes
 carcel molesta obs curra forno fiero forno fiero a darro es es qui vo abra san te vea yo de
 fue go bi vo de fue go bi vo ay q fue la tamperada fuiste cozo ymportu no ymportuno q fue bel dad

Y grã enbno no ariendo de ser vsta nigo 3 ada vida de esperada ay q grã
 sin rason q ley tan fuea fe q nos de liber tad // solala muez fe
 solala muerte.

Example 2: Barbieri's transcription of "La monja" (Pedrell 1918:III, pp. 184-188):

La monja

Juan Navarro.

Ay de mi, a y de mi sin ventu -
 Ay de mi, ay de mi sin ven - tu -
 Ay de mi, ay de mi sin ventu -
 ra! Ay vi - da tra - bajo - sa entre pare - des! ay
 ra! entre pa - re - des! ay
 Ay vi - da tra - bajo - sa entre pa - re - des! ay
 ra! ay vi - da tra - bajo - sa en - tre pare - des! ay

que estrecha pri - sión son es - tas re - des!

que estrecha pri - sión son es - tas re - des! Car -

que estrecha pri - sión son estas re - des! Car - cel molesta.

que estrecha pri - sión son es - tas re - des! Car - cel molesta obs -

Car - cel mo - les - ta, obs - cu - ra, tor - no fie -

cel moles - ta, obs - cu - ra, tor - no fie -

ta, obscu - ra, tor - no fie - ro tor - no

cu - ra, tor - no fie - ro

ro tor - no fie - ro e - no - jo - so, a - varoesqui - vo, a -

ro, tor - no fie - ro e - no - jo - so, a - varoesqui - vo, a -

fie ro, e no e - no - jo - so, a - varoesqui - vo, a -

tor no fie ro e - no - jo - so, a - varoesqui - vo, a -

_ brasar - te ve - a yo de fue - go vi - vo
 _ brasarte ve - a yo de fue - go vi - vo de
 _ brasar - te ve - a yo de fue - go vi - vo de
 _ brasarte ve - a yo de fue - go vi - vo de

¡Ay! ay que Re - gla tan pe - sa - da pe - sa -
 fuego vi - vo ¡Ay! ay que Re - gla tan pe - sa -
 fuego vi - vo ¡Ay! ay que Re - gla pe - sa -
 fuego vi - vo ¡Ay! ay que Re - gla pe - sa -

- da, tris - te co - ro tris - te co - ro im -
 - da tris - te co - ro im - por - tu - no im - por -
 - da tris - te co - ro im - por - tu - no
 - da tris - te co - ro im - por - tu - no im -

da? Vi - da de ses - pe - ra - da , ay que gransinra.

Vi - da de ses - pe - ra - da , ay que gransinra.

da? Vi - da de ses - pe - ra - da , ay que gransinra.

da? Vi - da de ses - pe - ra - da , ay que gransinra.

zón, que ley tan fuer - te, que nos dé li - ber - tad

zón, que ley tan fuer - te, que nos dé li - ber - tad

zón, que ley tan fuer - te, que nos dé

zón, que ley tan fuer - te, que nos

que nos de que nos de li - ber - tad so -

que nos de li - bertad so -

li - ber - tad que nos de que nos de li - ber - tad so -

dé li - ber - tad que nos de li - ber - tad so -

la la muer - te so la la muer te.

la la muer - te so la la muer - te.

- la la muer - te so la la muer - te.

la la muer - te so la la muer - te.

The musical notation for two of the voice parts in Navarro's setting appeared in separate manuscripts, the first of which may have constituted a partbook for the *triple segundo* ('second soprano') (see Ex. 3)¹³, whereas the second was notated in the *altus* (or pos-

¹³ See primary source C.1. It is strange that, on the title page, Francisco Guerrero was not mentioned as a major contributor, for in this manuscript eight works were attributed to him, surpassing those of Navarro by two. R. STEVENSON called this a soprano partbook (*Spanish Cathedral Music*, p. 218), given the fact that Navarro's *triple segundo* ('second soprano') is contained therein. ASKINS and SAGE ("The Musical Songbook," p. 135, n. 12) are of the opinion that, in spite of the year 1548, given on its title page, the manuscript was compiled in the late sixteenth century. In 1548, Navarro would have been about eighteen years of age; however the title *maestro*, which he first earned "when he succeeded Bernardino de Ribera as *maestro de capilla* of Ávila Cathedral" on either 15 April 1563 (according to R. Stevenson, "Navarro, Juan (i)," p. 82) or 26 February 1564 (according to SAMUEL RUBIO, *Desde el 'Ars Nova'*, p. 156), appears to strengthen their opinion. It should also be mentioned that, according to PEDRO AIZPURUA ("Juan Navarro," p. 339), Valladolid "no fue Catedral ni Obispado hasta 1595. Es, pues, en el cuadro histórico de Catedrales españolas, una Colegiata tardía, lo que no resta nada a la brillante histórico de la Colegiata como tal desde el siglo XI." Aizpurua found in the *actas capitulares* of the Cathedral of Valladolid, the mention of Juan Navarro as *Maestro de Capilla* for the date 17 February 1564, on which "pide permiso para ausentarse de Valladolid «a un negocio por diez días»." Here follows Aizpurua's observation, after encountering additional facts: "Justamente, el 24 del mismo mes y año es nombrado maestro de Capilla de la Catedral de Ávila. En las actas del 6 de marzo siguiente, aparece como despedido de Valladolid. Creo que esta rigurosa coincidencia de fechas entre su salida de Valladolid y entrada en Ávila, elimina cualquier duda sobre la identidad de Juan Navarro, Maestro de Capilla de la, entonces, Colegiata de Valladolid. Se trata, pues, del

sibly tenor) partbook from the Cathedral of Valladolid¹⁴, “copiada en la segunda mitad del siglo xvi” (see Ex. 4)¹⁵.

Example 3: *Tiple segundo* from Navarro’s setting (fols. 28^v-29):

fol. 28^v

~ nava vo ~

ardem asi mi sin ventura entre paredes

aquestre cha prision son estas paredes carga el molesto escu ra

polifonista sevillano que pasó a Ávila, después a Salamanca, Ciudad Rodrigo, y finalmente, a Palencia.”

¹⁴ See primary source C.2. H. ANGLÉS referred to it as Ms. 17, comprising 105 items. His inventory can be found in “El Archivo Musical,” 83-86, wherein the aforementioned fol. 2^r bears the attribution “anónimo.” Anglés described the manuscript (*ibid.*, p. 83) as a tenor partbook, whereas STEVENSON (*Spanish Cathedral Music*, p. 218) referred to it as an alto partbook, following Navarro’s nomenclature. Additional *altus* parts by Navarro included notations for “Sobr’una pena do la mar batia” (no. 3, fol. 3^v), “O mar, mar fiel de mis ojos” (no. 4, fol. 4^v). These were the two attributions printed by J. M. LLORENS in his most valuable catalogue of sixteenth-century polyphonic vocal and instrumental works (“La música española,” p. 291), wherein he apparently followed Anglés’s commentary. From my personal perusal of the *Canciones musicales. . . 1548*, yet without having seen the entire Valladolid MS., I believe that Navarro may have been the composer of Anglés’s anonymous attribution of “Pastora que mis ojos hazes fuentes” (no. 9, fol. 9^v) and that Francisco Guerrero, rather than [Melchor] Robledo composed the setting for “Rosales mirtos platanos y flores” (no. 12, fol. 14^v). Concerning the latter, QUEROL (*Cancionero musical*, I, p. 18), stated that “Valladolid, f. 15^v [*sic!*], trae el *Altus* de una composición a 4 voces de Robledo sobre el mismo texto,” that is, referring to the four-part setting by Rodrigo Cevallos in the *Libro de tonos* (fols. 71^v-72 and 94^v [= Querol, nos. 49 and 63, resp.]) Incidentally, Robert Stevenson (*Spanish Cathedral Music*, p. 218) identified Francisco Guerrero as the composer of several of Anglés’s anonymous attributions: “Prado verde y florido,” no. 15 (fol. 18), “Dexo la venda,” no. 16 (fol. 18^v), and the textless melody, no. 19 (fol. 21), which he identified as “Vana esperanza.” He also discovered an additional Guerrero work, totally ignored by Anglés, “Divina ninfa mía” (fol. 17). However, Navarro composed more than a dozen motets for the liturgical service at the Colegiata de Valladolid, whose contents are listed in P. AIZPURUA’S “El código musical,” pp. 54-57.

¹⁵ H. ANGLÉS, *op. cit.*, p. 83.

torno fiero torno fiero eno Joso abaxoesquibo abrasate ue
 ayo defuego vibo defuego vibo ay ay que arregla pesa
 da frestecoro ynportuno = para que fue belo

fol. 29

para que fue belo adigracia cirno no auenoe deserbista nigo
 cada uida desesperada ay q' gran sin ragon q' lita n fuerte
 que nos delibertad = sola la muer te sola
 la muerte

Example 4: *Altus* from Navarro's setting (fols. 2^v-3):

y vida trabaxosa en trepare des c'iq' stre chappri
 sion son estas redes / Carcel molesta escura / torno fiero / en

no solo * mudo esqui us Abrazarte una y o de fuego bi
 bo de fuego bibe ay ay que erre glap esada triste coro importu
 no para que fue bel, dad / y grã enu
 na No auiedo de ser uista ni gozada viziude se spera
 da Ay que gran sin razon q ley tan fuerte, que no deliber tad
 / sola. sola la muer te /

The poem, set by Navarro, is divided into two stanzas, containing six and seven verses, respectively, with the rhyme schemes: *abbacc* and *deeddf*. Although counterparts for each of the stanzas can be found among the *canciones* and *villancicos* of Juan del Encina, not one of the latter's resembles our stanzaic structure, comprising two unequal and entirely different melodic strophes:

ABCDEF GHIJKLM (melody phrases)

abbacc deeddf (verse rhymes)

Navarro, who called his setting a madrigal rather than lament, appears to have followed the current usage. In spite of its doleful contents, Navarro's text underlay did not entirely satisfy Willis Barnstone's definition of the madrigal as "a brief conceptual poem, inspired by love or nature, usually in the form of the *silva*" (*Spanish Poetry*, p. 41). Prof. Dorothy C. Clarke, who brought this definition to my attention and to whom I'm grateful for her analysis of the versification, also suggested the more sensitive definition from the Real Academia Española's sixth edition (Madrid, 1939) of the *Diccionario de la lengua española*: "Composición poética en que se expresa con ligereza y galanura un afecto o pensamiento delicado y la cual es breve por lo común, aunque no tanto como el epigrama, a cuyo género pertenece y se escribe más ordinariamente en la composición métrica llamada *silva*." In her "A Chronological Sketch" (p. 365), Clarke defines the *silva* as:

[. . .] a poem in Italianate verse (eleven- and seven-syllables) in which the poet makes his strophic divisions at will, usually in unequal lengths, and rhymes most of the lines without set pattern, sometimes leaving a few lines unrhymed. More than two consecutive rhymes according to strict rule, are not permissible. Other meters may be used. Sometimes considered a form of Italianate *canción* and called *canción libre*.

Musically speaking, M. Querol (*Madrigales españoles*, p. 7) explained that, in the sixteenth century, the madrigal was the highest form of secular music, but that the quality of the Spanish was more inferior to the Italian. He also mentioned that the greater portion of *villancicos* from Spain's *Siglo de Oro* were "auténticos madrigales disfrazados («authentic, yet somewhat disguised madrigals»)," bearing the external form of the *villancico*. Moreover, Querol (*Transcripción e interpretación*, pp. 141-144) explained the characteristics of the madrigal, its external form and contents — examples of which he included in his critical edition of the Medinaceli *Libro de tonos*. He also commented upon its cultivation in Spain.

The second Spanish setting, for voice and vihuela, was made by Esteban Daça (fl. 1575) (see Ex. 5)¹⁶. It is actually an intabu-

¹⁶ See primary source B.2 (Libro tercero, fols. 85^v-87^v). Daça included among his *villanescas* an additional intabulation of one of Navarro's *canciones*, "No ves, amor, ¿sta gentil moçuela," also from *Libro de tonos* (no. 129, fols. 136^v-137 [= QUEROL, no. 76]). For additional insights concerning Daça's book, see J. WARD, *The 'Vihuela de mano'*, pp. 358-363, and J. GRIFFITH'S "The Vihuela Book *El Parnasso*" 37-51.

mor que me a me ti do caritas etc. al der quica pulo en tu priosa mi

A quatro.

Libro tercero.

Fol. 86.

ce ra vor y en car cil tau ob fura

e no cru el amor cruel in gra to a qui bo qui

yo sic yo te vez en fue go vi se

Nabarro.

Libro tercero.

Villangas

ay ay que vi de ran pañada pa la de se la que da

la que di a mer

di .iii. mi li ber

A quatro.

Libro tercero.

Fol. 87.

fo ra spe ran za ay va na cerifi an za ay que gran fin ra ron que

mal tam fuerte que esse al reme di o que

de el re medi o del solo en la mur te so lo en la

Guerrero.

Libro tercero.

Villanescas

muerr

Otra Villanesca a quatro de Guerrero, señalase la clau de C solfaut en la quarta en segundo traste, y señalase la voz del triple con vnos puntillos.

A dies a dies

Example 6: A comparison of Navarro's and Daça's setting. The bracketed texts under Daça's transcription represent Morphy's text underlay:

Navarro

A Ay de mi ay de mi sin ven-tu-ra

Daça

Ay de mi ay de mi sin ven-tu - - - ra

[Ay de] [sin]

B ay vi - - da tra - ba - jo - - saen - tre pa - re - des

a - mor quié me a me - ti doen - tre tus re - des

C ay ã stre - cha pri - sio [so - nes - tas rre - des]

quien pu - soen tu pri - sion mi co - ra - çon

D car - çel mo - les - ta obs - cu - - - ra

y en car - cel tan obs - - cu - - ra

[yen]

E tor - no fie - - ro tor - no fie - ro e - no - jo - so a - va - roes - qui - vo

a - mo[r] cru - el a - mor cru - el in - gra - to es - qui - - bo

[qui - - - -]

F a - - - bra [sar - te] ve - a yo de fue - go bi - bo

qual yo me veo te vea en fue - go vi - - - - - uo

[vo - - -]

G ay. ay ã rre - gla tã pe - sa - da pe - sa - - da

ay ay que vi - da tan pe - sa - da pe - sa - - da

covered among seventeen three- and four-part polyphonic compositions in a Portuguese *cancioneiro musical* by Arthur L.-F. Askins and Jack Sage¹⁹. Also entitled madrigal, the work is highly reminiscent of the sophisticated madrigal settings of Cipriano de Rore (1516-1565)²⁰. It begins with the initial melodic motive (x + y, as depicted in Example 8) dispersed among the voices in stretto (*altus-tenor-bassus-tiple*); the *altus* and tenor proceeding in 5ths almost simultaneously, with the *bassus* entering on the tenor's cadential tone, moving almost simultaneously in octaves with the *tiple*. The *altus* and *tiple* continue with subtle repetitions of the opening phrase. A complete analysis of the work would not serve our purpose here; however, among the voices, the *tiple* (see Exs. 7 and 8) appears to be linked remotely to the Navarro and Daça melodic lines (compare Ex. 8 with 6).

Example 7: The *tiple* from the anonymous Portuguese setting:

fol. 59^v

Tiple

Ay de mim sin Ventura Ay vida trabaio-
iosa entre paredes eij que estecha prision Son: eij re=

¹⁹ See primary source B.3. ASKINS/SAGE (*op. cit.*, 132) described the setting as tri-sectional (*pars*): the first, “Ay de mím sin ventura / Ay vida trabaio-sa entre paredes” (fol. 59^v); the second, “Ay Regla pesada i triste / pera q̄ fue beldad y gra[tia] e uno. . .” (fol. 61^v), and lastly, “Ay q̄ grā sin razō / y mal fuerte. . .” (62^v). A. RESTORI (“Il Cancionero Classense 263,” p. 119) referred to the *canción* as having three strophes (stanzas?); however, one would have to see the manuscript to verify this.

²⁰ Although M. MORAIS (*Cancioneiro musical*, p. 110) fully agrees that the “copying of the musical part must have been carried out at roughly the same place and date as indicated in the Ms.: Porto, 1603. . .” he feels that “its forms, contents and musical style would suggest that the songs may have been composed between c. 1550 and c. 1580.”

des Carcel molesta iohs y obrecura torna fiero anaxo ino =
cura

fol. 60^v

Trio
no sofrido .ij. abraza te veja de fuego =
yo utuoraj

Tiple
Baxad Baxad soza los q's q' matiny e ver como los alcaj

- ij -

fol. 61^v

Trio
Ay Regla pasada i triste para q' fue bel dad y g'ra e uno no =
auendo descreuista ni gofada No auendo descreuista ni goza

da y. Vida desperada

fol. 62^v

Ay q'gra sin raji y mal tan fuerte que nos libertad q'nos de libertad solo la muerte y.

Example 8: An unmeasured melodic transcription of Example 7, displaying remote fragmented concurrences with Example 6:

A Ay de mim ay de mim sin ven - - - tu - ra

B ay ui - da tra - ba - io - sa en - tre pa - re - des

C ay quees - tre - cha quees - tre - cha pri - - - sion so - ne - stas re - des

D car - cel mo - les - ta ob - scu - ra y ob - scu - ra

E tor - no fie - ro a - ua - roj no so - fri - do y no so - fri - do y no so - fri - - - do

F A - bra - zar - te ve - a yo de fue - - go ui - uo [Baxad, baxad, etc. omitted]

G ay Re - gla pe - sa - dai

H tris - te
 I pe - ra q̄ fue bel - dad y grā ē u - no
 [gra - ciaen]
 J no a - uen - do de ser ui - sta ni go - za - - - da no a - uen - do de ser vis - ta ni go - za - da
 de ser de ser ui - sta ni go - za - da
 K vi - da de - ses - pe - ra - da
 L ay q̄ grā sin ra - zon y mal tan fuer - - - - - te
 M que nos de li - - ber - tad nos de li - ber - tad so - lo la muer - te
 so - lo la muer - - te

The opening melodic phrase (A^{x+y}) concurs with the Spanish examples, except that the overlapping cadential segment A^z differs in its approach toward the cadential tone (a). It is interesting to see a variant form of 'z' as the final cadence. The descending motive 'y' (f to b -flat') appears again in phrase C, but only partially in the Spanish (f to c '). Notice also the variant cadence in phrase F, and that their initial tones concur in phrases G, H, J, and L.

While the authors of the text were not identified in each of the settings, it appears that Navarro, the first to do so, may have based his on a poem by the renowned Spanish poet Gutierre de Cetina (1520-1554)²¹, who was younger by a decade or slightly

²¹ Among ASKINS/SAGE's sources for both the music and text of "Ay de mi, sin ventura," is one which attributes its authorship to Gutierre de Cetina (p. 134, n. 6) (see primary source, A.2). The manuscript comprises five books containing *las obras de diversos autores*, the second of which is devoted entirely to *las obras de Gutierre de Cetina* (F. ESTEVE BARBA, p. 403). It should be mentioned that the fifth book contains seventeen additional works by Cetina, in-

more. In the *Libro de tonos*, several of Cetina's poems are included among those of such celebrated poets, all practically contemporaries, as Juan Boscán Almogáver (1495-1542), Garcilaso de la Vega (1501?-1536), Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), Jorge de Montemayor (1520?-1561), Gregorio Silvestre (1520-1569), Juan de Timoneda (d. 1583), *et al.* Moreover, Cetina's most famous madrigal, "Ojos claros, serenos" is, in fact, the opening work in the *Libro de tonos* (fol. 2) — comprising a four-part setting by Francisco Guerrero (1527/1528-1599)²².

The question concerning Cetina's authorship is yet to be resolved²³. However, Begoña López Bueno appears to have been convinced enough to cite primary source A.1 among his listing of Cetina's works (*Gutiérrez de Cetina, poeta del Renacimiento español*, p. 312, no. 27)²⁴. Moreover, referring again to the madrigal, Clarke defined it as "a short *silva* on a light topic" (*A Chronological Sketch*, p. 347). She also inserted a relevant quote from a review by Joseph G. Fucilla²⁵ "that Gutierre de Cetina [...] was perhaps the first writer to introduce this verse form [from Italy] into Spain," which throws additional light on this matter.

Apart from the missing crucial text, attributed to Cetina, listed under primary source A.1, it may prove useful to compare the

cluding the famous "Ojos claros, serenos" (fol. 347), a facsimile of which can be seen in Esteve Barba (p. [427]). Additional sources for the text, without attribution to Cetina, are listed by Askins and Sage (p. 135, n. 12). It is interesting to note that in A. RESTORI's inventory of primary source A.1 ("Il Cancionero Classense 263," p. 119), just four folios prior to "Ay de my [*sic!*] sin ventura," is listed Cetina's *soneto* "Es lo blanco castísima pureza" (no. cxxv, fol. 109). J. B. TREND, however, in the appendix, "Musical Settings of Famous Poets," of his "Catalogue," p. 548, mentioned only "Ojos claros, serenos," for which he cites three.

²² This was intabulated as a *villancico* for vihuela by MIGUEL DE FUENLLANA (d. 1568/1579) in his *Libro de Musica para / Vihuela, intitulado Orphenica lyra. Enl / q̄l se cotienen muchas y diuersas obras. / Copuesto por Miguel de Fuenllana. Dirigido al muy alto y muy poderoso se / ñor don Philippe principe de España, / Rey de Ynglaterra, de Napoles, &c., nro señor. Con privilegio Real / 1554, Casa de Martín Montedосca, Seville, Libro quinto, no. 141, fols. 143^r-144^r.*

²³ I had tried, in vain, to obtain either photographs or photocopies of the manuscripts listed in primary sources A.1 and A.2 (of which the former was attributed to Cetina).

²⁴ See also B. LÓPEZ BEGOÑA's comments concerning Ms. BPPT and its omission among the early editors of Cetina's works in his edition of *Gutiérrez de Cetina. Sonetos y madrigales completos*, pp. 65-66 and 69-70.

²⁵ From his review of E. W. HESSE's *Spanish Verse of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, p. 410.

texts utilized in the Spanish and Portuguese musical settings (B.1, B.2, and B.3), as well as the primary texts (A.3 and A.4). Thus, assuming that Navarro based his setting on Cetina's poem, one could construct a composite text, based on the majority occurrences of the words in each verse — in their original orthography, without punctuation — of the respective vocal parts in both of Navarro's settings (B.1), including the partbooks (C.1 and C.2). I have noted the variant orthographic spellings among the respective vocal parts, including those from the partbooks, and have, adhering to majority usage, replaced the abbreviated forms (grā, pā, q̃, tā, etc.) with their respective full spellings. The composite, or so-called *ur*-text (see B.1 below), which comprises all the words that were distributed among the vocal parts, verse by verse, enables us to follow the textual changes (including omissions and additions) that occurred in the other musical settings (B.2 and B.3) as well as in the remaining manuscript texts (A.3 and A.4). Such changes or deviations from the so-called *ur*-text undoubtedly resulted from a particular scribe's recollection of the poem as it circulated in oral transmission during the sixteenth and early seventeenth centuries, or that it was purposely transformed as a glossed text — exemplified in the Daça setting (see B.2). To facilitate their comparison — noting particularly the textual differences among them — all deviations from the Navarro text, including orthographic spellings, will be highlighted in bold characters, and, where necessary, with short commentaries below each, including also the syllable count of each verse.

B.1: Composite text from *Libro de tonos* (ca. 1569), nos. 44 (fols. 43^v-44) and 143 (“La monja”) (fols. 151^v-152):

- Ay de mi sin ventura
 2 ay vida trabajosa entre paredes
 ay q̃ estrecha prisiõ son estas rredes
 4 carçel molesta oscura²⁶
 torno fiero enojoso auaro esquiuro
 6 abrasarte uea yo de fuego bibo
 ay. ay q̃ regla tan pesada

²⁶ An interesting and convincing parallel, displaying a succession of verses commencing with the interjection, ¡Ay!, and employing a similar rhyme scheme, can be seen in the following verses of a poem by Cetina (see J. HAZAÑAS DE LA RÚA, *Obras*, I, p. 36): “¡Ay, salud perezosa y con engaño! // ¡Ay, crüel dilatar tan peligroso! // ¡Ay, pesado esperar triste y forzoso! // ¡Ay, qué día mayor que el mayor año!”

- 8 triste coro ynportuno
 para ñ fue beldad y grã en vno
 10 no auiendo de ser uista ni gozada
 vida desesperada
 12 ay ñ gran sin razon ñ lei tã fuerte
 ñ nos de libertad sola la muerte.

Variants: 1: Ai (C.1); 2: trabaxosa (also in C.2); 3: strecha; streça (C.2); 4: obscura; carcel, escura (C.2); 5: fiero y . . . ; abaro esquibo (C.1); 6: Abrasadote vea; biuo; bivo; 7: rregla; 8: triste **seco**; inportuno; 9: uano; en **vano**; 10: aviendo; vista; goçada (C.1); 11: bida; uida (C.1); 12: rrazon; rraçon (C.1); ley.

N.B. Syllable count: 7-11-11-7-11-11; 7-7-11-11-7-11-11; note also in verse 7 that the first of the repeated ay's is a *pie perdido*²⁷.

B.2: Text from Daça, *LIVRO DE MVSICA* (1576), Libro tercero (fols. 85-87):

- Ay de mi, sin ventura
 2 **amor quié me a metido entre tus redes**
 , **quien puso en tu prision mi coraçon**
 4 **y en carcel tan obscura**
amor cruel in grato esquibo
 6 **qual me veo te vea en fuego viuo.**
 ay ay que **vida** tan pesada
 8 es la que das amor
mas yo como perdí mi libertad
 10 **a trueco de vna misera speranza**
ay vana confianza
 12 Ay que gran sin razon que **mal** tan fuerte
 que **este el remedio del solo en** la muerte

N.B. While the first text [B.1] bears out the lamentful confinement of a nun, Daça appears to have revised the text so that "the theme of love [is] figuratively described as an imprisonment." I am grateful to Prof. Wayne Finke for this analysis. Syllable count: 7-11-11-7-7-11, 7-7-11-11-7-11-11; verses 5 and 7 contain *pie perdido*, while a dieresis, above the i in *confianza*, is necessary to achieve a full count²⁸.

²⁷ *Pie perdido*, according to D. C. CLARKE ("A Chronological Sketch," p. 353) means a "syllable lost to the count of the verse; the addition or subtraction of a syllable count at the beginning of a verse or hemistich, corresponding to *esdrújulo* ('a verse or word having a strong accent on the antepenultimate [syllable],' p. 338) and *agudo* ('main stress on the final syllable,' p. 318) count at the end of a verse."

²⁸ In comparing its rhyme scheme (X) with that in Navarro's text (Y),

B.3: Text from Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia (Lisbon) (ca. 1603), MS. 3391 (fols. 59^v, 61^v, 62^v):

- Ay de mím sin ventura
 2 Ay vida trabajosa entre paredes
 ay que estrecha prisiõ son estas redes
 4 Carcel molesta i obscura
 torno fiero auaro y no sofrido
 6 **Abrazarte** veja yo de fuego uiuo

Baxad sora los oyos²⁹ = Baxad seõora los ojos
 q̃ matais = que matais
 e ver como los alcáis = en ver como los alcáis

it will be seen that Daça did not adhere strictly to it:

X	Y	X (cont.)	Y (cont.)
tu-ra	tu-ra	sa-da	sa-da
re-des	re-res	a-mor	tu-no
ra-çon	rre-des	ber-tad	v-no
scu-ra	cu-ra	ran-za	za-da
qui-bo	qui-uo	an-za	ra-da
vi-uo	bi-bo	fuer-te	fuer-te
		muer-te	muer-te

²⁹ MORAIS (pp. 33/121), suggested that these three verses were from FRANCISCO GUERRERO'S "Baxásteme seõora," which appeared in the Valladolid MS. 255 (fol. 107) and in his *Canciones y villanescas espirituales* (Venice, 1589). I would venture to say that Morais did not consult either source. The Guerrero incipit was cited by ANGLÉS as "Baxasteme, seõora a tal estado" for which Guerrero created a five-part setting (see Anglés, "El Archivo Musical", p. 85). In M. QUEROL'S edition (*Francisco Guerrero. Opera Omnia I*, p. 34), one will find the full texts for the *versión profana* ("Baxásteme, Seõora, a tal estado / de l'alta cumbre do me vi subido") and *versión a lo divino* ("Baxóme mi descuyado a tal estado / . . ."). Curiously the music for the latter, transcribed in modern notation by Vicente García, was published in the edition. Another source for the *profana* "se halla en el fol. 142 del t. XIX de los libros de facistol de la catedral de Puebla" (Querol, *loc. cit.*). Furthermore, MORAIS (*loc. cit.*) interpolated its *incipit* in the ASKINS/SAGE inventory as item no. 3, surmising that it may have been an incomplete *vilancete*, thereby moving the remaining fifteen items upwards by one cipher. Another interpretation might be that the verses were interpolated as *malo divino*, which occurs frequently in sixteenth-century *cancioneros*. These short verses may have been intended here as a refrain, to be sung at the conclusion of each part. However, here, they were set for only three voices (*triple*, *altus*, and *bassus*). Refrains were frequently employed by Juan del Encina in many of his *villancicos*, wherein all the voices participated.

- Ay, ay Regla pesada
 8 i triste **choro** importuno
pera q̄ fue beldad y grā en uno
 10 no auiendo de ser uista ni
 gozada
 Vida desesperada
 12 ay q̄ gra sin razō y **mal** tan
 fuerte
 q̄ nos de libertad **solo** la muerte

Variants: 1: mín; 2: uida; trabaiosa; trabaioso; 3: strecha prision; 4: y; 5: i; 9: gratia; 10: grosada; 12: raso; i.

N.B. A composite was made among the texts of each vocal part. Syllable count: 7-11-11-7-11-11, [7-4-7], 7-11-11-7-11-11. Verse 4 necessitates the combining of the vowels *aio* to form a single syllable; verse 6 contains an extra syllable, possibly the *e* of *abrazarte*, which should remain silent. In verse 7, the repeated *ay* completes the seven syllables, and verse 8 contains *pie perdido*.

A.3: Text from Palacio de Oriente, Madrid, MS. 2803 (fol. 232^v):

Villanesca de morja
 Ay de mi sin Ventura
 ay Vida trauajosa entreparoes
 caral molesta Obscura
 tímofiero enojoso auaro Esquibo
 abrazarre veayo defueso Viao
 ay que en regla pesada
 triste choro y importuno
 para que fue veldad y oncia en uno.
 no auiendo de ser vista ni gozada
 Vida desesperada
 ay que gran sin Razon q̄ lei tan fuerte
 pues queda Libertad sola la muerte

- Ay de mi sin ventura
 2 ay vida **trauajosa** entre paredes
 4 **carcel** molesta obscura
 torno fiero enojoso auaro **esquibo**
 6 abrasarte **vea** yo de fuego viuo
 ay que rregla pesada
 8 triste **choro ymportuno**
 para que fue **veldad** y gracia en vno
 10 no auiendo de ser vista ni goçada
 vida desesperada
 12 ay que gran sin **Racon** q̄ lei tan fuerte
pués queda libertad **sola** la muerte

N.B. The third verse is omitted. Syllable count: 7-11-7-11-11,
 7-11-11-7-7-11-11.

A.4: Text from British Library, MS. Add. 10.328 (fols.
 115^r-115^v):

Ay namonga fol. 115^r
 Ay de mi sin ventura entre paredes
 ay q̄ se a ce a prision son estas rredes
 carcel molesta escuratorno fiero
 auaro esquibo
 abrasarte de ay de fuego viuo
 ay rregla fuste ay choro ymportuno
 para q̄ fue veldad y gracia en vno
 no auiendo de ser vista ni goçada
 fol. 115^v
 Vida desesperada
 Ay que gran sin rrazon q̄ lei tan fuerte
 q̄uenos de libertad sola la muerte

- Ay de mi sin ventura
 2 entre paredes
 ay ã estrecha prision son estas rredes
 4 carçel molesta **escura**
 torno fiero auaro esquiuo
 6 abrasarte bea yo de fuego uibo
 ay rregla triste
 8 ay coro ynportuno
 para ã fue Veldad y gracia En Vno
 10 no auiendo de ser **vista** ni gozada
 Vida desesperada
 12 Ay que gran sin **rrazon** ã lei tan fuerte
 que nos de libertad **sola** la muerte

N.B. The second verse lacks the initial words “ay vida trabajosa.” Thus, combining verses 1 and 2, as well as 7 and 8, the syllable count is: 11-11-7-8-11, 11-11-7-11-11. Apart from the missing word *enojoso* in verse 5, the text is strikingly similar to that of the initial stanza in the partbook of primary source C.1.

While Prof. da Costa Fontes was able to link the ancient texts with examples he found in the Luso-Brazilian modern oral tradition, no such links with the melodies discussed above have been found. However, among his examples recorded in Portugal and the Azores, da Costa Fontes was fortunate to collect two that were sung (see Exs. 9 and 10). Both were rendered as strophic songs, the first of which conformed to a structure that was equally traditional during the centuries of the Spanish and Portuguese settings. The poetic form of “Ay de mi sin ventura,” however, could not have suited a strophic tune, due to its uneven stanzas.

Example 9: Version from Malhadas (near Miranda do Douro, Portugal), sung by Josefina de Glória, age 61, collected by Manuel da Costa Fontes and Maria-João Câmara Fontes (July 30, 1980) (see primary source D.1, no. 1146)³⁰:

♩ = 82

Eu, co—mo me—ni—na, cri—a as—sim fos—se na ver—da—de

³⁰ The musical transcription was made of the third poetic stanza, whose structure and rhyme (abba) is as follows: “Eu, como menina, cria / assim fosse na verdade: / Qualquera freira ou frade / casar podia, casar podia.”

Qual-que — ra frei-raou fra-de ca-sar po-di-a, ca-sar po-di — a

Example 10: Version from *Altaires*, Terceira, a central island of the Azores, sung by Joaquina Cândida Gonçalves do Couto, age 78, and her daughter, Maria da Conceição Couto, age 48, collected by Manuel da Costa Fontes (July 10, 1977)³¹:

Já não há nem po-deba-ve-r u—ma vi-da tão pe-no-sa:
sen-do eu a mais fer-mo-sa cá me dei-xa-ram, cá me dei-xa-ram
Fe-cha-da nes-ta clau-su-ra me pa-re-ce-a noi-tes cu-ra
ao me-io di-a, ao me-io di-a

The first (Ex. 9) comprises a quatrain strophe ($A^{x+y} B A^{x'+z} C$) in the plagal Major mode. It encompasses the range of a minor 7th and was sung in triple meter with dotted eighth-note rhythms predominating. The second, also based upon a strophic tune, contains seven melody phrases (ABACABC) within an *ambitus* of a minor 7th. It is basically in a compound duple meter (6/8), yet its cadential C phrases were sung distinctly in a compound triple meter (9/8). The cadential tones of the C phrase end on the third degree, creating a feeling of circularity.

In conclusion, the musical examples exhibited here span four

³¹ The text's formal structure, according to DA COSTA FONTE'S transcribed text, is a quatrain. However, the text underlay of the musical transcription was taken from a variant rendition of one of the two singers wherein the last verses of each stanza (the second comprising three verses) appear to generate, musically speaking, a refrain-like feeling. "Já não há nem pode haver / uma vida tão penosa: / sendo eu a mais fermosa, / cá me deixaram, cá me deixaram // Fechada nesta clausura / me parece a noites escura / ao meio dia, ao meio dia."

centuries. As was mentioned earlier, it is unlikely that we will ever find the traditional melodic sources of the earlier musical settings, still, tune analogues for those that have lingered on in the modern oral tradition may yet be discovered in some Luso-Brazilian musical anthology of past generations.

ISRAEL J. KATZ

N.B. I would like to acknowledge those who were most kind in providing me with the primary bibliographical sources and helpful suggestions: Prof. Samuel G. Armistead (Univ. of Calif. at Davis); Profs. Arthur L-F. Askins and Dorothy Clotelle Clarke (Univ. of Calif. at Berkeley), Prof. Manuel da Costa Fontes (Kent State Univ.), Joaquín Díaz (Ureña, Valladolid); Prof. Zilia Osorio de Castro (Universidade Nova de Lisboa); Prof. Harvey Sharrer (Univ. of Calif. at Santa Barbara); Srta. María Teresa Simarro Martínez (Bib. Nacional, Madrid); Sra. María Dolores Vives (Bib. Bartolomé March, Madrid); Prof. Wayne Finke (Baruch Coll., CUNY), and Sr. Juan Antonio Yeves (Bib. de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid).

BIBLIOGRAPHY

I. Primary sources (taken from Askins/Sage, "The Musical Songbook" pp. 134, n. 6, and 135, n. 12.)

A. Texts only, which begin with "Ay de mi, sin ventura":

1. Biblioteca Pública de Toledo, Colección de manuscritos Borbón-Lorenzana, MS. 506; *olim* Ms. BPPT (Biblioteca Pública Provincial de Toledo) 506.

Poesías de varios autores. Libro segundo (fol. 116^r): "Cancion en boz de una monja."

(See F. ESTEVE BARBA, *Catálogo de la colección*, pp. 400-[427], at p. 404.)

2. Rome, Biblioteca da Casanatense M55437 = Biblioteca di Ravenna, *Mob. 3.5.P²*, no. 7 de *Codices mss. Pisani empti ac translati* in Classenssem Bibliothecam anno 1712 mense Maio.

Libro Romanzero / de Canciones Romances / y algunas nuevas para / Passar la siesta a los / que para dormir tienen / la gana (Madrid, 1589), no. cxxix (fol. 111^v): "Cancion a [l. de] las monjas."

(See A. RESTORI, "Il Cancionero Classense 263", p. 119.)

3. Palacio de Oriente, Madrid, MS. 2803 (fol. 232^v): "Villanesca de monja."
4. British Library, London, MS. Add. 10.328 (fols. 115^r-115^v): "A una monja."

B. Musical settings:

1. Biblioteca Bartolomé March (Madrid)

Libro de tonos antiguos con sus letras [formerly from the Biblioteca de la Casa del Duque de Medinaceli, Madrid, MS. 13230 (ca. 1569)], nos. 44 and 143 ("La monja") (fols. 43^v-44 and 151^v-152, resp.).

(For modern transcriptions, see F. PEDRELL, ed. *Cancionero musical*, Vol. III, no. 79, pp. 184-188 [= no. 143 from *Libro de tonos* and the critical edition of M. QUEROL GALVADÁ, ed. *Cancionero Musical*, Vol. I, no. 35, pp. 83-87 [= no. 44 from *Libro de tonos*].)

2. Biblioteca Nacional (Madrid), R. 14611 (= A-2.^a-30-fila 2). Procedencia: Fondo Barbieri.

LIBRO DE MVSICA / en cifras para Vihuela, intitulado El / Parnasso, en el qual se hallara toda diuersidad de Musica, assi Mo / tetes, Sonetos, Villanescas, en lengua Castellana, y otras cosas, / como Fantasias de Autor, hecho por Esteuan Daça, ve- / zino de la muy insigne villa de Valladolid, diri- / gido al muy Illustre señor Licenciado / Hernando de Habalos de Soto / mayor del Consejo su / premo de su Ma- / gestad, &c. / (Impresso por Diego Fernandez de Cordoua, Impressor / de su Magestad. Año de M.D. Lxxvj), Libro tercero (fols. 85^v-87^v).

(For modern transcriptions, see the editions of G. MORPHY, *Les Luthistes espagnols*, Vol. II, pp. 248-250 and R. DE ZAYAS, *Los vihuelistas*, pp. 247-252; the latter also contains the entire facsimile edition.)

3. Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, Belém, Lisbon, MS. 3391.

The *portada* of the manuscript, prepared by Frei C. Santiago of Porto, reads: *Em este liuro se / contem muitas cou / sas curiosas asi em / prosa Como em Verso / Em o Fim Algũas / ceremonias etc.* (Porto, ca. 1603), no. 2 (fols. 59^v-63^r).

(For a description of the manuscript and its contents, see A. L-F. ASKINS and J. SAGE, "The Musical Songbook." For a modern transcription, see M. MORAIS, *Cancioneiro musical*, pp. 53-58. The latter work comprises a critical musicological edition of the entire manuscript.)

C. Musical partbooks (relating to the settings in *Libro de tonos*):

1. Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano (Madrid), MS. 681, Inv. 15411.

Canciones musicales / por cristobal cortes, rodri- / go ordoñez, maestro / navarro y otros año 1548 (fol. 28v): "ai de mi, ai de mi sin ventura."

2. Catedral de Valladolid, MS. M. 255 (fol. 2^r): "Ay vida trabaxosa."

(See H. ANGLÉS, "El Archivo Musical," p. 83.)

D. Modern oral tradition:

1. COSTA FONTES, MANUEL DA, ed., collected with the collaboration of Maria-João Câmara Fontes. *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*. Preface by Samuel G. Armistead and Joseph H. Silverman. Musical transcriptions by Israel J. Katz. Coimbra: Por ordem da Universidade, 1987. 2 vols.

(Vol. I, no. 1146: "Vida de freira [estróf.]")

2. COSTA FUENTES, MANUEL DA, "O Romanceiro da Ilha Terceira: Um pequeno subsídio" *Revist de Cultura Açoriana* (in progress).

II. Secondary sources and references cited:

- AIZPURUA, PEDRO, "El código musical de la Parroquia de Santiago de Valladolid," *Revista de Musicología*, IV, No. 1 (Madrid, 1981), 51-59.
- , "Miscelánea: Juan Navarro en la Catedral de Valladolid (1562-1564)," *ibid.*, V., No. 2 (1981), pp. 339-343.
- ANGLÉS, HIGINIO, "El archivo musical de la Catedral de Valladolid," *Anuario Musical*, III (Barcelona, 1948), 59-108.
- ARNOLD, DENIS, "Villanella," in STANLEY SADIE, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980), Vol. XX, pp. 770-773.
- ASKINS, ARTHUR L-F., and Jack Sage, "The Musical Songbook of the *Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia*, Lisbon (c. 1603)," *Luso-Brazilian Review*, XIII, No. 2 (Winter, 1976), 129-137.
- BARNSTONE, WILLIS, *Spanish Poetry: From its Beginnings up through the Nineteenth Century. An Anthology*. London: Oxford University Press, 1970.
- BLECUA, JOSÉ MANUEL, "Poemas menores de Gutierre de Cetina," *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* (Madrid: Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo, C.S.I.C., 1954), Vol. IV, pp. 185-199.
- CARDAMONE, DONNA GINA, *The Canzone villanesca Napolitana and Related Italian Vocal Part Music*. Unpublished Ph.D. diss. Cambridge: Harvard University, 1972). 2 vols.
- CASARES, EMILIO, ed., *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986, Vol. I.
- CHASE, GILBERT, "Juan Navarro *Hispalensis* and Juan Navarro *Gaditanus*," *The Musical Quarterly*, XXXI (New York, 1945), 188-192.
- CLARKE, DOROTHY CLOTELLE, "A Chronological Sketch of Castilian Versification together with a List of Its Metric Terms," *University of California Publications in Modern Philology*, XXXIV, No. 3 (1952), pp. 279-381.
- DAICHMAN, GRACIELA S., *Wayward Nuns in Medieval Literature*. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1986.
- DRONKE, PETER, *Medieval Latin and the Rise of the European Love-Lyric*. 2nd corrected ed. Oxford: Oxford University Press, 1968. 2 vols.
- , *Poetic Individuality in the Middle Ages: New Departures in Poetry 1000-1150*. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Barcelona: Espasa, 1905-1933.
- ESTEVE BARBA, FRANCISCO, *Catálogo de la colección de manuscritos Borbón-Lorenzana* (Biblioteca Pública de Toledo). Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1942.
- GALLARDO, BARTOLOMÉ JOSÉ, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Coordinados y aumentados por D. MANUEL RAMÓN ZARCO DE VALLE. Madrid: M. Rivadeneyra, 1863. Vol. I.
- GRIFFITHS, JOHN, "The Vihuela book *El Parnaso* by Esteban Daza: An Introductory Study," *Studies in Music*, No. 10 (Nedlands, Western Australia, 1976), 37-51.

- HAZAÑAS DE LA RÚA, JOAQUÍN, ed., *Obras de Gutierre de Cetina*. Seville: Imp. de Francisco de P. Díaz, 1895. Vol. I.
- LÓPEZ BUENO, BEGOÑA, *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*. Seville: Exma. Diputación Provincial de Sevilla, 1978.
- , ed. *Gutierre de Cetina. Sonetos y madrigales completos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.
- LLORENS CISTERÓ, JOSÉ MARÍA, "La música española en la segunda mitad del siglo XVI: Polifonía, música instrumental, tratadistas," *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), Vol. I, pp. 187-287.
- LLOYD, A. L., "Lament," in STANLEY SADIE, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980), Vol. X, pp. 407-410.
- MORAIS, MANUEL, ed. *Cancioneiro musical de Belém*. Lisbon: Imprensa Nacional — Casa de Moeda, 1988 (Música Portuguesa Maneirista, Vol. XLVII).
- MORPHY [y FERRIZ DE GUZMÁN], GUILLERMO, *Les Luthistes espagnols du XVI^e siècle (Die Spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts)*. Mit 5 Tafeln und einem Vorwort von F.A. Gevaert. Französischer Text revidiert von Charles Malherbe. Deutsche Übersetzung von Hugo Riemann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902. Vol. II.
- PEDRELL, FELIPE, *Diccionario técnico de la música*. 2nd ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol, n.d.
- , *Cancionero musical popular español*. Valls: Eduard Castells, 1922. Vol. III.
- QUEROL GAVALDÁ, MIGUEL, ed. *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (Siglo XVI)*, Vols. I-II: Polifonía profana. Barcelona: Instituto Español de Musicología, C.S.I.C., 1949-1950 (Monumentos de la Música Española, VIII-IX).
- , ed. *Francisco Guerrero. Opera Omnia I. Canciones y villanescas espirituales (Venecia, 1589). Primera parte, a cinco voces*. Musical transcriptions by Vicente García. Barcelona: Instituto Español de Musicología, C.S.I.C., 1955 (Monumentos de la Música Española, XVI).
- , *Transcripción e interpretación de la polifónica española de los siglos XV y XVI*. Madrid: Comisaría Nacional de la Música, 1975 (Musicología Española, I).
- , ed. *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. Cancionero de la Casanatense*. Barcelona: Instituto Español de Musicología, C.S.I.C., 1981 (Monumentos de la Música Española, XL).
- RESTORI, ANTONIO, "Il Cancionero Classense 263," *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei*, Ser. V, XI (Rome, 1902), 99-136.
- RUBIO, SAMUEL, *Desde el 'ars nova' hasta 1600*. Madrid: Alianza Música, 1983 (Historia de la Música Española, Vol. 2).
- STEVENS, JOHN, "Planctus," in STANLEY SADIE, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980), Vol. XV, pp. 847-848.
- STEVENSON, ROBERT, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley: University of California Press, 1961.
- , "Navarro, Juan (i)," in STANLEY SADIE, ed., *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980), Vol. XIII, pp. 82-83.
- TREND, J[OHN] B[RANDE], "Catalogue of the Music in the Biblioteca Medinaceli, Madrid," *Revue Hispanique*, LXXI (Paris, 1927), 485-546.
- , "Appendix: Musical Settings of Famous Poets," *Ibid.*, 547-554.
- VATTASSO, M[ARCO], "Contributo alla storia della poesia ritmica latina

medievale," *Studi Medievali*, I (Turin, 1904-1905), 119-125.

WARD, JOHN, *The 'Vihuela de mano' and Its Music (1536-1576)*. Unpublished Ph.D. diss. (New York University, 1953).

ZAYAS, RODRIGO DE, ed. *Los vihuelistas. Esteban Daça*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1983.

EL DISCURSO HETEROGÉNEO DEL TANGO

1.

Yo no le canto al perfumado nardo
ni al constelado azul del firmamento.
Yo busco en el suburbio sentimiento . . .
¡Pa' cantarle a una flor . . .
le canto al cardo! . . .

El tono irreverente de *La musa rea* de Celedonio Flores¹ define con especial eficacia ciertos fenómenos caracterizantes del texto de tango. En primer lugar, el aspecto voluntario de la presencia de determinados temas: la insistencia en lo marginal, lo subalterno, aparece como resultado de una decisión, es decir de una exclusión deliberada y no de un desconocimiento. Los dos primeros versos, con dos imágenes irónicamente connotadas de literariedad —“perfumado nardo”, “constelado azul del firmamento”— delimitan el campo de lo excluido: éste se desdibuja, se desvanece, derrotado por la materialidad sin adjetivos del “cardo” y del “suburbio” que, en los dos versos finales, delimitan el campo de lo elegido. Lo concreta y metafóricamente marginal (el cardo es flor de la pampa, el suburbio ocupa los bordes de la ciudad) se define como tema en oposición a lo central, lo culto.

Esta elección en el nivel semántico encuentra su coherencia expresiva al estar acompañada por una elección equivalente en el plano verbal o, más aún, al ser precedida por ésta, como parece sugerir el orden del texto de *La musa rea*, que, en la primera

¹ En *Cancionero*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1977. Salvo indicación en contrario, todos los autores de tango se citan por el respectivo *Cancionero*, publicado por Torres Agüero en 1977.

estrofa, declara —y practica— sus preferencias lingüísticas:

No tengo el berretín de ser un bardo,
 chamuyador letrao, ni de spamento.
 Yo escribo humildemente lo que siento
 y pa' escribir mejor,
 ¡lo hago en lunfardo!

El tango se expresa, así, según los cánones de lo popular, aunque usar esta palabra resulte aquí más ambiguo que nunca. La elección, en este caso, se hace posible desde una perspectiva superior que explota el dominio de más de un registro expresivo. Paradójicamente, la negación de la palabra culta se da por un proceso de reivindicación de valores populares a partir de la posesión de la cultura negada. Sin ir más lejos, en flagrante contraste con la declarada marginalidad temática y lingüística, *La musa rea* ostenta la clásica forma del soneto².

Obviamente, al hablar de “texto de tango”, en singular, soslayo un problema sobre cuya centralidad han insistido en cambio otros críticos: las diferencias producidas por la distancia cronológica, la posición de los autores, etc.³. Sin embargo, creo que, en referencia a los aspectos que trataré aquí (y teniendo en cuenta que los ejemplos que cito se colocan por lo general entre fines de los años diez y fines de los cuarenta), ciertas constantes son lo suficientemente marcadas como para permitir una generalización; es decir, como para hablar de la “palabra del tango” como de un sistema, reconocible esencialmente por las superposiciones y tensiones internas en el plano lingüístico.

² Como resulta de numerosos testimonios, es evidente en los autores de tango la conciencia de estar haciendo poesía, aunque no se trate de poesía “oficial” u oficialmente reconocida. Dice Celedonio Flores de sus versos: “Quise escribirlos delicados, sutiles, finos [...] pero había grandes contras en aquel camino. ¿Cómo te ibas a tirar contra Amado Nervo o Rubén Darío? El naipe no daba pa' tanto, hermano. Entonces, un día que estaba bien seco, en uno de esos días en que uno sueña con la lotería sin tener el billete, me abrí de aquella parada elegante y escribí *Margot*” (OSVALDO ROSSLER, “El negro «Cele»”, en *El Mundo*, 26 de junio de 1966. Citado por LUIS OSVALDO TEDESCO en su edición del *Cancionero* de C. FLORES, *op. cit.*, p. 116).

³ Subrayan este problema IDEA VILARIÑO, *Las letras de tango*, Schapire, Buenos Aires, 1965, p. 13; EDUARDO ROMANO, *Sobre poesía popular argentina*, CEDAL, Buenos Aires, 1983 (cap. “Las letras de tango en la cultura popular argentina”, en el que retoma, ampliándolo, el artículo publicado con el mismo título en *Clarín*, 5 de mayo de 1975).

Quizá no sea superfluo aclarar que no me ocuparé del tango como reproducción de hechos lingüísticos, sino como de una más entre las manifestaciones artísticas que exhiben el uso simultáneo, como constitutivas del texto, de modalidades lingüísticas atribuidas a distintos grupos sociales, recreadas con una intencionalidad y una función expresivas. Desde este punto de vista, el tango está emparentado con la gauchesca⁴, con el cocoliche del sainete⁵, con las experiencias de bilingüismo en la novela indigenista⁶ y con tentativas más aisladas, como, por ejemplo, el *Canto Patriótico de los Negros* de Francisco A. de Figueroa, que, gracias a la caracterización fonética, establece hablantes reconocibles como ex esclavos negros⁷. Todos, casos en que el uso de ciertas modalidades de la lengua, o la mezcla de distintas lenguas, no persigue un fin documental, sino que tiende a producir un efecto: respecto a este fenómeno, podríamos extender el concepto de ficcionalidad al plano lingüístico.

Lo anterior no quiere decir que el texto de tango no pueda

⁴ Destaca este parentesco E. ROMANO: “Mi hipótesis principal es que la poética del tango heredó los presupuestos básicos de la poesía gauchesca, y que su articulación estética de lo narrativo con rasgos líricos y dramáticos, así como el compromiso decisivo con la lengua oral, se cumplieron en una clave sociocultural” (“Poesía tradicional, poesía popular, poesía cultivada”, en *op. cit.*, p. 42).

⁵ Un estudio lúcido y documentado, que pone de relieve el carácter de procedimiento ficcional del cocoliche escénico, se debe a EVA GOLLUSCIO DE MONTOYA, “Le «cocoliche»: une convention du théâtre populaire du Rio de la Plata”, *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien. Caravelle* (Poitiers), 1980, núm. 35.

⁶ ANTONIO CORNEJO POLAR recuerda, en referencia al estilo de José María Arguedas, su carácter “totalmente inventado, hasta artificial si se prefiere esta palabra, pues está hecho de una matriz sintáctica quechua que luego se realiza léxicamente en español”, reconociéndole sin embargo una autenticidad mucho mayor que “la masiva interpolación de vocablos quechuas —que fue el recurso privilegiado del indigenismo clásico y corresponde a la conceptualización del indigenismo como literatura mimética” (“El indigenismo y las literaturas heterogéneas. Su doble estatuto sociocultural”, en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1982 (publicado originariamente en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, 4 (1978), núm. 7-8).

⁷ Publicado en *El Parnaso Oriental* (1834), ed. GUSTAVO GALLINAL, Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, Montevideo, 1927, t. 1. IDEA VILARRIÑO, *op. cit.*, indica los “Diálogos de Negros” de 1830 editados por LUIS SOLER CAÑAS, *Negros, gauchos y compadres en el Cancionero de la Federación*, Theoria, Buenos Aires, 1958.

ser usado como documento⁸, siempre que se recuerde que lo es en el sentido en que es documento toda la literatura: documento del modo en que una sociedad se piensa o se modela a sí misma. Ya que el tango se presenta como palabra eminentemente literaria, o por lo menos literaturizada: invención del texto mismo que exalta la elección de lo popular en contraposición a lo culto y para ello recurre a la exasperación de las formas que connotan esa contraposición.

2.

Salvando el problema ya aludido de las diferencias según autores, fechas, etc., se podría señalar como composición básica del texto de tango el lunfardo, el gauchesco y el depurado, como lo hace Idea Vilariño⁹. Detallando mayormente la composición, Eduardo Romano considera, en referencia al tango de los años veinte, que hay una base fija, el habla callejera, a la que se agrega el lunfardo canero, la jerga del turf y la del juego de naipes, cuya suma produce un registro verbal complejo¹⁰. Sin detenernos en la mayor o menor exhaustividad y adecuación de estas indicaciones, estos y eventualmente otros elementos lingüísticos heterogéneos pueden subsumirse en un eje opositivo único: norma, entendida como sentimiento común de lo que está permitido en una situación comunicativa dada, *versus* ruptura de la norma, entendida como infracción del carácter prescriptivo ideal para una situación comunicativa dada, mediante la inclusión de variedades diastráticas (según capas, estratos o grupos sociales) y diafásicas (según la distinta situación comunicativa, que autoriza un habla descuidada o coloquial, o bien la exige formal, solemne, literaria, etc.)¹¹.

⁸ Un estudio estadístico de la presencia de los italianismos en el tango, por ejemplo, ha sido llevado a cabo por ANTONELLA CANCELLIER, "El elemento lingüístico italiano en el tango: algunos resultados preliminares", en *Le tango. Colloque International de Toulouse*, Université de Toulouse-Le Mirail/Eché Editeur, Toulouse, 1985.

⁹ I. VILARIÑO, *op. cit.*, pp. 15-17.

¹⁰ E. ROMANO, *op. cit.*, p. 99.

¹¹ Sigo aquí las indicaciones que, en referencia a los dialectos, propone JOSÉ JOAQUÍN MONTES GIRALDO, *Dialectología general e hispanoamericana*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1987. Entre las variedades diastráticas, Montes Giraldo distingue sociolecto (en el sentido de variedad del habla de un grupo

En esta oposición se coloca también otro tipo de términos, percibidos en mayor o menor grado como ajenos a la comunidad lingüística, es decir, los términos procedentes de otros idiomas. Se trata fundamentalmente de italianismos y de algunos préstamos del francés. Para los primeros, a veces ya filtrados por el lunfardo, se debería hablar sobre todo de dialectalismos, ya que, por las peculiaridades de la inmigración italiana, los términos introducidos vienen de hablas caracterizadas en este sentido: bacán (del genovés *baccan*), balurdo (del milanés *balôrd* y otros dialectos septentrionales), minga (del milanés *minga*), etcétera¹².

El francés, tal vez —o casi seguramente— por los prestigios eróticos que sugería en esas épocas en que la mayor atracción de un prostíbulo eran las francesas, remite por lo general al campo de lo prohibido, el cuerpo, la elegancia, con aportes a veces relacionados con lo marginal o lo delictivo: junto a champán, lamé, limousine, encontramos partenaire, cabaret, cocot, garzonier, gí-goló, macró, etcétera¹³.

El texto del tango presenta así, en una única situación comunicativa, una variedad de idiomas y de registros diastráticos y diafásicos que corresponderían, teóricamente, a situaciones distintas. En consecuencia, el tango podría inscribirse en un fenómeno ampliamente reconocido por la tradición poética culta, el plurilingüismo¹⁴. Pero, más que de plurilingüismo o mixtilingüismo en

según su nivel cultural y, por lo tanto, según su dominio de las normas que delimitan una variedad vulgar, semiculta, culta, etc.), tecnolecto (en el sentido de variedad usada por un grupo social según su profesión u oficio, caracterizado en consecuencia por un vocabulario especial) y jerga o argot (en el sentido de modalidades de grupos bien delimitados de la sociedad, como estudiantes, militares, delincuentes, etc., con una motivación lúdico-emotiva u ocultadora, como podría ser el “vesre” en el tango). Tecnolecto y jerga están constituidos esencialmente por variantes léxicas y no de la estructura sistémica, como el sociolecto, y son formas idiomáticas marginales (pp. 63-65).

¹² Véase al respecto GIOVANNI MEO ZILIO, “El elemento lingüístico en el tango: análisis del tango *El ciruja*”, en *Le tango, op. cit.*; A. CANCELLIER, *op. cit.*

¹³ El área de referencia para los aportes del francés ha sido estudiada especialmente por JEAN ANDREU, “Présence de la France dans les paroles du tango argentin”, y NOEMÍ ULLA, “La hibridación en la letra de tango: el francés marginal”, ambos en *Le tango, op. cit.*

¹⁴ Los estudios más relevantes sobre el plurilingüismo se refieren generalmente a la lírica medieval. Entre ellos, es fundamental el artículo de PAUL ZUMTHOR “Un problème d’esthétique médiévale: l’utilisation poétique du bilinguisme”, *Le Moyen Âge*, 66 (1960); luego recogido, con modificaciones, en *Langue et technique poétique à l’époque romane*, Klincksieck, Paris, 1963 (los núms. de página de mis citas remiten a la edición italiana, *Lingua e tecnica poetische*

sentido estricto, se trata de una competencia extendida a diferentes registros o variedades no propias del hablante, por lo cual el concepto de hibridación propuesto por Bajtin sería tal vez el más adecuado¹⁵.

Desde este punto de vista, la situación comunicativa presentada por el tango ofrece características complejas. Podría pensarse, por ejemplo, que al nivel “depurado” del castellano del texto corresponde, en el mismo nivel, la inclusión del italiano. Se trataría en este caso de un multilingüismo en sentido horizontal, en el que los distintos términos se colocan en un mismo plano jerárquico¹⁶. Pero, como ya hemos visto, estos términos suelen remitir a registros populares, sobre todo en el caso del italiano, tanto por la transmisión lunfarda o la caracterización dialectal, cuanto por la representación de personajes inmigrantes, marginados, sumidos en la desesperación de la lejanía y el alcohol.

Sucede también que términos no connotados por la marginalidad se marginan por un fenómeno de cercanía y del tango pasan, marginados, al habla corriente. Es el caso de “fané”. Su uso actual, en el Río de la Plata, no es el derivado del uso francés, que los diccionarios registran y que cuenta con ilustres ejemplos, como aquel “Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées” de Baudelaire¹⁷, sino el irresistiblemente contaminado por el primer verso de *Esta noche me emborracho* de Discépolo:

nell'età romanica, Il Mulino, Bologna, 1973, en la que el cap. correspondiente lleva por título “Lo scarto retorico”). Interesantes observaciones ofrecen también FURIO BRUGNOLO, *Plurilinguismo e lirica medievale*, Bulzoni, Roma, 1983, y GIUSEPPE TAVANI, *Bilinguismo e plurilinguismo romanzo dal XII al XVI secolo*, Libreria Editrice E. De Santis, Roma, 1969 (reeditado con modificaciones bajo el título *Il mistilinguismo letterario romanzo*, Japadre, L'Aquila, 1980. Mis citas se refieren a la 1ª edición). Más general la visión del problema en LEONARD FORSTER, *The poet's tongues. Multilingualism in literature*, Cambridge University Press/University of Otago Press, 1970, cuyo análisis se refiere también al daísmo, a Ionesco, etc.

¹⁵ “Llamamos construcción híbrida una enunciación que, por sus datos gramaticales (sintácticos) y compositivos pertenece a un solo hablante pero en la cual, en realidad, confluyen dos enunciaciones, dos modos de discurso, dos estilos, dos «lenguas», dos horizontes semánticos y axiológicos”; MIJAIL BAJTIN, “Slovo v romane” (1934-1935), en *Voprosy literatury i estetiki*. Traduzco de la edición italiana, “La parola nel romanzo”, en *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979, p. 112.

¹⁶ P. ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 122, utiliza la distinción vertical/horizontal en referencia respectivamente al bilingüismo latín-romance y al bilingüismo o plurilingüismo exclusivamente romance.

¹⁷ “Spleen” LXXXVI, en *Les Fleurs du Mal* (1857).

Sola, fané, descangayada
te vi esta madrugada
salir de un cabaret. . .

Muchos otros tangos han utilizado este término¹⁸, pero, como ha hecho notar Noemí Ulla, es ese verso de Discépolo el que se transparenta, con sus elocuentes imágenes de degradación, cada vez que decimos “fané”¹⁹. No connotamos “estoy usando una palabra francesa” (tanto que, perdida su autonomía semántica, ha perdido también la variación de género) sino “estoy citando un tango”.

El multilingüismo del tango se vuelve entonces indicación jerárquica de superior a inferior, proponiendo una lectura vertical de sus elementos. La trama lingüística ofrece desgarrones, asperidades; dentro de un mismo texto se dibujan distancias geográficas que son a la vez distancias sociales. Y es esa particular hibridación lo que hace reconocible el texto como texto de tango. La mixtura resulta rasgo definitorio, principio organizador que a partir de una caracterización formal revela una ordenación ideológica²⁰.

3.

Aun cuando la sociedad que se expresa en un sistema poético dado sea culturalmente monolingüe, ese monolingüismo —como todos— es relativo. Como hace notar Bajtin:

Nuestra propia lengua, en efecto, no es única: en ella existen siempre residuos y potencialidades de heterolingüismo, más o menos netamente percibidos por la conciencia literaria que crea²¹.

Así, cada lengua nacional presenta estratificaciones internas que viven en una especie de pugna. Una de ellas, la dominante,

¹⁸ “y hasta la mina fané / del cabaré” (Cátulo Castillo, *El último cafíolo*); “una silla de asiento desfondado / y otra silla «fané» pero mejor” (Celedonio Flores, *Bulín*); “cuando estés vieja y fané” (Homero Expósito, *Pobre piba*), etc.

¹⁹ N. ULLA, *op. cit.*, p. 127.

²⁰ Sobre los aspectos ideológicos inherentes a la utilización literaria del plurilingüismo, véase F. BRUGNOLO, *op. cit.*, especialmente el cap. “Parodia lingüística e parodia letteraria nel contrasto bilingue *Domna, tant vos ai preiada di Raimbaut de Vaqueiras*”.

²¹ M. BAJTIN, “Iz predystorii romannogo slova”, 1940 (“Dalla preistoria della parola romanzesca”, en *op. cit.*, pp. 429-430).

siempre en la concepción de Bajtin, expresa las fuerzas de la “centralización ideológico-verbal, que se desarrolla indisolublemente enlazada con los procesos de centralización político-social y cultural”²².

Por este motivo, la inclusión de otros registros, como sucede con el tango, es siempre una indicación centrífuga: no todos los grupos sociales se identifican con el registro dominante. La elección de un módulo lingüístico híbrido se vuelve provocación; entraña una trasgresión social. Para que esta trasgresión se haga visible, sin embargo, el plurilingüismo no puede presentarse en bloques formales fácilmente discernibles y con igual facilidad atribuibles a distintos hablantes, representativos de distintos grupos sociales²³. En el tango, los elementos heterogéneos no se encuentran yuxtapuestos, sino imbricados, según esquemas que no son estáticos ni uniformes y cuya densidad trasgresiva varía no sólo según cada autor, o los diversos textos de un mismo autor, sino también, y sobre todo, dentro de un mismo texto.

Idea Vilariño ha apuntado como causa posible de esas oscilaciones —que ella considera vacilaciones— el hecho de que los auto-

²² M. BAJTIN, “La parola nel romanzo”, *op. cit.*, p. 79.

²³ Es lo que ocurre en la tradición poética culta, en la que el plurilingüismo sigue un esquema rígido, sea que se atribuya a hablantes distintos (por ej.: a cada hablante corresponde una estrofa), sea que se encuentre en una sola enunciación (por ej.: a las palabras de cada lengua corresponde una colocación fija en la estrofa). De allí el carácter escandaloso del tango, aborrecido con igual intensidad por autoridades *de facto*, moralistas y gramáticos. Recuerda RAÚL A. CASTELLI: “Y vino la famosa *década del cuarenta*, que aunque añorada hoy por muchos tangueros, trajo consigo la pérdida del lenguaje peculiar del tango: al producirse el golpe militar de 1943 prohibióse la difusión de letras que contuvieran términos lunfardos. Una comisión especial, encabezada por el tristemente célebre monseñor Franceschi, enemigo declarado del tango y en particular de Gardel (como de todo lo que fuera popular), cayó a plomo sobre las letras y hasta sobre los títulos: *Chiqué* pasó a ser *El elegante*. . . En su furia hasta convirtieron a *La catrera* en *Cama vieja* y al *Bulín de la calle Ayacucho* en *Mi cuartito*. . .” (“La verdadera historia de *Mi noche triste*”, *Estudios de tango*, 1, enero de 1971. Citado por L. O. TEDESCO en su edición del *Cancionero* de P. Contursi, *op. cit.*, pp. 104-105). Para AMÉRICO CASTRO, el hecho de que los grupos cultos conocieran y, peor aún, usaran los términos lunfardos aprendidos en el tango era índice de una irresistible atracción por la barbarie (*La peculiaridad lingüística rioplatense*, Losada, Buenos Aires, 1941). Sobre estas ideas, suficientemente ironizadas por J. L. BORGES (“Las alarmas del doctor Américo Castro”, reseña publicada en *Sur* y luego recogida en *Otras Inquisiciones*, 1952), véase además RODOLFO A. BORELLO, “Américo Castro y el habla de Buenos Aires”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 58, febrero de 1963 (reseña a la 2ª ed. del volumen de A. Castro).

res se sirvan de una lengua que no es uniformemente la propia: su expresión escrita incluye una variedad de registros en mayor o menor medida ajenos a su expresión oral²⁴.

Pero, recordando que no nos encontramos ante un caso de pura necesidad de uso de esos registros, sino ante una escritura marcada como literaria, me parece que tales oscilaciones responden más bien a esa “poética del contraste” que los críticos han identificado como una constante siempre que la literatura se ha hecho cargo de voces subalternas²⁵ y, por lo tanto, resulta legítimo analizarlas en su naturaleza y su función de procedimientos retóricos.

En algunos casos, una decidida tendencia hacia el registro alto produce un efecto de homogeneidad, como, por ejemplo, en el célebre *Sur* de Homero Manzi:

Nostalgia de las cosas que han pasado
arena que la vida se llevó,
pesadumbre de barrios que han cambiado
y amargura del sueño que murió.

No se trata de una caracterización puramente léxica: ciertas particularidades sintácticas del español de Argentina permiten el desplazamiento de un registro a otro. Desde este punto de vista, uno de los fenómenos más relevantes es la alternancia, en obras de un mismo autor (Homero Expósito, José María Contursi, Francisco García Jiménez, etc.), del uso del “vos” y del “tú”²⁶. El voseo está difundido en el Río de la Plata en todas las capas sociales, pero sólo en años relativamente recientes ha sido asumido por la poesía como una forma posible, mientras que el “tú” pro-

²⁴ I. VILARIÑO, *op. cit.*, p. 31. Para E. ROMANO, lo que provoca estas oscilaciones es una razón de clase: “La perspectiva del poeta se disocia en la medida en que le falta una clara noción de su papel socio-cultural; y por eso fluctúa entre los valores ajenos y su concepción —casi diría presentimiento— del mundo” (“Celedonio Flores o un lenguaje contra la opresión”, *La opinión*, 22 de abril de 1973, citado por L. O. TEDESCO en su edición del *Cancionero* de C. FLORES, *op. cit.*, p. 119).

²⁵ Véase P. ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 94.

²⁶ Sobre el uso del “vos”, véase CHARLES E. KANY, *American-Spanish Syntax* (1945), trad. *Sintaxis hispanoamericana*, Gredos, Madrid, 1969; JOSÉ PEDRO RONA, *Geografía y morfología del ‘voseo’*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1967; y con particular referencia a su uso literario, MARÍA ISABEL GREGORIO DE MAC, *El voseo en la literatura argentina*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1967. (Luego en español en *Hispanoamérica*, 17, 1988, núm. 51.)

voca la inevitable adscripción del texto a la categoría de lo poético. La elección de la forma culta aparece determinada, en algunos textos, por las exigencias de la rima. Puede servir de ejemplo *En esta tarde gris*, de José María Contursi:

¡Qué ganas de llorar
en esta tarde gris! . . .
¡En su repiquetear
la lluvia habla de ti! . . .

En otros casos, como en *Tus besos fueron míos*, de Francisco García Jiménez, el uso del “tú” responde más bien a la voluntad de colocar el texto a un nivel alto, ya que el uso del sujeto “vos” no habría modificado ni el ritmo ni la rima:

Y yo he perdido por torpe inconstancia
la dulce dicha que tú me trajiste . . .

A veces esa colocación en el campo de la poesía culta es tan marcada que nace la sospecha de que se trate de una referencia irónica, como en *La novia ausente* de Enrique Cadícamo, con su reenvío explícito a Rubén Darío y su alusión a *La amada inmóvil* de Amado Nervo. La tonalidad general del texto —poetización nostálgica del rol de enamorado del hablante— remite a un lenguaje ajeno, el de la poesía modernista, trasfondo más o menos consciente de muchos tangos²⁷:

A veces repaso mis horas aquellas
cuando era estudiante y tú eras la amada . . .
[. . .]
Y tú me pedías
que te recitara
esta “Sonatina”
que soñó Rubén . . .

Otras veces el deslizamiento hacia el registro culto es más embozado, con el uso del sujeto tácito o con ciertos imperativos que,

²⁷ Otro eco de *La amada inmóvil* (1912, publicado póstumamente en 1920) puede percibirse en *Versos* de C. FLORES: “Por qué tomo las cosas de la vida / con esta media voz sentimental . . . / Por qué no lloré nunca la partida / de la «amada inmortal» . . .”. Sobre este tipo de relaciones, remito a mi artículo “Rapporti intertestuali nel sistema colto/popolare. Poesia e tango”, *Strumenti Critici*, Bologna, n.s., 2, 54, mayo de 1987.

respecto a la forma verbal correspondiente al voseo, varían sólo en la acentuación, como en el caso de *Ventanal* de Cátulo Castillo:

Llámame otra vez para que entienda
que tu voz en una senda me esperó. . .

Análogamente, el uso de las formas verbales del voseo basta para desplazar un texto, a pesar de una caracterización léxica alta, al terreno de lo coloquial, como en *Uno* de Discépolo:

Pura como sos, habrías salvado
mi esperanza con tu amor. . .

Desde el punto de vista léxico, una presencia acentuada de la terminología lunfarda puede derivar del tema elegido. El mismo Cadícamo de depurada lengua en *La novia ausente* elige, para definir el tango y celebrarlo, este tipo de procedimiento en *Apolo-gía tanguera*:

Sos entre el camandulaje
un cacho de mala suerte,
sos el barbijo de muerte
que rubrica el sabalaje.
Sos el alma del chusmaje
metida en un bandoneón,
sos la furca, la traición,
el piropo y el chamuyo,
y sos una flor de yuyo
que perfuma el corazón.

Se trata en este caso de una exigencia de coherencia temática, casi de una “monumentalización” de aspectos léxicos y gramaticales²⁸. Los datos del discurso aparecen aquí llevados a un grado superior de significación, dando como sentido de las formas la exaltación del mundo que el tango representa.

El juego fónico puede resultar una motivación tan determinante como la necesidad temática. En *Pompas de jabón*, de Cadícamo, es inevitable relacionar los términos lunfardos elegidos con las posibilidades de aliteración que ofrecen. “El mishé que te mimas con sus morlacos” responde, con la insistencia en la *m*, al primer

²⁸ Sobre el concepto de “monumentalización”, véase P. ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 79.

verso de la estrofa, de marcada aliteración en *p*: “Pensá, pobre pebeta, papa, papusa. . .”.

4.

La inexistencia de una trama homogénea en un mismo texto es particularmente significativa. La trasgresión de fronteras entre uno y otro extremo —lo literario-culto/lo popular-lunfardo— remite a una actitud ideológica compleja y a una igualmente compleja elaboración retórica. El estímulo para estas imbricaciones no es único, por lo que no resulta productivo establecer esquemas explicativos rígidos²⁹. Es esclarecedora al respecto la variante introducida por Cadícamo en *Compadrón*:

El escudo de los guapos
no te cuenta entre sus gules
por razones de valer. . .³⁰.

El segundo verso se transforma, en la redacción definitiva, en “no te cuenta entre los suyos”. En esta substitución ha sido decisiva sin duda la preocupación del autor, culto, ante un probable público no culto que habría desconocido el término “gules” (¿que lo habría confundido quizá con “giles”?). De todos modos, al substituir “sus gules” con la neutralidad sin imagen de “los suyos”, Cadícamo desbarata el campo semántico de la heráldica sugerido por “escudo”, reduciendo su proyección simbólica y empobreciendo el sentido.

El tango puede oscilar así entre el pudor y el exhibicionismo en lo que se refiere tanto a lo popular como a lo culto. La tonalidad general de *¿Qué “sapa”, Señor?* de Discépolo, por ejemplo, está dada por un castellano descuidado, como muestra la elisión de la *d* en los participios pasados: “ha bajao”, “al hombre lo ha mareao”, “y ahora entreverao”, “romper lo consagrao”. . . Este último sintagma puede ser considerado como imagen estructurante de *¿Qué “sapa”, Señor?* El texto, en efecto, se construye mediante una acumulación de rupturas de los niveles que el texto mismo

²⁹ Naturalmente, esto no es un aspecto exclusivo del tango. Al respecto, véase G. TAVANI, *op. cit.*, pp. 75-76.

³⁰ Da cuenta de esta variante L. O. TEDESCO en su nota a *Compadrón* en el *Cancionero* de Cadícamo, *op. cit.*

pareciera definir como “consagrados”. En esa trama lingüística-mente señalada como “vulgar”, emergen alusiones de un nivel cultural superior:

¿Qué “sapa”, Señor,
que ya no hay Borbones...?

Pero rupturas y entrecruzamientos pueden desarrollarse según esquemas mucho más complejos:

Los reyes temblando
remueven el mazo
buscando un “yobaca”
para disparar . . .
Y en medio del caos
que horroriza y espanta
la paz está en yanta
¡y el peso ha bajao!

Por lo menos dos lecturas son posibles aquí: una partida de naipes en que participantes de rango pierden toda dignidad al necesitar desesperadamente un caballo para formar su juego o, bien, en una especie de solapada intertextualidad, una alusión, obviamente culta, al “¡Mi reino por un caballo!” del *Ricardo III* de Shakespeare. A este personaje histórico, filtrado por la literatura y sometido a un proceso de irrisión ulteriormente desmaterializadora que lo transforma en un rey de baraja, se le atribuye no el deseo de “huir” (el término más adecuado a la procedencia literaria del personaje), ni siquiera el de “escapar” (que las necesidades de ritmo y rima hubieran permitido), sino un vergonzante “disparar”. Último desclasamiento, el uso del vesre “yobaca” en vez del regular “caballo”, posible según los esquemas del verso³¹. Es así como estos procedimientos resultan especialmente reveladores de una voluntad de ruptura hacia abajo, en la que se inscribe también esa representación alegórica de la paz, ridículamente “en yanta”.

En otro tango de Discépolo, *Qué vachaché*, esas rupturas se expresan sobre todo en el plano sintáctico:

³¹ “Sapa” y “yobaca” se encuentran entre comillas en el texto en la edición del *Cancionero* de Discépolo preparada por L. O. TEDESCO, que sigo por su seriedad, pero sin poder asegurar de todos modos que se trate de una indicación del autor. Problemas de este tipo se presentan cada vez que se trata de textos de tango, a menudo reproducidos sin aclaración de las fuentes.

Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida,
ya me tenés bien requeTEAMURADA . . .

Junto a la caracterización léxica lunfarda (“requeTEAMURADA”) y al uso del voseo (“piantá”, “tenés”), encontramos un sugestivo “no vuelvas”, es decir, la forma verbal canónica para el “tú”. El texto insiste en estas discrepancias: “qué querés vos” alterna con “lo que quieras vos”. El uso de la forma culta del verbo, junto con el pronombre coloquial, oscilación posible en la lengua hablada, es aquí signo de una disolución, de una subversión de valores, trasfondo temático de la mayor parte de los tangos de Discepólo.

El alcance de estas irregularidades es muy evidente en ciertos tangos que, como *El ciruja*, de Francisco A. Marino, son considerados, por la alta densidad de la terminología lunfarda, como los más representativos del género³². El texto, organizado en cuatro estrofas, muestra en la primera el regreso al barrio del “ciruja” protagonista de la historia (“Como con bronca y junando / de rabo de ojo a un costado / sus pasos ha encaminado / derecho p’al arrabal . . .”); en la segunda rememora su pasado delictivo y su amor por una mujer indigna (“Recordaba aquellas horas de garufa / cuando minga de laburo se pasaba / meta punga, al codillo escolaseaba / y a los burros se ligaba un metejón . . .”); en la tercera evoca la traición de la mujer (“Era un mosaico diquero / que yugaba de quemera . . .”) y en la cuarta describe el duelo con el rival, un “cafiolo”, el regreso de la prisión y la soledad (“Frente a frente dando muestras de coraje / los dos guapos se trenzaron en el bajo / y el ciruja que era listo para el tajo / al cafiolo le cobró caro su honor . . .”).

Ya Giovanni Meo Zilio ha hecho notar el predominio del léxico lunfardo y de los italianismos en determinadas estrofas, sugiriendo, como causa del mayor peso de estos términos en las estrofas que remiten a la vida del ciruja, un intento de verismo social³³. Pero se podría además notar cómo los versos finales de la primera, segunda y última estrofas, que remiten a la esfera de los sentimientos y que la estructura formal del texto destaca por

³² Según DANIEL VIDART, por ejemplo, *El ciruja* es “la quintaesencia”, “la flor lunfarda más expresiva” de las letras de tango (“Sociología del tango”, *Sodre*, Montevideo, 4, diciembre de 1956, 56). Cito *El ciruja* según *El tango*, comp. de JAVIER BARREIRO, Ediciones Júcar, Madrid, 1985.

³³ G. MEO ZILIO, *op. cit.*, p. 119.

su posición de cierre, se sirven del registro alto (“que fue su único ideal”; “y jugó con su pasión”; “y solloza en su dolor”). La excepción lunfarda de la tercera estrofa (“que le shacaba al matón”) no es tal, dado que, significativamente, se refiere a la mala mujer, la “mina” traidora. Asimismo, los versos ya citados que narran el duelo en la estrofa final se colocan en un registro elevado (los términos lunfardos “ciruja” y “cafiolo” se proponen como los únicos posibles, puesto que precedentemente el texto ha identificado así a los protagonistas). Del dolor y de la muerte, parece sugerir *El ciruja*, sólo se puede tratar con respeto de las normas lingüísticas³⁴.

La intensidad del efecto emotivo deriva de esas rupturas del registro dominante, y no importa, desde este punto de vista, en qué dirección se produce la ruptura. Encontramos, por ejemplo, en *Anclao en París* de Cadícamo:

¡Quién sabe una noche me encane la muerte
y, chau Buenos Aires, no te vuelva a ver!

La espléndida concreción del lunfardo “encanar” se superpone a la abstracción de la muerte, reduciéndola a un accidente en un itinerario, y el adiós a la vida puede entonces transformarse en un “chau” sin trascendencia.

En estos casos, el fenómeno, siendo más sutil, actúa como una infiltración casi imperceptible, y por eso mismo más destructiva, de los valores que consideramos asumidos e interiorizados, pero cuya frágil arquitectura puede desplomarse en un instante.

Dice la voz de *Una canción*, de Cátulo Castillo:

¡Una canción! . . .
Que me quite la tristeza,
que me duerma, que me aturda
y en el frío de esta mesa,

³⁴ Vale aquí lo señalado por J. L. BORGES en relación a la gauchesca: “El *Martín Fierro* está redactado en un español de entonación gauchesca [. . .]; sin embargo, hay un pasaje famoso en que el autor olvida esta preocupación de color local y escribe en un español general, y no habla de temas vernáculos, sino de grandes temas abstractos, del tiempo, del espacio, del mar, de la noche [. . .]. He podido comprobar lo mismo oyendo a payadores de las orillas; éstos rehúyen el versificar en orillero o lunfardo y tratan de expresarse con corrección. . .” (“El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión* [1957], Emecé, Buenos Aires, 1970, p. 154).

vos y yo, ¡los dos en curda!
¡Los dos en curda! . . .

Esa “curda” que los diccionarios definen como término bajo por “borrachera”³⁵ desgarrar una trama que, aunque en un tono coloquial, se sirve uniformemente de términos elevados y metáforas (“Monótono y fatal / me envuelve el acordeón . . .”; “el viento de tu voz / que silba la tortura del final . . .”): signa el desgramamiento del personaje, su sentimiento de disolución metafísica, causa y resultado de la borrachera. Pero, gracias al desnivel jerárquico que introduce, lo signa como confuso anonadamiento carnal y no como elegante tragedia del alma.

5.

Estas lecturas derivan de la constitución fundamental del tango como escritura en oposición. La lengua exhibe sus recursos sintácticos o léxicos, los subraya por el hecho mismo de usarlos sin transiciones, dirigiendo semióticamente el discurso. Por eso no es difícil identificar en el texto de tango fenómenos de condensación y acentuación de los rasgos diferenciadores, con un efecto hipercaracterizante³⁶. Y, por eso, la codificación de los registros

³⁵ MARÍA MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1975, lo recoge como “alteración jocosa de «turca»”, de uso “informal”.

³⁶ Fenómenos de hipercaracterización son frecuentes en todos los textos que persiguen un efecto de reconocimiento mediante la mimesis lingüística. Al respecto es muy revelador el estudio de las variantes del *Fausto* de Estanislao del Campo realizado por AMADO ALONSO, “Gramática y estilo folklóricos en la poesía gauchesca”, en *Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos*, Gredos, Madrid, 1967, que pone de relieve la elección de los términos más fácilmente identificables como “gauchescos”. De aquí ha derivado también, en el caso del tango, un proceso de esclerotización, una búsqueda de la terminología lunfarda como instrumento de tipificación, o de connotación humorística. Declara, por ej., NYDA CUNIBERTI, en la introducción a su libro de poemas *Chau arrabal!*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1981: “Personalmente he considerado los términos jergales como elementos humorísticos eficaces cuando lo que se quiere es pintar ciertos tipos que forman parte de los grandes grupos ciudadanos”. Paralelamente, los críticos tienden a destacar como típicos los fenómenos léxicos, pasando por alto otros menos vistosos, ya que actúan en el plano sintáctico. G. MEO ZILIO, *op. cit.*, p. 116, traduce “Como con bronca y junando / de rabo de ojo a un costado . . .” como “Como con rabia y mirando con sospechosa cautela / con el rabo del ojo hacia los lados”. “Bronca”, percibido como de la misma categoría que “junar”, y consecuentemente

no es —no puede ser— fija. A la exasperación de algunos fenómenos, corresponde la elipsis de otros, según la voluntad o las necesidades del autor en una composición dada.

Es decir que, dentro de su propio discurso, el tango se cita. No sólo comunica —vehicula contenidos— sino que señala el modo en que esa comunicación se realiza. Comunica el hecho de haber elegido una modalidad lingüística plural y, en cuanto tal, trasgresiva: se hace visible *en* y *por* esa misma trasgresión. Podemos pues hablar para el tango, como lo hace Bajtin para la novela, de lengua “representada”³⁷. Lo que se ofrece al oyente, al lector, es la imagen de una lengua, recortada contra el fondo de la lengua de la comunidad entera. No puede evitarse que esa colocación implique una jerarquía —lo que hace de fondo es el sistema dominante—, pero esto no implica necesariamente adhesión a la jerarquía. En modo sin duda ambiguo, a causa de las imbricaciones, los valores —marginales— de los que esa lengua es vehículo y figura son asumidos y propuestos por el autor. No es la lengua del autor, pero es la lengua que éste ha elegido para expresarse. La que ha necesitado. La lengua “representada” es inevitablemente “representante”³⁸.

Así, pues, lo que constituye el centro lingüístico de estos textos —y su centro ideológico— no es el lunfardo, y tampoco la lengua alta, sino el lunfardo (el vesre, el coloquialismo, los usos marginales) contra la lengua oficial, pero *dentro* de ella. Cada registro, en contacto con el otro, por el tipo de efecto que toda alteridad produce, actúa como iluminación, y los distintos sistemas, al perder su aislamiento, revelan al mismo tiempo su fragilidad y su fuerza. Es ese contacto lo que los hace existir y, sobre todo, significar.

Estas marcas textuales son reveladoras de una realidad —la

traducido, es sin embargo aceptado hasta por la Real Academia en su acepción de “rabia” (la acepción peninsular corriente es la de “riña o disputa ruidosa”). No se ha considerado en cambio digno de atención ese “como”, que representa un uso particular hispanoamericano de intención dubitativa sobre la realidad del hecho que introduce (véase J. J. MONTES GIRALDO, “Sobre el como de atenuación”, *Boletín de Filología*, Santiago de Chile, 31 1980-1981).

³⁷ M. BAJTIN, “Dalla preistoria...”, *op. cit.*, p. 410.

³⁸ En problemas como estos se origina la insistencia metalingüística de los textos de Celedonio Flores, rayana en la obsesión. A los ya citados *La musa rea* y *Versos*, pueden agregarse *Azucena*, *Autorretrato*, *La musa mistonga*, *Parece mentira*, etc., que exhiben y justifican la decisión de cantar “en reo” (*Parece mentira*). La motivación existencial del canto se expresa sin embargo en estilo elevado (*Por qué canto así*).

que produce y reclama el texto— tensada por la diferencia: son marcas de una heterogeneidad intrínseca. La fundamental, que no he tomado en consideración aquí (ni siquiera he mencionado a los autores de la música de los textos citados), es su naturaleza primaria de danza. Inútil recordar el origen prostibulario del tango, su pecado original de baile trasgresivo. . . . Baile que en 1917 encuentra además su palabra, la exhibe sobre las notas de *Mi noche triste*, el primer tango canción, en un teatro. El tango pretende hacer escuchar su palabra y, al mismo tiempo que la pronuncia, la anula, en cuanto pretexto para la danza.

Por otra parte, no podemos suponer que el público de ese teatro fuera homogéneamente “lunfardohablante”, como el enamorado que en *Mi noche triste* se lamenta:

Percanta que me amuraste
 en lo mejor de mi vida
 dejándome el alma herida
 y espinas en el corazón . . .

Tampoco podemos suponerlo de los niños bien que, antes de que el tango ganara el centro, acudían a las “casitas” a bailar, a escucharlo, en compañía de quienes, seguramente, no eran niños bien. . . .³⁹ Una doble heterogeneidad define al público: por una parte, su composición aparentemente niveladora de distintos estratos sociales, generacionales, etc.; por otra, como anota Idea Vilariño, el abismo que existe “entre los oyentes [. . .] y lo oído, y entre los lenguajes respectivos”⁴⁰. Pero esa distancia es la misma que ha corrido antes entre el escritor y su escritura.

El tango se define como un sistema de dualidades irresolubles. En cada uno de los niveles de la dualidad, otra dualidad se abre y afirma su necesaria existencia, contradictoria con el punto de partida. La heterogeneidad del tango está inscrita en el texto, lo constituye como tal. Desde este punto de vista, el tango podría incluirse en la definición general de “literatura heterogénea”. Según las palabras de Antonio Cornejo Polar, con el concepto de heterogeneidad “se trata de definir una producción literaria compleja cuyo carácter básico está dado por la convergencia, inclusi-

³⁹ Véase al respecto ENRIQUE CÁMARA y ROSALBA CAMPRA, “El tango: un mito urbano”, *Heteroglossia* (Università degli Studi di Macerata), 2 (1988), especialmente pp. 163-164.

⁴⁰ I. VILARIÑO, *op. cit.*, p. 18.

ve dentro de un solo espacio textual, de dos sistemas socioculturales diversos"⁴¹. Y ésta es sin duda la naturaleza conflictiva del tango. Lo desciframos no como univocidad, sino como contradicción o, más aún, como suma de contradicciones. Y es lo que encontramos también en los estudios dedicados al tango, en cuyos títulos la dualidad aflora como categoría crítica implícita: *Tango. Discusión y clave*; *Tango. Mito y esencia*; *Tango. Rebelión y nostalgia*⁴².

De todos modos, el tango, como quizá sea inevitable, comparte estas características con muchas otras expresiones de la literatura latinoamericana. Y, como en éstas, su carácter pluridiscursivo es, más allá de la posibilidad de lectura como mecanismo literario, señal de una desgarradura. La desgarradura del continente latinoamericano, constantemente en busca de la palabra con qué construir una imagen de sí. Empresa sin duda sembrada de trampas, como suelen estarlo todas las búsquedas. Muy probablemente el gaucho a quien le leían el *Martín Fierro* no hablaba como Martín Fierro. ¿Y reconocería su palabra el indio en las palabras de *Los ríos profundos*? ¿Y qué lengua hablamos nosotros que escuchamos el tango, que lo cantamos —a menudo incompleto— o lo transformamos en mítico paisaje de un espacio lejano?

Preguntas seguramente ociosas. Pero reveladoras de una inquietud que debemos a las lenguas de la ficción. Porque hay sin duda un abismo entre quien oye y lo oído, entre quien canta y lo cantado. Y entre quien escribe y lo escrito. Y entre todos estos elementos: entre lo que llamamos, con toda la ambigüedad que esto entraña, lo popular y lo culto. Pero ese abismo no es el de la incomunicación, sino el de un agresivo, ineludible llamado al conocimiento.

ROSALBA CAMPRA

Università degli Studi della Basilicata

⁴¹ A. CORNEJO POLAR, "Sobre el concepto de heterogeneidad: respuesta a Roberto Paoli", en *op. cit.*, p. 88 (publicado con anterioridad en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 6:22 [1980]. El artículo de R. PAOLI al que se hace referencia en el título, y que señala los límites de la teoría, apareció en el mismo número de la revista). Véase además "El indigenismo y las literaturas heterogéneas...", *op. cit.*

⁴² De ERNESTO SÁBATO (Losada, Buenos Aires, 1968), TULIO CARELLA (CEDAL, Buenos Aires, 1966) y N. ULLA (Editorial Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967), respectivamente.

VARIA

LAMENTACIÓN DEL ALMA ANTE LA MUERTE. NUEVO POEMA MEDIEVAL

I. UN "NUEVO" POEMA MEDIEVAL

Entre 1779 y 1790 publicó Tomás Antonio Sánchez los cuatro volúmenes de su *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo xv*. Aparecieron ahí por primera vez en letra impresa las obras que aún constituyen en buena parte el *corpus* básico de la poesía medieval castellana: *Cantar del Cid*, *Berceo*, *Libro de buen Amor*, *Poema de Alexandre*. . .¹. La colección habría resultado completa, en su época, de haber podido Sánchez llevar a término su proyecto de edición exhaustiva: "Esta obra no se intitulará *Parnaso* porque no se compondrá de poesías escogidas entre muchas. Habiendo pocas en que escoger, tengo por más acertado publicarlas todas"². Un bibliógrafo contemporáneo, Sempere y Guarinos, revela que el plan fracasó debido a la escasa venta de los tomos publicados hasta 1789 y que la decisión de suspender el proyecto fue tomada por el impresor, no por Sánchez³. Es más, según informaba el

¹ TOMÁS A. SÁNCHEZ, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo xv*, 4 vols., A. de Sancha, Madrid, 1779, 1780, 1783 y 1790. En el primer volumen se citan o mencionan, como notas a la *Carta-Proemio* de Santillana (impresa también por primera vez), varios otros textos poéticos y fragmentos de obras que Sánchez se proponía publicar.

² T. A. SÁNCHEZ, *op. cit.*, t. 1, "Prólogo", p. 10.

³ "[...] Pero a pesar del mérito de la colección del señor Sánchez, como el estudio de las antigüedades patrias, y mucho más el de la Historia literaria, está tan poco extendido, D. Antonio Sancha, que se había encargado de su edición, se ha visto precisado a suspenderla por falta de despacho. ¡Cosa vergonzosa! que habiendo encontrado quien diera generosamente mil doblones para imprimir una mala colección de nuestras comedias, no haya otro que costease la de las poesías anteriores al siglo xv, obra apreciable hecha por un sabio", J. SEMPERE Y GUARINOS, *Ensayo de una Biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Impr. Real, Madrid, 1789, t. 5, pp. 97-98. La

propio Sempere: “Sé que el señor Sánchez tiene materiales para muchos tomos, y aun el cuarto y quinto concluidos y en disposición de poderse ya imprimir”⁴. Finalmente acabaría publicándose el volumen cuarto, pero no el quinto, que había de incluir el *Rimado de Palacio* de Ayala, ni los otros “muchos tomos” para los que Sánchez reservaba, entre otras obras, el *Poema de Fernán González*, los *Proverbios* de Sem Tob y la *Vida de San Ildefonso*.

Al trazar el proyecto de su colección, el editor anunciaba, por otra parte, su voluntad de incorporar en los futuros volúmenes “qualesquier poesías que los amantes de nuestra literatura quisieren comunicar, como sean anteriores al siglo xv”⁵. A esa llamada a la colaboración de posibles corresponsales se debe el que se nos haya conservado el texto de un nuevo poema medieval, que viene a acrecentar el escaso repertorio de la lírica castellana antigua que no discurre por los caminos de la cuaderna vía o, en términos más amplios, de la clerecía. Aunque en el otro caso que conocemos de respuesta a la llamada de Sánchez, el hallazgo resultó ser un fiasco⁶, en esta ocasión nos hallamos ante un poema de evidente antigüedad y valor literario, y dotado de un especial interés por, entre otras razones, manifestar un género y una procedencia étnica muy particulares. Su descubridor relataba las circunstancias de la aparición del texto en la siguiente carta a Sánchez:

Valencia y octubre 17 de 1797

Mi estimado Amigo y colega afmo.

En la célebre Biblioteca de San Miguel de los Reyes, Monasterio del orden de San Gerónimo, andando componiendo varios li-

“mala colección” de comedias es alusión transparente a los volúmenes del *Theatro Español* de GARCÍA DE LA HUERTA, cuya edición en la Imprenta Real se inicia en 1785.

⁴ J. SEMPERE Y GUARINOS, *op. cit.*, t. 5, p. 98.

⁵ T. A. SÁNCHEZ, *op. cit.*, t. 1, *ibid.*

⁶ Me refiero al romance en fable, “Non vos tengo merescido”, grabado en la fachada de una ermita de Liébana, que Rafael Floranes consideraba compuesto en el reinado de Alfonso XI. En calidad de tal se lo brinda a Sánchez, ya que, “por su antigüedad, elegancia y porción de historia que envuelve, no parece pieza indigna de merecer algún lugar en la colección de poesías de su género que trae entre manos el señor Sánchez”. Cf. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, Hernando, Madrid, 1900, t. 10, pp. 365-369, y, del mismo, “Dos opúsculos inéditos de D. Rafael Floranes y D. Tomás Antonio Sánchez sobre los orígenes de la poesía castellana”, *RHi*, 28 (1908), 392-393.

bros destrozados se halló un Orario de un judío, intitulado *Reglas*, manuscrito, que después de varias oraciones trahe esas coplas. No es mui posterior al siglo XIII, según parece, y se ha copiado mui mal la poesía por no entenderse mui bien. Los nombres *Hebel* y *Sebratan* que allí se leen no serán propios del autor, sino palabras hebreas que V. m. comprenderá a qué aluden. Si a V. m. conviniese más noticia, se la proporcionará su verdadero amigo,

Nicolás Rodríguez Laso⁷

La copia del poema que remite Rodríguez Laso⁸ es, en efecto, “muy mala”, además de incompleta. A falta del manuscrito que sirvió de original, es imposible determinar hoy en qué medida el estado defectuoso del texto se debe a la copia de 1797 o a errores y lagunas que constaban ya en el códice copiado. De todos modos, se advierte en Rodríguez Laso, o en quien le facilitó el texto, cierta voluntad de exactitud, como se manifiesta al transcribir palabras y versos enteros que carecen de cualquier sentido.

⁷ La copia del poema y la carta se conservan, inexplicablemente, junto a otros papeles de TOMÁS ANTONIO SÁNCHEZ, en el leg. núm. 1607 de la sección de *Estado* del Archivo Histórico Nacional de Madrid. Inexplicablemente, porque el legajo pertenece a la serie antigua de las “secretarías provinciales”, que contiene documentación de los Consejos de Flandes e Italia, de los siglos XVII y XVIII. El “hallazgo” se produjo al investigar los fondos referentes a Flandes en relación con un trabajo que nada tiene que ver con la poesía medieval castellana. Sánchez conservó la copia del poema, que lógicamente hubo de atraer su interés como hebraísta bien cualificado que era: tuvo a su cargo la cátedra de lengua hebrea en Madrid durante varios años y todavía en 1794 elaboró en nombre de la Academia de la Historia un informe sobre las inscripciones hebraicas de una de las sinagogas de Toledo. Entre otros trabajos inéditos dejó una “Disertación sobre la inteligencia de la palabra hebrea *Sepharad*, que se lee en el profeta Abdías, en que se averigua si debe entenderse por ella la España”. Cf. J. MONTERO PADILLA, “Algunos datos para la bibliografía de don Tomás Antonio Sánchez”, *BBMP*, 35 (1959), 358. Si Sánchez no llegó a dar noticia del poema en los años que aún vivió, la razón deberá buscarse en la falta de canales de publicación después del fracaso editorial de la *Colección de poesías castellanas*.

⁸ El licenciado Nicolás Rodríguez Laso era académico correspondiente de la Real Academia de la Historia, e inquisidor de Valencia, como consta en un *Elogio histórico* pronunciado en 1794 por el propio Rodríguez Laso en memoria del duque de Almodovar, impreso en Madrid (Sancha, 1795). Todavía en mayo de 1808 era inquisidor de Valencia y firma junto a otros una certificación donde acusa recibo de una carta de la Suprema que exhortaba a mantener la buena armonía con las tropas francesas, durante la invasión napoleónica (ap. H. C. LEA, *A History of the Inquisition of Spain*, t. 4, pp. 539-540).

Ello junto al hecho indudable de que el poema se escribió originariamente, según veremos, en grafía hebrea, permite asegurar con certeza que el manuscrito de San Miguel de los Reyes ofrecía un texto ya bastante distanciado del original primitivo y en el que, en el mejor de los casos, se habían sustituido o modernizado varias lecturas.

Se publica seguidamente una primera transcripción del texto, en el que de momento introduzco sólo las correcciones que parecen imponerse como más evidentes. Estas correcciones, como las abreviaturas desarrolladas, se destacan en cursiva, y en todos los casos se anotan al pie las lecturas sustituidas.

- | | | | |
|---|---|----------|---|
| 1 | A ti señor rogare
merced te pedire
oracion te fare
y a ti cada dia | | meterme han en estrecho
so la tierra <i>fria</i> |
| 2 | Bien soi sabidor
que eres mi criador
tu seas redemidor
de aquesta alma mia | 8 (¿10?) | <i>Hora yo que fare
o que comidire
o que quenta dare
de aquesta anima mia</i>

[.....] |
| 3 | Grandes pecados fis
e non torci<s> cervis
a lo que la Ley dis
tan solo un dia | 9 (12) | <i>Levar me han sin tocado
a lo despoblado
dejarme han en mi cado
solo y sin compañía</i> |
| 4 | Dende que naci
y al mundo apareci
yo siempre atorci
en yerro y en porfia | 10 (13) | <i>Meterme han en angostura
so la tierra dura
ahora y que amargura
y quien lo sofriria</i> |
| 5 | Hebel soi llamado
dende que fui <i>nado</i>
que fare de tornado
tierra como solia | 11 (17) | [.....]

<i>Peque falso y menti
y siempre crei en ti
perdona tu a mi
yo a ti tornaria</i> |
| 6 | <i>Vengo te yo a rogar</i>
Señor de la piedad
que me des algun lugar
y a ti tornaria | 12 (18) |
.....
el tiempo ansi se va
e non se por que via |
| 7 | Sebratan soi fecho
al Señor fis despecho | | |

- | | |
|---|--|
| 13 (19) Que sin tomar castigo
de algun mi amigo
non me deja el enemigo
que me atorcia | 15 (21) Senor de gran nobleza
alza tu fortaleza
perdonanos por tu nobleza
fas con nos maravilla |
| 14 (20) Rey sin otro non
.....
de ti tome perdon
aquesta alma mia | 16 (22) Tornemos a la fuesa
ahora y quien hara fuerza
para estar sin verguenza
del Juicio el dia |

Lecturas del texto: 3a g. p. fice; -3b e no torcis c.; -4c y s. otoris; -5a Hebel subrayado; -5b d. q. f. nacido; -5c q. f. d. que sea t. (*antes de sea lo transcrito fue sere, después tachado*); -6a yo te vengo a r.; -7a Sebratan subrayado; -7d s. l. t. dura (*imposible por la rima, y clara anticipación de 10b*); -8a Ahora y. q. f.; -9a Lo var me ha fin t.; -9c d. h. e. m. cabo; -12 las dos líneas de puntos figuran en el texto; -13d q. m. atorisa; -14a Rey es lectura dudosa, podría entenderse De oy; no; -15a S. d. gra n.; -16b a. y q. hara f., *lectura dudosa por tachaduras* (¿havra?); -16d el dia del Juicio.

Varias observaciones que sugiere el estado del texto se recogen en el apartado siguiente en relación con la métrica y la lengua del poema. Merecen ser tratados aparte algunos términos que afectan directamente a la comprensión del significado, o rasgos anómalos que en principio no son atribuibles de modo forzoso a errores en la transmisión textual:

En primer lugar los hebraísmos, ya advertidos como tales por quienes remitieron las coplas a Sánchez: *Hebel* (5a) es sin duda el hebr. הָבֵל, esto es “vanitas, res vana, res cito evanescens”⁹, la *vanidad* de resonancias bíblicas consabidas, y que hace pleno sentido en la estrofa donde el término aparece. Para *Sebratan* (7a), o *Zebratan* en la forma esperable si la estrofa es en efecto la que corresponde a la séptima letra del alefato, no he encontrado solución en una primera consulta a amigos y colegas hebraístas. Habrían de explorarse otras posibilidades con las iniciales ה o ז, e incluso ב y א, en vista de que la correspondencia de estrofas con el acróstico dista mucho de ser segura en las coplas que van de la 6 a la 11, a causa de la pérdida de dos de estas seis coplas. Tampoco en el resto de la palabra, tras la inicial, puede darse entero crédito a la copia del XVIII; la identificación del término habrá de quedar por ahora como cuestión abierta en espera de la solución o sugerencias que brinden los hebraístas. Como en el caso de *He-*

⁹ E. F. LEOPOLD, *Lexicon hebraicum et chaldaicum*, Leipzig, 1883, s.u.

bel, es más que probable que exista una cita subyacente de algún pasaje bíblico.

La corrección que propongo en *9c*, *cado* en lugar del *cabo* de la copia, está avalada por la rima (*tocado : despoblado*). El término no consta en el español medieval, y sí en el aragonés antiguo y moderno con el sentido de ‘madriguera’. Términos castellanos o catalanes como *cadozo*, ‘olla’, ‘poza’, y *cadolla*, ‘hoyo’, ofrecen significados que harían buen sentido en el contexto de la estrofa¹⁰. Cabe también la interpretación como hebraísmo, de **קַדַּי**, ‘urna’, raíz inusual según el *Lexicon* de Leopold, que le atribuye origen árabe, coincidente con el *cadus* latino, ‘urna funeraria’ en una de sus acepciones. Según Corominas, el *cado* aragonés procede de *ca-vum*, y el lat. *cadus* no ha dejado descendientes en las lenguas peninsulares¹¹.

Las formas *atorcí* (*4c*), *atorcía* (*13d*), que he adoptado en lugar de las incomprensibles y no documentadas *otoris*, *atorisa* del texto, excluidas además por la rima, creo que representan en cualquier caso un verbo no entendido por el copista de 1797. *Atorcer* está documentado en el primer diccionario histórico de la Academia y autorizado con una cita del *Cancionero* de Hernando del Castillo (“En pecado enuejecí / sin castigos / entre los mis enemigos / *atorcí*. . .”). La cita procede de la versión de “Los siete salmos penitenciales trobados”, de Pero Guillén de Segovia (1412-c. 1485)¹², que ofrece varios puntos de contacto con nuestro poema. El sentido de *atorcer*, ‘desviarse’, ‘torcer’, se acomoda suficientemente a los pasajes del texto. Otras alternativas posibles, *estorcer*, *atordir*, las creo descartables.

En el texto se producen algunas rimas anómalas, dentro de la consonancia por lo general bien mantenida en todo el poema. En la estrofa 16 riman *fuesa : fuerza : vergüenza*. La rima de *fuerza* con *verguenZa* puede entenderse como un caso de consonancia hebraica, a partir de la última consonante, y no de la última vocal acentuada, a que después nos referiremos por extenso; pero *fuesa* (propiaamente *fuesssa*) parece una rima imperfecta, facilitada por

¹⁰ J. COROMINAS, *DCELC*, s.u. *cadozo*.

¹¹ *Ibid.*

¹² Sobre la cronología de PERO GUILLÉN DE SEGOVIA y su obra, cf. el prólogo de la ed. de *La Gaya Ciencia* de O. J. Tallgren (Tuulio), indebidamente atribuida a J. M. Casas (CSIC, Madrid, 1962), y J. G. CUMMINS, “Pero Guillén de Segovia y el MS 4.114”, *HR*, 41 (1973), 6-32. El texto de los Siete salmos penitenciales trobados, en *Cancionero General*, Valencia, 1511, ed. facsímil de A. RODRÍGUEZ MOÑINO, R. Academia, Madrid, 1958, ff. 12v-16r.

la analogía fonética de las sibilantes sordas, la fricativa representada por -ss- y la antigua africada -ç-. No creo que el poeta haya perseguido aquí deliberadamente la asonancia. Otra rima imperfecta se encuentra en la estrofa 6, donde *piEDAD* no consueña con *roGAR* : *luGAR*; creo que nuevamente puede justificarse por la proximidad fonética de -d y -r, que en el español dialectal da lugar a confusiones bien conocidas, por ejemplo en los imperativos.

Especial interés ofrece *maravilla* (15d) en rima, en el verso de vuelta, con *día*, *mía*, *vía*, *compañía*, etc. La aparición de *maravilla* en rimas anómalas en la poesía medieval castellana se ha estudiado, aportando varios ejemplos de Berceo y otros poetas, a propósito, sobre todo, del *Auto de los Reyes Magos*¹³. En este caso no se trataría de posibles anomalías en el vocalismo, sino de eliminación de la palatal. Ello supondría un yeísmo sorprendente pero no del todo inverosímil (según me lo hacen notar R. Lapesa y D. Catalán). De no ser así, la rima habrá de considerarse como una consonancia imperfecta, o un caso de asonancia aislada. Merece notarse que en las coplas sefardíes de la diáspora se producen con frecuencia casos de *maravilla* como consonante en series de rima *í.a.*¹⁴.

Por último, la repetición de *nobleza* en la estrofa 15 como palabra de rima debe atribuirse a alteraciones en el texto. En ningún otro caso el poeta ha repetido palabras en las rimas del trístico del zéjel, y a ello se une la presencia de un verso claramente defectuoso por hipermétrico (15c), lo que hace suponer que estamos ante uno más de los varios errores de copia que señalamos al pie del texto. Varios otros, menos fácilmente detectables, se examinarán a continuación.

1. *El texto en su estado actual; el original y su procedencia*

Aunque la copia del siglo XVIII señala en un solo caso la falta de versos (12 a-b), el poema ha sufrido en su estado actual otras mu-

¹³ Cf. R. LAPESA, "Mozárabe y catalán o gascón en el *Auto de los Reyes Magos*", en *Estudios de historia lingüística española*, Paraninfo, Madrid, 1985, § 5.3.

¹⁴ Véase por ejemplo, en las coplas *Cibdad alta y ensalzada*, publicadas por M. ATTÍAS en "Sheloshá shire Sion be-ladino" [Tres canciones de Sión en ladino], *Shevet va 'Am*, 4 (1959), 92-104: "Ah, Dio de las maravillas, / mandamos el melek ha-masiah, / y que sea en nuestro[s] días"; aunque la composición ofrece una extraña mezcla de rima hebraica consonántica, asonancia y versos sin rima. Cf. en las *quinot* paralitúrgicas editadas por I. M. HASSÁN y E. ROMERO, a que después nos referiremos, casos análogos: *fría* : *día* : *man-cía*, o *cochillo* : *río* : *esmío*, en *La madre que se comió a su hijo*, pp. 36 y 38.

tilaciones de mayor trascendencia. Podemos conocer con exactitud el número de versos y estrofas omitidas en la copia conservada gracias a que la composición sigue un artificio muy usual en la poesía hebraica de todas las épocas y en las coplas sefardíes de la diáspora: el acróstico alfabético, de acuerdo con el cual cada estrofa comienza por una de las 22 letras del alefato hebraico, y según su orden¹⁵.

En nuestro poema, el acróstico hebraico es fácilmente reconocible aunque haya algunos casos de duda debidos a la falta de versos, y de estrofas completas, y a alteraciones en el texto. Las estrofas 1 a 5 siguen el orden en sus iniciales de las cinco primeras letras, de *alef* a *he*, y lo mismo sucede en las que van de la 11 a la 16 conservadas respecto a las seis últimas letras del alefato, de *pe* a *tau*. Únicamente es necesario aquí dar por supuesto que el primero de los dos versos omitidos en la estrofa 12 comenzaba por *tsade* y que, en la 14, donde falta también un verso, el primero comenzaba por *resh*, sea o no correcta la lectura que adoptamos de la primera palabra, difícil de entender en la copia, y sea o no exacto que el verso omitido es el segundo, y no el primero, lo que no es en absoluto indudable.

Las estrofas 6 y 7, correspondientes a *vau* y *zayin*, se ajustarían también al orden acróstico sin que sea obstáculo insalvable el cambio en el orden de palabras que es preciso postular en el primer verso de la sexta ('yo te vengo...' > 'véngote yo...') para el comienzo en *vau*; la corrección está, creemos, avalada por razones métricas. Más problemática es la actual estrofa 8, donde ni el *Ahora* del texto ni un *Hora* que podría sustituirse se ajustan al *jet* esperable. Dado, además, que tras esta copla existe una laguna de tres estrofas, podría suponerse que las omitidas son en efecto las correspondientes a las letras 9, 10 y 11, *tet*, *yod* y *kaf*, pero también las 8, 9 y 11. Es decir, en el segundo supuesto, que faltaría la estrofa de *jet* y la conservada sería la que corresponde a la décima letra, *yod*, suponiendo una inversión en el orden de palabras del primer verso ('ahora yo...' > 'yo ahora...').

Las estrofas 9 y 10 conservadas son con seguridad las que corresponden a las letras 12 y 13, *lamed* y *mem*; tras ellas hay una

¹⁵ Cf. J. M. MILLÁS, "La tradición del estrofismo bíblico en las poesías medievales", *Sefarad*, 1 (1941), 45-87, especialmente 49 y 57-58. "El estrofismo solía notarse en la forma por procedimientos análogos a los vistos en la técnica bíblica: por los acrósticos, generalmente alfabéticos, que repartían simétricamente el número de versos de cada estrofa".

nueva laguna de tres coplas (letras 14 a 16: *nun, samek y hayin*).

En suma, falta en la copia enviada a Tomás Antonio Sánchez casi una tercera parte del texto. Como el propio corresponsal advierte que “las coplas se han copiado muy mal por no entenderse muy bien”, es de suponer que el manuscrito original no sólo contendría un texto mejor sino más completo. De ahí la importancia de apurar las posibilidades de localizar ese original “no muy posterior al siglo XIII” y que aún existía a fines del XVIII. Por desgracia, su pérdida parece ser definitiva, al menos hasta donde he podido llegar en la indagación.

San Miguel de los Reyes es un monasterio de fundación relativamente tardía, 1546, que significó un hito en la expansión última de la orden de San Jerónimo en España. El padre Sigüenza dedica tres capítulos de su *Historia* a narrar el accidentado proceso de fundación del monasterio, bajo el patronazgo de don Fernando de Aragón, duque de Calabria, y su mujer, la ex reina Germana de Foix¹⁶. Desde el primer momento se pensó en la biblioteca, y así don Fernando prometía ante el capítulo de la orden “que allende de lo que la Reyna auia dexado en su testamento para la dotación, él dexaría otros mil ducados de renta, y otras muchas cosas que allí ofreció: entre ellas su librería, que dixo era muy buena”¹⁷. Es más, don Fernando “tenía también intento de hazer en el mismo convento un Colegio en que se leyesen Artes y Teología, y que su casa no sólo fuesse un Santuario. . . sino donde también huuiesse exercicio de letras”¹⁸, y al efecto “començose a hazer una librería de canto; en su tiempo [entiéndase, en vida del duque] acabáronse algunos libros grandes que son de lo muy bueno”¹⁹. Aunque los grandiosos proyectos de la nueva fundación jerónima no se realizaron sino en pequeña parte, la biblioteca de don Fernando, formada básicamente en Italia, se depositó efectivamente en el monasterio, y a ella se refiere, muy de pasada, Antonio Ponz hacia 1778²⁰.

Más explícito es otro viajero de la Ilustración, Joaquín Lorenzo Villanueva, que visitó el monasterio a principios de 1803, es decir, ya después de que Rodríguez Laso remitiera a Sánchez la copia del poema.

¹⁶ Fr. J. DE SIGÜENZA, *Historia de la orden de San Jerónimo*, ed. J. Catalina, Bailli-Baillièrre, Madrid, 1909, t. 2, caps. xxxij-xxxii del lib. I, de la tercera parte. Cf. también M. FERRANDIS TORRES, “El monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia”, en *Trabajos de investigación . . . de Historia del Arte*, Hauser y Menet, Madrid, 1918, pp. 32-40.

¹⁷ J. DE SIGÜENZA, *op. cit.*, t. 2, pp. 129-130.

¹⁸ *Ibid.*, p. 133.

¹⁹ *Ibid.*, p. 134.

²⁰ “Se conservan en la librería porción de libros que fueron del dicho Señor”, A. PONZ, *Viage de España*, Ibarra, Madrid, 1779², t. 4, carta 9, p. 250.

Villanueva, más interesado que Ponz por las letras, describe demoradamente algunos de los “preciosos códices” que le franquearon los dos bibliotecarios con que entonces contaba el monasterio. Entre otros manuscritos de los siglos XIII y XIV, se fijó especialmente en libros litúrgicos, en un espléndido códice del *Roman de la Rose*, y en un escrito de polémica antihebraica²¹. Dado el explícito interés de Villanueva por los escritos acerca de la “disciplina ritual”, su silencio acerca del libro de horas judío que había visto su contemporáneo Rodríguez Laso tal vez deba interpretarse como un indicio de que las *Reglas* faltaban ya de la biblioteca de San Miguel. De cualquier forma, no será ya posible verificarlo. Tres décadas después de la visita de Villanueva, la desamortización de los bienes de “manos muertas” acarrearía, junto con la desaparición de la orden jerónima, el desbaratamiento de la biblioteca monacal. Una parte importante de los manuscritos de San Miguel fue trasladada a la Biblioteca universitaria de Valencia, en donde aún se conservan y de la que constituyen el fondo antiguo más valioso²². Sin embargo, el cotejo de los inventarios antiguos permite comprobar que las pérdidas fueron muy numerosas, hasta superar los dos tercios del fondo primitivo de San Miguel²³. La consulta del catálogo actual de manuscritos de la Biblioteca universitaria parece descartar por completo la posibilidad de que entre los códices señalados como procedentes del monasterio jerónimo se encuentre el que contenía el poema copiado en el siglo XVIII. Igual comprobación negativa se desprende de los ín-

²¹ J. L. VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, Impr. Real, Madrid, 1804, t. 2, carta XVI, pp. 124-142. La carta está fechada en Segorbe, 2 de marzo de 1803.

²² Al efectuarse la apertura pública de la Biblioteca universitaria de Valencia, en enero de 1837, “El fondo de los mss. de que constaba la misma constituíanlo varios códices de los antiguos de la propia universidad, otros que habían ingresado por donaciones de particulares y por último los manuscritos procedentes de la incautación, que antes pertenecieron a los conventos de San Miguel de los Reyes, Santo Domingo, Capuchinos de Valencia y Albaida [. . .] De todas estas procedencias, la más notable, sobre todo por el número y riqueza ornamental de sus códices —que en lo referente al Renacimiento no tiene par en ninguna de nuestras riquísimas bibliotecas— es la correspondiente al Monasterio de jerónimos de San Miguel de los Reyes”, M. GUTIÉRREZ DEL CAÑO, *Catálogo de los mss. existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, 3 vols., Libr. Maragat, Valencia s. f., t. 1, pról.

²³ El catálogo formado en la época de la donación enumera 795 códices; cf. “Inventario de los libros del Duque de Calabria (a. 1550)”, *Revista de Archivos*, 4 (1874), 7-10 ss. En cambio, M. REPULLÉS contabiliza sólo 233 en su “Biblioteca de Valencia: Catálogo de los códices procedentes del monasterio de San Miguel de los Reyes”, *ibid.*, 5 (1875), 9-15 ss. Aunque las listas de este catálogo son poco exactas, según Gutiérrez del Caño, la cifra total de lo conservado no debe ser muy distinta, a juzgar por la propia obra de este último.

dices de documentos del monasterio que se conservan en el Archivo Histórico Nacional de Madrid (secciones de "Clero" y "Códices"). En fin, no es tampoco verosímil que si el manuscrito fuera aún accesible hubiera escapado a la atención de diversos especialistas que han estudiado a fondo la documentación relativa a la historia social y la cultura de los judíos en el antiguo reino de Valencia²⁴.

2. *Datación: un poema del s. XIV: rasgos métricos y lingüísticos*

Reducidos a una copia tardía, incompleta y modernizada en una medida que no es posible determinar, el único texto conservado no puede servirnos en su literalidad de guía segura para establecer la época de composición del poema. Creo, sin embargo, que, a pesar de estas condiciones desfavorables, el examen de la versificación y la lengua permiten concluir que las coplas son efectivamente del siglo XIV. Ello al margen de que no habría razones *a priori* para negar la datación del código que ofrecía Rodríguez Laso. En San Miguel abundaban los manuscritos del siglo XII en adelante, y los informadores de Laso (muy competentes, según Villanueva²⁵) disponían de elementos de comparación suficientes para fijar la fecha del manuscrito. Naturalmente, esto no deja de ser un argumento "de autoridad", y lo decisivo será el estudio del texto y las conclusiones que se puedan extraer de su lengua y sistema de versificación.

En los párrafos que siguen estudiaré el poema partiendo de dos supuestos:

a) Los testimonios escritos de la transmisión de obras poéticas medievales son, por norma general, un reflejo poco fiel de la obra del autor, según se ha comprobado hasta la saciedad en la antigua poesía castellana siempre que se dispone de una pluralidad de textos. Aunque sean el único medio de tener acceso a la obra, los textos conservados son simples "versiones" de escribas, a veces muy posteriores a la redacción del original, que no necesariamente estaban en todo y por todo mejor capacitados que el

²⁴ Aludo en especial a LEOPOLDO PILES, autor de varios trabajos sobre las juderías de Valencia publicados en *Sefarad* a partir de 1946.

²⁵ VILLANUEVA se refiere a los padres Llacer y Ginés, "dignos sucesores del docto y piadoso bibliotecario fr. Francisco Vives", *Viage literario* . . . , t. 2, p. 125. Vives era con seguridad quien ejercía el cargo en 1797.

estudioso actual para comprender lo que copiaban. La relación entre la obra y sus manifestaciones textuales no es, así entendida, del todo disimilar a la que se observa entre las distintas versiones-objeto de los poemas de tradición oral y el “modelo” o poema virtual que subyace en ellas. La diferencia es, en cambio, absoluta en cuanto al valor que debe atribuirse a la “variante”. En poemas de tradición oral carece de sentido o de interés, o ambas cosas, llegar a reconstruir un primer texto real o hipotético, mientras que ese es precisamente el objeto de la exégesis aplicada a textos *literarios*²⁶. Para aproximarse al “primer” texto es forzoso partir de una hipótesis de representación ideal, pero no arbitraria, de lo que el autor pudo o no pudo haber escrito; y la fidelidad ciega al testimonio escrito puede convertirse en el peor obstáculo. El editor aspira a ofrecer el mejor texto posible y, ante los errores evidentes o que cabe sospechar en los textos recibidos, habrá de arriesgarse a la conjetura y a presentar todas las alternativas de corrección que pueda allegar. Elegir las más probables o confesar que ninguna es satisfactoria forma parte también de lo que le es exigible.

b) En poesía medieval no prescriben las leyes de que toda poesía —o, mejor, todo verso— es, antes de nada, una cuestión de sonido más una cuestión de oído. Aunque la apoyatura musical pueda convertir en regular lo que sin ella es irregular, y aunque la regularidad no haya sido siempre un objetivo perseguido por el poeta (si es que no ha perseguido otras formas de regularidad que ya no captamos), es evidente que para varios géneros, épocas y autores la regularidad métrica y estrófica es un condicionante primario de la labor del poeta y no hay, en principio, razones para negar que la haya logrado dentro de su propio concepto, y no del nuestro, de lo que es o no regular. Mi hipótesis es que el poema que nos ocupa fue compuesto de acuerdo con exigencias métricas precisas, que incluyen el isosilabismo, y que aunque el “primer” texto nos sea en gran parte inasequible sí nos es posible aproximarnos a él mucho más que lo que nos permitiría la mera transcripción paleográfica del único y deficiente testimonio escrito conservado.

²⁶ Véase ya en P. TOSCHI, “Nuovi orientamenti nello studio della poesia popolare”, *Lares*, 16 (1950), 16-17. Pero también en los textos “literarios” aparecen, al cotejar manuscritos diversos, variantes incompatibles que no pueden reducirse a *stemma* ni desecharse como simples errores de la transmisión, y con la misma posibilidad de proceder del autor.

Cómputo silábico. Para determinar la medida silábica del verso en el poema, consideraremos inicialmente, según es práctica habitual, sólo aquellos versos en los que no se produce encuentro de vocales. El resultado, de 27 versos que cumplen esta condición, es el siguiente:

hexasílabos: 4 (4a, 7d, 9b, 10b)
 heptasílabos: 20 (1bc, 3abc, 5cd, 6b, 7b, 8abc, 10d, 12d, 13a, 14c, 15abd, 16a)
 octosílabos: 2 (1a, 6c)
 eneasílabos: 1 (15c)

Otros tres versos sin encuentro vocálico, aparentemente hexasílabos (2a, 5a, 7a), contienen la forma *soi*. Creo seguro que la lectura originaria es *só yo*. La forma verbal seguida de pronombre pudo haber sido mal entendida y modernizada debido a la confusión muy frecuente de las grafías hebraicas de *yod* y *vav*. Restaurada la forma *só* y el pronombre, estos tres versos son heptasílabos²⁷:

Bien só yo sabidor (2a)
Hebel só yo llamado (5a)
Sebratan só yo fecho (7a)

Otro verso hexasílabo (dende que fui *nado*, 5b) se hallaría presumiblemente alterado en la copia del siglo XVIII, que modernizaría el participio (nacido) a costa de estropear la rima. Es posible que también aquí se haya omitido el pronombre (d. q. fui *yo nado*), aunque también cabe la alternativa de leer *fui* como bisílabo²⁸. Otra posibilidad, en la que entra en juego el sistema de rima hebraica, la desarrollaremos más adelante.

Partiendo de la indudable base heptasilábica del poema, se ajustan a ella sin necesidad de corrección otros versos, una vez que se tienen en cuenta fenómenos lingüísticos, y no sólo métricos, como la apócope de -e en los pronombres átonos:

²⁷ En SEM TOB, por no mencionar autores más tempranos, *só* es la única forma empleada. Cf. *Proverbios*, ed. I. González Llubera, vv. 125, 1123, 1387, 1424, etc. En el último ejemplo mencionado, “non só yo commo del non”, hallamos la misma construcción, con el pronombre pospuesto, que postulamos para el nuevo poema.

²⁸ Cf. T. NAVARRO, *Métrica española*, Las Américas, New York, 1966², §. 48, para *fui* como ejemplo de vacilación entre hiato y sinéresis.

que m' des algun lugar (6c)
 meterm' han en estrecho (7c)
 levar m' han sin tocado (9a)
 dejarm' han en mi cado (9c)

o la contracción de vocales idénticas, potestativa en varios poetas castellanos antiguos:

qu' eres mi criador (2b)²⁹.

La apócope, menos frecuente, de -o permitiría leer como heptasílabo el verso 9d:

sol' y sin compañía.

La apócope de *sol'* por *solo* está atestiguada todavía en los *Proverbios* de Sem Tob (sól' nin fea llamarla); pero no parece que la apócope pueda aplicarse al *solo* adjetivo, como es aquí el caso, y acaso sea preferible leer omitiendo la conjunción *y*, superflua para el sentido.

Muy improbable también sería en 12c:

el tiemp' así se va.

Una corrección preferible sería, acaso:

el tiempo <an> sí se va³⁰.

En una mayoría de versos donde se producen encuentros vocálicos, la medida resulta ser también heptasilábica —sin necesidad de proponer correcciones— si se leen con hiato:

yo siempre atorcí (4c)
 vengo t' yo a rogar (6a)
 yo a ti tornarí (6d y 11d)
 perdona tú a mí (11c)

²⁹ En SEM TOB parece dominar la pronunciación plena de *que* ante vocal, pero hay casos de contracción, como "mas pora el qu' entyende" (1222).

³⁰ La forma arcaica del adverbio, *sí*, se documenta todavía en el s. XIV (COROMINAS, *DCELC*, s.u. *así*). A la corrección se opone, sin embargo, el que la equivalencia *sí: así* parece estar limitada en la lengua medieval a los casos en que el adverbio introduce una optación ("¡Sí el Criador vos vala!").

de algún mi amigo (13b)
 aquesta alma mía (14d)

y, corrigiendo la lectura evidentemente errónea de la copia de 1797:

del Juizio el día (16d).

En 14a, verso de lectura dudosa en la copia moderna, la medida es también el heptasílabo, partiendo de cualquiera de las alternativas:

de oy sin otro non (con hiato)
 rey sin otro non (leyendo *rey* como bisílabo)³¹.

Siempre con hiato y teniendo en cuenta la elisión o contracción de vocal en la preposición *de*, potestativa desde los primeros testimonios de la poesía castellana, son heptasílabos:

d' aquesta alma mía (2d y 8d).

En el segundo de estos versos creo innecesario justificar la corrección del *ánima* de la copia por *alma*, gracias al apoyo de 2d y de 14d, verso también prácticamente idéntico.

Introduciendo ya correcciones, que creo muy probables, y aplicando siempre la norma del hiato, son también heptasílabos:

y[o] a ti cada día (1d)
 tú seas redem<i> dor (redem'dor, o, incluso, *regmidor*, 2c)
 [a]tan sólo un día (3d)
 en yerro y <en> porfía (4d)
 dende que [yo] nací (4a)
 solo <y> sin compañía (9d, para *sol'* [?], v. *supra*)
 no m' dexa 'l enemigo (13c).

Más improbables, aunque defendibles, son otras correcciones:

y al mundo <a>parecí (4b)
 <a> hora <y> qué amargura (10c)
 <a> hora <y> quién havrá fuerza (16b) (Cf. en 8a: hora yo qué faré)

³¹ Cf. T. NAVARRO, *Métrica española*. . . , §. 48, y J. D. FITZ-GERALD, *Verification of the cuaderna vía*, MacMillan, New York, 1905, pp. 88-93.

so [de] la tierra fría (7d, verso dudoso por mala transcripción de la copia moderna)
par' estar sin vergüenza (16c, o, con aféresis, para 'star s. v.).

Subsisten, en cualquier caso, versos irreductibles a la regularidad heptasilábica (1a, 9b, 11ab, 13d, 15c), pero ello en una proporción que no es decisiva si se tiene en cuenta el pésimo estado de la transmisión del texto.

Creo, en conclusión, que puede afirmarse que el poema fue compuesto en heptasílabos y que el poeta aplicaba rigurosamente la ley del hiato en los encuentros vocálicos dentro del verso, aunque, como en Sem Tob, ha de concederse un margen al empleo potestativo de la elisión en sílabas átonas. Ambos rasgos (heptasílabismo y ausencia de sinalefa) sitúan al poema en el siglo XIV y, si pudiera darse todo su valor al segundo, más en la primera mitad que en la segunda.

Como lo recuerda Navarro Tomás, “la práctica regular del heptasílabo quedó interrumpida después de los *Proverbios* del rabí Santob” y “en los cancioneros del siglo XV apenas existe como metro independiente”³². En estos mismos resultados concuerdan otros estudiosos de la historia de la métrica castellana: “A fines del siglo XIV termina el primer periodo en la historia del heptasílabo, y como verso corto cae en desuso”³³; “Il est absent des *cancioneros* du XV^e siècle”³⁴, etc. El verso de siete sílabas aparece durante el XV sólo en combinación con el de cinco, en la seguidilla, o en los muy escasos “islotos de poesía heptasilábica” señalados por Marcel Bataillon y Navarro Tomás en el *Cancionero musical de Palacio*³⁵, en composiciones de tono popular, nunca en la poesía “cortesana”. Esa será la situación hasta que el metro se reintroduzca con la generación de los poetas del Romancero “nuevo”

³² T. NAVARRO, *Métrica española*. . . , p. 137.

³³ R. BAEHR, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1970, p. 99.

³⁴ P. LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Pihon, Rennes, 1952, t. 1, p. 451.

³⁵ M. BATAILLON, “Advenimiento de la poesía heptasilábica moderna en España”, en *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1951, pp. 214-217; y T. NAVARRO, *Métrica española*. . . , pp. 137-138. Y aun así se trata de un metro “que está prácticamente ausente de la poesía castellana conservada por los cancioneros del siglo XV y principios del XVI, y está escasamente documentado en la poesía popular acentual de la misma época en Castilla”, J. ROMEU FIGUERAS, introducción a *Cancionero musical de Palacio*, CSIC, Barcelona, 1965, vol. 3-A, p. 166.

en la última década del xvi, por influencia culta extrapirenaica y sin conexión alguna con la tradición del heptasílabo medieval castellano.

Hiato y sinalefa. Más problemática es la datación que puede extraerse de la aplicación de la “ley” del hiato en el poema. Se admite, en principio, que el hiato es la regla en el cómputo silábico de los poemas de clerecía en el siglo xiii (Berceo, *Apolonio, Alexandre*), pero que dentro de esa misma escuela, ya en el xiv, es preciso dar un margen a la sinalefa. Un margen cuya amplitud varía, y muy considerablemente, según los autores y su procedencia —dialectal o no—, las fechas . . . y los criterios de cada crítico. El *Libro de miseria de omne* y Juan Ruiz, a mediados del siglo, estarían ya muy alejados del sistema de Berceo; pero el canciller Ayala, muy a fines del mismo siglo xiv, mostraba en el silabeo del *Rimado* que, en lo que a la expansión de la sinalefa se refiere, “its use had developed little from the time of Berceo’s poetry [. . .] Synalepha is limited to such an extent that it is practically nonexistent and the cases probably should be classed as absorption, contraction, apocope or aphaeresis”³⁶. Fuera de la clerecía y el alejandrino, las dificultades para determinar con exactitud la prosodia de la poesía castellana antigua son prácticamente insalvables, debido a la irregularidad métrica que existe en varios de los géneros poéticos y a la inseguridad en la transmisión de los textos, muy a menudo en manuscritos únicos, tardíos y modernizados en su lengua. A pesar de todo ello, el hiato tiene en la antigua épica y en los poemas líricos juglarescos de influencia francesa, en metros cortos, más importancia aún de la que ha solido dársele³⁷. Incluso si se admite la práctica simultánea de la sinalefa, con importantes restricciones y dentro de unos márgenes que

³⁶ D. C. CLARKE, “Hiatus, synalepha, and line length in López de Ayala’s octosyllables”, *RPh*, 1 (1948), 349; y, ya antes, P. HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1933², p. 21. Uno de los últimos editores de la obra, G. ORDUNA, estima que las reglas muy restrictivas de uso de la sinalefa se aplican también a los alejandrinos, *Rimado de Palacio*, Giardini, Pisa, 1981, t. 1, p. 95.

³⁷ En contraste con diversos trabajos de A. M. Espinosa, favorable a admitir un amplio uso de la sinalefa en la antigua poesía juglaresca, o del propio MENÉNDEZ PIDAL, sobre todo en el estudio de la métrica medieval que forma parte de la introducción a la ed. de la *Historia troyana en prosa y verso*, anejos *RFE*, Madrid (1934), xxviiij-xxxviiij.

se reducen mucho al tener en cuenta factores lingüísticos y otros recursos métricos, el predominio del hiato es general (y no sólo dentro de la cuaderna vía) y sólo cede en el curso de la primera mitad del siglo xv³⁸.

En consecuencia, el comportamiento de nuestro poeta anónimo en los encuentros vocálicos no permitiría en rigor datar su obra más que como anterior al segundo tercio del siglo xv. Sin embargo, y si se aceptan los resultados a que he llegado antes, una práctica del hiato como norma única hace que debamos situar el poema en fecha muy anterior, es decir, la primera mitad del xiv, y aun ello suponiéndole una prosodia arcaizante similar a la que se observa en Sem Tob hacia 1350.

Estrofa. El poema está compuesto en la forma de cuartetas que constan de un trístico monorrímo, con rimas independientes para cada estrofa, seguido de un verso de vuelta con rima común (*i-a*) en todas las estrofas. Este esquema (aaab; cccb; . . . xxxb) es el que suele denominarse de “copla zejelesca” y representa la forma básica y más simple, sin estribillo, de las que derivan del zéjel. No es necesario aludir ahora, aunque volveremos sobre ello, a la significación que esta forma estrófica posee en la primitiva lírica de la Rumania ni a su papel como campo de batalla en toda una primera y larga fase de discusiones en torno a la influencia de la poesía árabe en la más antigua lírica europea. En la poesía castellana los ejemplos más antiguos que se conocen de esta estrofa son los cuatro “estribotes” incluidos en el *Libro de buen amor*: Gozos de Santa María (estr. 20-32), la troba cazorra de Cruz Cruzada (115-120) y los dos cantos petitorios de escolares (1650-1660)³⁹. A ellos se asocian otras composiciones líricas del mismo *Libro*, que complican el esquema zejelesco con duplicación de ri-

³⁸ Y ello no sin resistencia. D. C. CLARKE comprueba que en Villasandino, muerto *c.* 1425, el hiato es aún habitual (*HR*, 13 [1945], 185-196), y que poetas de Cancionero posteriores no sólo lo practican aún sino que en el uso concurrente de la sinalefa siguen sometidos a restricciones similares a las de Ayala. Más curioso aún es que varios de estos poetas eviten sistemáticamente los encuentros vocálicos, con proporciones estadísticas que no dejan lugar a dudas, como si trataran de no verse en el trance de optar por una u otra solución (Cf. D. C. Clarke en *BHi*, 57 [1955], 129-132).

³⁹ Cf. F. LECOY, *Recherches sur le 'Libro de buen Amor'*, Droz, Paris, 1938, pp. 83-86, y R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares*, IEP, Madrid, 1957⁶, pp. 212-215.

mas y ampliando el trístico, pero incluyendo siempre un verso o versos de vuelta: las cantigas de serrana 987-992 y 1022-1042, los versos de la prisión 1046-1058 y 1059-1066 y, con menor fundamento a mi juicio, las cantigas del Ave María (1061-1077) y la de loores (1673-1677)⁴⁰. El otro único ejemplo de zéjeles o copla zejelesca que solía aducirse⁴¹, para el siglo xiv, la *Doctrina de la discrición* de Pedro de Veragüe, no representa en realidad esta estrofa, puesto que carece del verso de vuelta, sustituido por pie quebrado de rima libre. Por otra parte, se ha demostrado ya concluyentemente que la obra de Veragüe es muy posterior a lo que se había supuesto y que su composición debe retrasarse hasta mediados del xv⁴². Auténticos zéjeles castellanos posteriores a Juan Ruiz aparecen sólo en algunos de los poetas más viejos del *Cancionero* de Baena: Pero González de Mendoza y Villasandino, que poetizan ya muy a fines del xiv o principios del xv.

Debe observarse que en todos esos zéjeles del *Libro de buen amor* y el *Cancionero* de Baena la estrofa está construida en octosílabos (como lo estarán luego todos los muy abundantes zéjeles de tono popular incluidos en el *Cancionero musical de Palacio*⁴³), y que también todos ellos presentan la forma “normal”, es decir, con estribillo al que remiten en su rima los versos de vuelta. En consecuencia, el poema judeo-español que estudiamos posee en su aspecto métrico y estrófico unos rasgos de superior arcaísmo a todas las muestras conocidas de uso de la estrofa zejelesca en castellano. La falta de estribillo en el zéjel es considerada por Menéndez Pidal como un desarrollo “generativamente” posterior a las

⁴⁰ D. McMILLAN, “Juan Ruiz’s use of the *estribote*”, en *Hispanic studies in honour of I. González Llubera*, Dolphin, Oxford, 1959. Como lo señala McMillan, las variaciones que introduce Juan Ruiz en el esquema del zéjel tienen precedentes en las *Cantigas* de Alfonso X y en el zéjel árabe.

⁴¹ Cf. P. HENRÍQUEZ UREÑA, *op. cit.*, p. 40.

⁴² El mediocre poema de Veragüe, que ha recibido más atención de la que merece por parte de estudiosos de la métrica y el léxico medieval debido a su presunta antigüedad, sigue muy de cerca en su métrica, y servilmente en su contenido y fraseología, al *Libre dels bons amonestaments* (1398) de fr. ANSELM TURMEDA, y son posibles los ecos del mismo Santillana, como lo muestra convincentemente F. RICO, “Pedro de Veragüe y Fra Anselm Turmeda”, *BHS*, 50 (1973), 224-236.

⁴³ Cf. R. MENÉNDEZ PIDAL, “Poesía árabe y poesía europea”, *BHi*, 40 (1938), 362-363, y prólogo de J. ROMEU a la ed. cit. del *Cancionero musical de Palacio*, pp. 195-190. Ocasionalmente aparecen en esta última colección otros metros distintos del octosílabo, pero el heptasílabo únicamente en dos casos: una *frottola* italiana (núm. 98) y un zéjel paralelístico (núm. 431).

formas plenas y justificado por la transición de una lírica coral a la monódica⁴⁴. Sin embargo, los ejemplos más antiguos de forma zejelesca en la lírica europea, en Guillermo de Aquitania y otros trovadores provenzales de la primera generación (Cercamon, Marcabru), hacen de la ausencia del estribillo la norma. Tampoco faltan los zéjeles acéfalos y sin estribillo en los *Cancioneiros* gallego-portugueses o en las *Cantigas* de Alfonso X, ni (y es lo que ahora más nos interesa) en la poesía árabe y hebrea. También sobre esto habremos de volver más adelante.

En resumen, la copla de zéjel en heptasílabos y sin estribillo, y en un contexto de poesía religiosa, no popular ni amatoria, sitúa el poema dentro de una cronología que apunta también a la primera mitad del siglo XIV.

Rasgos lingüísticos. La apócope de vocal. El léxico del poema, como su fonética —inservible, por la grafía modernizada, para todo intento de datación—, no aporta elementos significativos. Formas hoy arcaicas como *levar*, *comedir*, *ende*, *só*, *nado*, *castigo* en la acepción de ‘consejo’, o fenómenos como la conservación de f-, prolongan su vigencia en la lengua escrita o dialectal más allá del siglo XV. Posibles arcaísmos léxicos como *atorcer* (4c, 13d) y *cado* (9c) son de lectura incierta y, en el segundo caso, cabe la interpretación como hebraísmo.

El rasgo que más útil nos puede ser por sus implicaciones cronológicas bien delimitadas es el de la apócope vocálica. El texto, en su breve extensión, no presenta apenas ejemplos de palabras tónicas con -e, -o final. De -e, el único caso es *dende*, presente en dos versos (4a, 5b) que ofrecían dificultades en el cómputo de sílabas. Para 5b (*dende que fui nado*), ya apuntábamos dos lecturas posibles que ajustaban el verso a la cantidad heptasilábica:

- a) *dende que fui [yo] nado* (apoyada por otros casos de omisión del pronombre, y por la contigüidad de dos *yod* y su fácil confusión con *vau* en la grafía hebrea),
- b) *dende que fui nado*.

Pero estas posibilidades no son las únicas. Recordemos que el texto de la copia moderna lee *nacido*, y no *nado*, y que en principio era fácil suponer una modernización que estropeaba la consonancia

⁴⁴ R. MENÉNDEZ PIDAL, “Poesía árabe...”, pp. 358-360 y 384-389.

llamado : *nado* : *tornado*. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que las exigencias de la rima en poesía hebrea, como en la árabe, obligan sólo a la coincidencia de sonidos a partir de la última consonante, y no de la última vocal acentuada. Huellas abundantes del sistema de rima semítico se descubren en los *Proverbios* de Sem Tob, como lo puso de manifiesto Alarcos Llorach⁴⁵, en las *Coplas de Yoçef* y, muy probablemente, en otro poema medieval al que después nos referiremos. De acuerdo con este sistema de “consonancia átona”, que a nuestro poeta judeo-español le era sin duda familiar, *nacido* es consonante perfecto de *llamado* y *tornado*; en consecuencia, el heptasílabo sólo podría ser, si efectivamente hay omisión del pronombre:

dend' que fui [yo] nacido.

Más difícil es postular la posibilidad de apócope en *4a* (“den-
de que nací”), verso corto para el que sugeríamos antes la corrección:

dende que [yo] nací

suponiendo una nueva omisión del pronombre. Acaso debiera considerarse la alternativa *desend'*, aplicable también a *5b*, puesto que *dende* en la acepción temporal no está documentado en la lengua antigua, salvo en un ejemplo de la *Gran conquista de Ultramar* que Corominas considera dudoso⁴⁶.

No deja de resultar llamativo que varios versos que contienen palabras con final -o ofrezcan a la vez dificultades para su cómputo como heptasílabos: *solo* (*3d*, *9d*), *mundo* (*4b*), *yerro* (*4d*), *falso* (*11a*), *tiempo* (*12c*). Aunque hemos propuesto correcciones varias a estos versos, únicamente en el caso de *9d* sugeríamos, y con reservas, la posibilidad de la apócope *sol'*. Ni siquiera en textos de los siglos XII y XIII que atestiguan una apócope más intensa se hallan en castellano ejemplos de *mund'*, *tiemp'*, *fals'*, que presupondrían en cualquier caso un dialectalismo oriental insostenible para nuestro texto, del que hemos descartado un único caso de posible aragonesismo. La ausencia de formas reducidas de -o no arguye, pues,

⁴⁵ E. ALARCOS LLORACH, “La lengua de los *Proverbios morales* de Don Sem Tob”, *RFE*, 35 (1951), 262-268.

⁴⁶ J. COROMINAS, *DCELC*, s. u. desde.

en contra de la datación en la primera mitad del siglo XIV que hemos propuesto.

Son muy significativos, en cambio, varios casos de apócope de -e en las formas átonas del pronombre que creo evidentes:

vengot' yo a rogar (6a)

que m' des algún lugar (6c)

meterm' han... , levarm' han... , dejarm' han (7c, 9a, 9c).

Estos casos, en especial los dos primeros, de "desbordamiento de la apócope" por fonética sintáctica, sí corresponden con claridad al tipo de apócope extrema que se generaliza en Castilla desde fines del siglo XI⁴⁷. A ellos habría de sumarse la probable síncope en 2c, *redem'dor*⁴⁸; la rima de tipo semítico excluiría aquí la forma *redentor* (aparte de que el cultismo implica un referente cristiano), y *redemidor* alargaría la medida del verso.

Gracias a los trabajos de Rafael Lapesa, y a otros debidos a sus discípulos, se conoce con exactitud la cronología de la apócope en el castellano hablado y en la lengua literaria medieval. El fenómeno tiene su máxima expansión en el siglo XII y la primera mitad del XIII. Con Alfonso X se produce una reacción que tiende a restaurar las -e y -o finales, y la omisión quedaría limitada a los contornos fonéticos donde es hoy normal. "Tras el reinado de Alfonso X se precipita la decadencia de la apócope extrema, que a fines del siglo XIII y principios del XIV sólo se mantiene con alguna intensidad en La Montaña, Álava, la Rioja Baja y Murcia"⁴⁹. Como rasgo residual, la apócope se manifiesta todavía en el *Libro de buen amor*, sobre todo en pasajes que quieren parodiar el habla rústica (cantigas de serrana), y es excepcional, en cuanto marca de arcaísmo, la abundancia de restos de apócope que se observa en torno a la frontera de 1350 en obras compuestas por

⁴⁷ El fenómeno y su extensión son estudiados en los trabajos fundamentales de R. LAPESA: "La apócope de la vocal en castellano antiguo. Intento de explicación histórica", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, CSIC, Madrid, 1951, t. 2, pp. 187-226; "De nuevo sobre la apócope en castellano medieval", *NRFH*, 24 (1975), 13-23; "Contienda de normas lingüísticas en el castellano alfonsí", en *Actas del Coloquio hispano-alemán R. Menéndez Pidal*, Niemeyer, Tübingen, 1982, pp. 172-190. Pueden verse ahora reunidos en *Estudios de historia lingüística española*, ed. cit., pp. 167-225.

⁴⁸ Compárese con los casos de caída de vocales intertónicas enumerados por R. LAPESA, "La apócope...", p. 193: *semdero, judgar, cadnado*, etc.

⁴⁹ R. LAPESA, "La apócope...", p. 221.

judíos como Sem Tob (que m' fizo, vino m' al talante, no m' desdēnen, etc.) y las *Coplas de Yoçef* (e t' kiero defender, ke mi padre m' diera, etc.⁵⁰. Además del hermetismo de las comunidades hebreas, que se traduciría en conservadurismo lingüístico, Lapesa ve en el plurilingüismo de los judíos la justificación de este mantenimiento anómalo de la apócope: "Acostumbrados a los finales duros, abundantes y normales tanto en hebreo como en árabe, es natural que los prefiriesen, o al menos no los evitasen, cuando hablaban castellano"⁵¹. Aun así, la apócope desaparece en la segunda mitad del XIV y ni "en sus últimos reductos: arcaísmos regionales, dialectalismos periféricos, habla rústica, romance hablado por los judíos" se descubren rastros a partir de 1360⁵².

En conclusión, tanto la métrica (tipo de verso y estrofa, comportamiento en los encuentros vocálicos) como la lengua del texto permiten afirmar que el poema existía ya en fechas que coinciden con los años en que vemos a otros poetas judeo-españoles utilizar literariamente la lengua de su tierra de adopción; es decir, en torno a 1340-1350. Ello no excluye que el poema, que sin duda tuvo funciones litúrgicas, pueda haber sido compuesto en fecha anterior, ni que haya seguido recitándose —o rezándose— varios años después. Esto quiere decir que ha de concederse un margen a la refundición (en lo lingüístico al menos) y a la sustitución o desfiguramiento de algunos términos o rasgos, por no comprendidos o mal interpretados, que hubieran devenido arcaicos. Además de en las apócopes no reflejadas por el escriba, pero traicionadas por la métrica, pienso en términos como *cado* o el verbo que se encubre en los incomprensibles *otorís*, *atorisa*, que he interpretado como 'atorcer', la construcción *hora que* y algunos casos de *que*, modernización probable de *ca* (13a), etc.

II. EL POEMA EN SUS CONTEXTOS

La aparición de nuevos textos de poesía medieval castellana no es, por desgracia, un hecho tan frecuente como para que cual-

⁵⁰ *Ibid.*, p. 223.

⁵¹ R. LAPESA, "De nuevo sobre la apócope...", pp. 21-22.

⁵² R. LAPESA, "La apócope...", p. 224. En el *Ordenamiento de las aljamas*, de 1432, Lapesa no encuentra un sólo ejemplo de apócope. Restos esporádicos en versiones bíblicas judeo-españolas se deberían a aragonesismo o a simple literalismo en la transmisión escrita.

quier nuevo hallazgo no obligue, por mínimo que sea, a replantear en alguna medida el panorama de las verdades adquiridas y de las mismas concepciones generales sobre el desarrollo de nuestra antigua lírica. Los textos en español son, en comparación con otras literaturas europeas, escasos, y ha sido posible inquirirse sobre las razones por las que Castilla ‘careció’ de poesía fuera de los géneros épicos o narrativos. Es la conocida cuestión planteada por Américo Castro, escandalizadora en su momento, pero que no podía menos de acabar formulándose ante la “desazonadora” comprobación de que no sólo una mayoría de los textos ofrecía modelos, y hasta originales, transpirenaicos “demasiado” directos, sino que a veces a la misma procedencia étnica de los autores que utilizaron el castellano en los siglos XII y XIII en composiciones líricas juglarescas se le podía trazar un origen extrapeninsular, o extracastellano al menos. La apelación a los textos perdidos o al estado latente no anulaba, por muy reales que fuesen, el yermo lírico castellano, como tampoco la aparición de las jarchas mozárabes. El problema, innecesario es recordarlo, se planteaba no en los términos de la lírica popular, sino de la poesía “de autor” y, en ese terreno, ni la evidencia del recurso al gallego-portugués ni el extranjerismo de los géneros juglarescos son datos reductibles a simple anécdota intrascendente.

Si en sus mismas condiciones de existencia la antigua lírica castellana ha sido cuestión disputada —en lo que se refiere al sustrato étnico, o sustratos, que la sustentan—, el observador imparcial habrá de reconocer que la inseguridad es la norma en multitud de aspectos particulares, empezando por que demasiado a menudo no sabemos cómo medir los versos (testigo: la virulencia que parece ser patrimonio común de los tratadistas hispánicos al discutir opiniones métricas ajenas, o el habitual apresuramiento con que los aspectos materiales del verso son tratados en tantas ediciones de poesía medieval).

Los márgenes, muy amplios, de lo que es cuestionable en la interpretación de la poesía castellana primitiva se han convertido a veces en fácil patente de corso para audacias de muy distinto signo, y muy distintas también por su grado de plausibilidad o de simple “verosimilitud”. Convendría, en todo caso, que no se borrarán del todo las fronteras entre la hipótesis arriesgada, pero sustentable, y el puro “erostratismo”, para decirlo con el término aplicado al caso por Menéndez Pidal. Es posible, por ejemplo, que la carrera de despropósitos en torno a la génesis y las condiciones de existencia (o, más bien, de inexistencia) de la épica cas-

tellana, o de las jarchas, haya llegado ya a su término por la razón sencilla de que el “revisionismo” no puede ser llevado más adelante sin reducirse a sí mismo al absurdo (Per Abat a la caza de diplomas y fueros municipales, o en trance de cotejar —nuevo Gaston Paris— sobre su mesa de abogado no se sabe ya cuántos *textos* de canciones de gesta francesas), o a riesgo de quedarse sin objeto de estudio sobre el que ejercer nuevas revisiones. Más difícil resulta la mera discusión de algunos de los corolarios no expresados, y casi subliminales, que se desprenden de las hipótesis enunciadas como tesis incontestables.

Uno de los supuestos implícitos en la *nueva* crítica —un supuesto que ha extendido su campo de aplicación mucho más allá del ámbito inicial de la épica— ha consistido en reducir el universo de lo pertinente y de lo comparable a las letras latinas o del Occidente cristiano. El reduccionismo se ejercía aquí *a silentio* y en coincidencia nada casual con los saberes y los núcleos de interés de los críticos nuevos, que en esto sí se revelan miembros de una verdadera y misma “escuela”. La pertinencia de otros contextos y fuentes posibles, y no menos sabias, como las letras árabes o hebreas quedaba fuera de lugar en la medida en que en esa peculiar visión de la literatura medieval castellana se prescindía de los géneros en que esa pertinencia podía manifestarse, o en la medida en que cabía piadosamente desecharla como una más de las estimulantes pero pintorescas y nunca probadas aseveraciones de don Américo Castro. Ahora bien, para quien una literatura medieval castellana sin Sem Tob sea igual de incomprensible que sin Berceo, no podrá servir de coartada a la hora de trazar grandes síntesis-su mayor o menor familiaridad con las letras latinas y francesas y su total ignorancia, como es nuestro caso y el de la mayoría de los hispanistas, de la cultura hebraico-española. Si es la propia obra la que dicta las intertextualidades que deben tenerse en cuenta, no parece legítimo que el estudioso imponga como única la vara de medir de su personal competencia elevada a norma. Estudiar los contextos reales en que la obra es significativa y de los que depende obligará muchas veces a penetrar en campos de “especialización” ajenos, con las necesarias dosis de humildad que ello supone. Implica también riesgos y osadías que estarán tan o tan poco justificados como los de la reducción al feliz y casi eclesial europeísmo que ahora nos envuelve.

En los apartados que siguen intentaremos ver qué es lo que el nuevo texto recuperado aporta a nuestra comprensión de la antigua poesía castellana, sus creadores y su público, al margen de

lo que no necesita justificarse en cuanto mensaje que todavía hoy puede mover la sensibilidad de lectores que no forman ya parte de ninguna sinagoga. Releámoslo, esta vez sin impedimenta crítica:

A ti, Sennor, rogaré;
merced te pediré;
oración te faré,
yo a ti cada día.

Bien só yo sabidor
qu'eres mi criador,
tú seas redemdor
d'aquesta alma mía.

Grandes pecados fiz,
e non torcí cerviz
a lo que la Ley diz
atan sólo un día.

Dende que yo nascí
e al mundo parecí
yo siempre atorcí
en yerro y porfía.

Hebel só yo llamado
dende que fui nado,
¿qué faré de tornado
tierra como solía?

Vengo t' yo a rogar,
Sennor de piadad,
que m' des algún lugar;
yo a ti tornaría.

Zebratan só yo fecho,
al Sennor fiz despecho;
meter m' han estrecho
so de la tierra fría.

Hora, ¿yo qué faré,
o qué comidiré,
o qué quenta daré
d'aquesta alma mía? (...)

Levar m' han sin tocado
a lo despoblado;
dexar m' han en mi cado
solo, sin compañía.

Meter m' han n'angostura
so de la tierra dura;
hora, qué amargura
y quién lo sofriría! (...)

Pequé, falso, e mentí,
e siempre creí en ti;
perdona tú a mí,
yo a ti tornaría.

(...)
El tiempo así se va
e non sé por qué vía.

Ca sin tomar castigo
de algún mi amigo,
non m' dexa el enemigo
que me atorcía.

(...)
De oy sin otro non,
de ti tome perdón
aquesta alma mía.

Sennor de gran nobleça,
alça tu fortaleça,
perdónenos tu nobleça,
faz con nós maravilla.

Tornemos a la fuessa,
hora, ¿quién havrá fuerça
para 'star sin verguença
del Juizio el día?

Para este texto, sin diacríticos, he adoptado las lecturas que me parecen convincentes dentro de la gama de posibilidades que se ha expuesto más arriba. En algunos puntos la elección depende sólo de preferencias individuales y el lector sabrá referirse en todo caso a la transcripción editada al principio.

1. *Poesía medieval castellana y poesía hebraica*

La angustiada confesión de culpas y lamentación del alma que configuran el poema no tienen paralelos estrictos en la poesía castellana medieval. La composición se nos presenta como algo extraño y aislado, sin puntos de anclaje en una literatura que se ciñe en su expresión religiosa —hasta Ayala— a la esfera de lo narrativo y de lo exultantemente maravilloso. Vidas de santos, loores, milagros; restauración —en suma— del orden en este bajo mundo por obra de una intervención divina directa o a través de mediadores privilegiados, ejemplares y siempre dignos de alabanza. Es posible que la manifestación de una religiosidad más agónica y personal no se diera en la antigua poesía castellana porque la liturgia latina y la poesía himnica asociada a ella cumplieran esa función. Lo que es evidente es que el poema que estudiamos se integra, en cambio, con toda naturalidad dentro de la poesía sinagoga hebrea, fijada ya en el siglo IX y que tan extraordinario desarrollo alcanzó en la Edad Media española. En la liturgia y en la poesía sagrada hebraica ocupan un lugar central las oraciones penitenciales, prescritas para los días de ayuno y otras festividades específicas del calendario religioso. Este tipo de oraciones, las *selihot*, “se estructuraba tradicionalmente en dos partes: en la primera el alma hacía confesión de sus pecados, y en la segunda instaba, humilde y suplicante, el perdón de los mismos”⁵³. Pueden diferenciarse distintas modalidades o subgéneros de la poesía penitencial según predomine uno u otro de los motivos temáticos fundamentales, confesión del pecador y ruegos para alcanzar el perdón: *widduy* (confesión), *tokehá* (reproche del alma a sí misma), *baqqašá* (súplica), *tehinná*, etc. Estos son los encabezamientos genéricos a que responde buena parte de las composiciones religiosas hebraico-españolas, y de las que el hebraísta J. M. Millás traduce una amplia selección que nos permite comprobar la sustancial

⁵³ J. M. MILLÁS, *La poesía sagrada hebraicoespañola*, CSIC, Madrid, 1940, p. 13.

identidad de tono e inspiración con el poema castellano⁵⁴. Es más, no es en absoluto descartable que nos hallemos ante la traducción o adaptación de un poema hebraico preexistente.

La composición obedece, pues, al mismo momento histórico de fines del XIII y primera mitad del XIV en que vemos a judíos peninsulares utilizar la lengua romance para fines litúrgicos o devotos en general dentro de la propia ortodoxia religiosa hebrea, y no ya en el papel de transmisores de obras científicas árabes que tuvieron en época anterior. A este momento responden las traducciones bíblicas escurialenses, que en buena parte se sitúan al margen del canon cristiano y revelan haber sido ejecutadas a partir del texto hebreo y con destino a lectores judíos⁵⁵. Respecto a las *Coplas de Yoçef*, ya indica González Llubera su muy probable origen como texto acomodado a las celebraciones de *Purim*, igual que sucede con una versión provenzal análoga, para uso de judíos a quienes el hebreo no era ya accesible⁵⁶. A esta creciente "ladinación" de los judíos en España apuntan otros testimonios

⁵⁴ Cf., entre otras, la *baqqasá* de Ibn Mar Saul (*La poesía sagrada*, núm. 6), la *selihá* de Ibn Caprón (núm. 7), las de Ibn Chicatella (núm. 41), Ibn Bile'am (núm. 52), Ibn Gayyat (núm. 58) y, muy especialmente, las *selihot* de Moše Ibn Ezra (núms. 61-64) y Abraham Ibn Ezra (núms. 104-105), las *tehinnot* de Ibn Pacuda (núms. 97 y 99), o la *tokehá* de Ishaq Ben Zerahya Ha-Levi (núm. 113), etc.

⁵⁵ Prescindiendo de *La Fazienda de Ultramar*, la *Biblia de Alba* y las biblias sefardíes publicadas en el XVI, se conocen al menos siete traducciones medievales distintas que derivan total o parcialmente de los textos hebraicos. Tienen fuente hebrea por completo las versiones contenidas en los ms. del Escorial I-j-7 e I-j-5, que representan una misma traducción del s. XIV; la del ms. I-j-3, también del XIV; y la del J-ii-19, al parecer ya del XV. A ellas se suman las que muestran un carácter mixto, del texto hebreo y la *Vulgata*: las de los ms. escurialenses I-j-4 y, para el Salterio, I-j-8; la versión del ms. 10.288 de la Bib. Nacional de Madrid y la del ms. 87 de la Academia de la Historia. Cf. J. LLAMAS, "La antigua Biblia castellana de los judíos españoles", *Sefarad* (*Sef*), 4 (1944), 219-244 (en especial pp. 222-224), sobre I-j-3; y, del mismo autor, "Nueva Biblia medieval judía e inédita en romance castellano" (J-ii-19), *Sef*, 9 (1949), 53-74, y "Antigua Biblia judía medieval romanceada" (I-j-7), *Sef*, 11 (1951), 289-304. Para una visión de conjunto y evaluación de las fuentes hebreas, cf. G. M. VERD, "Las biblias romanzadas: Criterios de traducción", *Sef*, 31 (1971), 319-351, y, sobre todo, los varios trabajos que M. MORREALE ha dedicado a las distintas versiones, empezando por sus "Apuntes bibliográficos...", *Sef*, 20 (1960), 66-109, y, entre otros, "El Ms. 10.288 de la Bib. Nac. de Madrid...", *Filología*, 13 (1968-1969), 251-287, y "El Códice de los Profetas... de la Ac. de la Historia", *BRAH*, 150 (1962), 133-149.

⁵⁶ *Coplas de Yoçef. A medieval Spanish poem in Hebrew characters*, ed. I. GONZÁLEZ LLUBERA, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1935, pp. xxix-xxx.

sobre el recurso a traducciones bíblicas parciales con función ritual:

En el siglo XIV, en varias partes de España, al llegar el Purim, y para dar placer a las mujeres, el Libro de Ester se lee en una traducción castellana. Cuando a mediados de este siglo el purista Isaac ben Seshit es nombrado rabino de la congregación de Zaragoza, le escandaliza hallar esa costumbre entre sus miembros⁵⁷.

El purismo tendría que ceder ante la necesidad. En fecha posterior vemos ya aceptada como normal la lectura del romanceamiento de la historia de Ester dentro del contexto litúrgico del *Purim*:

E son obligados a leer su estoria con gran reuerencia a manera de *tora* escripta, ansy onbres commo mugeres e moços e niños, . hase de leer a las mugeres en romance⁵⁸.

El desvío de algunos círculos intelectuales judíos respecto a la lengua hebrea consta ya a fines del XIII en una invectiva contra los "ilustrados" toledanos, tachados de averroísmo y laxitud en la fe, del poeta y cortesano arrepentido Todros ben Yehuda Haleví (1243-c. 1306):

Son ciegos los hebreos para estimar su ley.
Cualquier noche de estudio la tienen por estéril:
—¿Acaso no es bastante saber el alefata?—
Y añaden: —No entendemos hebreo; con nosotros
debes hablar tan sólo árabe o español⁵⁹.

La ignorancia del hebreo se hará más ostensible, sin embargo, en fecha más tardía y dentro de los estratos sociales más hu-

⁵⁷ ABRAHAMS, *Jewish life in the Middle Ages*, p. 345, *ap.* M. J. BERNARDETE, *Hispanismo de los sefardíes levantinos*, Aguilar, Madrid, 1963, p. 66. El mismo relato en Y. BAER, *Historia...*, p. 353, donde el suceso se fecha entre 1372 y 1385.

⁵⁸ M. MORREALE, "Vocaboli giudeo-spagnuoli nella *Censura et Confutatio libri Talmud*", *Quaderni Ibero-Americani*, 3 (1949), 577.

⁵⁹ Y. BAER, *Historia...*, p. 191 (la traducción del texto de TODROS se debe a Elena Romero). El poema ha sido aducido e interpretado diversamente a propósito de la polémica sobre la influencia de los judíos en la prosa castellana alfonsí; cf. E. ASENSIO, "Américo Castro, historiador", *MLN*, 81 (1966), 617, y A. A. SICROFF, "Américo Castro and his critics: Eugenio Asensio", *HR*, 40 (1972), 15-17.

mildes o entre las mujeres. El uso del castellano como lengua literaria en autores judíos si sorprende por algo es por lo tardío, y por su escaso volumen en comparación con una abundantísima producción en hebreo y en árabe. En términos estadísticos, la poesía medieval castellana representa una proporción insignificante de lo que se escribió en las lenguas “sabias”, hasta el siglo XIV. Apoyados en una tradición literaria especialmente vigorosa, como la bíblica, y en el cultivo del hebreo como lengua litúrgica y lengua escrita “viva”, el romance no habría pasado de ser para los judíos españoles más que “a medium of convenient, unpretentious oral communication with the nearest neighbours of the aljama, the topics being trivial day-to-day business transactions and irresponsible chatter”⁶⁰. Faltaría, en consecuencia, a los judeo-españoles “a sustained literary tradition in the Romance vernacular, with the possible exceptions of highly conventional Bible translations”, según sostiene Yakov Malkiel, que no cree en la existencia de un “proto-judeo-español” y sí en simples usos locales, ajenos a las influencias niveladoras que hubiera supuesto un modelo de lengua literaria que sólo parcialmente existe a partir de la expulsión⁶¹. Parece, con todo, fuera de duda que en torno a 1300 se extiende entre los judíos peninsulares el uso escrito del romance, que con arcaísmos, convencionales o no, y teñido de dialectalismos, como es también habitual en los autores cristianos, entra a formar parte de la liturgia, en donde rápidamente se ritualiza según una tendencia destinada a prolongarse y acentuarse en los sefardíes de la diáspora casi hasta nuestro siglo⁶². Además de las traducciones bíblicas, son evidencia incuestiona-

⁶⁰ Y. MALKIEL, “The Jewish heritage of Spain”, *HR*, 18 (1950), 338-339.

⁶¹ *Ibid.*, p. 338. Para un punto de vista diverso, cf. A. CASTRO, “Acerca del castellano escrito en torno a Alfonso el Sabio”, *Filología Romanza*, 1 (1954), 1-11 (según este autor, los judíos habrían tenido influencia determinante en el surgir de la prosa castellana). Respecto al ‘proto-judeo-español’, I. S. RÉVAH sostiene una opinión también negativa, “Formation et évolution des parlers judéo-espagnols des Balkans”, *Ibérica*, 3 (1961), 173-196. S. MARCUS, en cambio, intenta probar que el romance hablado por los judíos tenía ya antes de 1492 “un cachet spécial” que lo diferenciaba de la lengua de sus vecinos, aunque sólo aporta datos del léxico referencial religioso, “A-t-il existé en Espagne un dialecte judéo-espagnol?”, *Sef*, 22 (1962), 129-149.

⁶² Acerca de este “judeo-español calco”, o “ladino”, como lengua litúrgica escrita, muy distinta de la lengua hablada por los sefardíes, cf. los varios trabajos de H. VIDAL SEPHIHA enumerados al final de su contribución en las *Actas de las jornadas de Estudios Sefardíes*, Univ. de Extremadura, Cáceres, 1981, pp. 15-29.

ble de este uso del romance los rituales y oraciones sueltas que se nos revelan ocasionalmente en los procesos inquisitoriales ya aquí aludidos y en otras fuentes, y las versiones castellanas de obras teológicas hebraicas de mayor aliento, como la traducción anónima de *El Cuzarí* de Yehuda Ha-leví realizada en el siglo XIV a partir de una versión hebrea, y no del original árabe, o la posterior de la *Guía de los perplejos* de Maimónides debida a Pedro de Toledo⁶³.

A esta tardía incorporación de los hebreos españoles al uso del castellano literario desde supuestos culturales judíos, y no todavía conversos, debemos una de las obras más singulares de la poesía medieval, los *Proverbios* de Sem Tob, autor con una importante producción en hebreo a sus espaldas que sólo en fechas recientes ha empezado a ponerse a contribución⁶⁴. Pero es muy probable que esa presencia judía en las letras medievales castellanas sea más considerable de lo que la historia literaria al uso está habitualmente dispuesta a reconocer.

El hallazgo más importante de las últimas décadas en lo que a poesía medieval castellana se refiere es, sin duda alguna, el del planto *¡Ay, Iherusalem!*, descubierto y publicado en 1960 por María del Carmen Pescador⁶⁵ y estudiado magistralmente por Eugenio Asensio⁶⁶. En el mismo manuscrito donde aparece copiado

⁶³ Cf. J. M. MILLÁS, “. . . Manuscritos hebraicos de la Biblioteca Nacional de Madrid”, *Sef*, 3 (1943), 303-319. Millás alude a “la penetración progresiva, en el siglo XV, de la lengua romance en el seno de la Sinagoga” y a “una actividad de traducciones del hebreo al castellano, por los judíos españoles del siglo XIV-XV, que merece estudiarse”. Esas traducciones parecen localizarse, según Millás, en una zona de Castilla la Nueva, a lo largo del Henares hacia Toledo. A los textos mencionados, súmese una versión castellana del *Calila e Digna* a partir del texto hebreo (del s. XIII), fechable en el XIV; cf. J. M. SOLÁ SOLÉ, *Hispania Judaica*, 3 (1984), 103-131.

⁶⁴ Cf. J. H. KLAUSNER, “Reflections on Santob de Carrión”, *Hispania*, 46 (1963), 304-306, y “The Historic and Social Milieu of Santob’s *Proverbios Morales*”, *Hispania*, 48 (1965), 283-289; F. DÍAZ ESTEBAN, “El debate del cálam y las tijeras, de Sem Tob Ardutiél, Don Santo de Carrión”, *Rev. de la Universidad de Madrid*, 18 (1969), 61-102; C. COLAHAN, “Santob’s debate: Parody and political allegory”, *Sef*, 39 (1979), 87-107 y 265-308; y, muy en especial, la introducción de S. SHEPARD a la nueva edición de los *Proverbios*, Castalia, Madrid, 1985.

⁶⁵ M. C. PESCADOR DEL HOYO, “Tres nuevos poemas medievales”, *NRFH*, 14 (1960), 242-250.

⁶⁶ E. ASENSIO, “*¡Ay, Iherusalem!* Planto narrativo del siglo XIII”, *NRFH*,

el planto, y con la misma letra, figuran otros dos poemas: una breve exposición del decálogo en pareados, de escaso valor, y un poema narrativo, en cuaderna vía anómala, sobre la Creación y el Pecado original. Este relato bíblico que abre la pequeña colección es evidentemente de origen hebraico, de autor judío y compuesto para judíos, y como tal lo ha identificado el propio Asensio, quien lo considera la primera y única obra original hispano-hebrea anterior a *Sem Tob*⁶⁷. Si fueran necesarias más evidencias del carácter judío del poema que las que se desprenden de su propia lectura, contamos ahora con un dato sorprendente sacado a luz por Iacob M. Hassán: los sefardíes de Marruecos conservaban esta composición en pleno siglo xx como parte de su repertorio de poesía tradicional⁶⁸. Conocemos dos versiones, recogidas por J. Benoliel hacia 1906 en Tánger⁶⁹ y por J. Martínez Ruiz en Alcazarquivir entre 1948 y 1951⁷⁰. El texto, muy fragmentario, conserva en buena medida la estructura estrófica y se reconocen sin dificultad los versos del “primer” original del siglo xiv. El caso representa una muestra más de la capacidad de la memoria tradicional para retener, con las modificaciones impuestas por este modo de transmisión, durante siglos textos y modelos poéticos sin necesidad de apoyarse en la imprenta. Aquí nos interesa especialmente como ejemplo del alto grado de ritualización que se observa en la tradición oral judeo-española en época moderna⁷¹, y que sin duda existía ya en la tradición escrita en los siglos anteriores al exilio. La pervivencia del poema no sería explicable sin tener en cuenta la función litúrgica que el canto, o recitado, de la compo-

14 (1960), 251-270. Reed. en la 2ª ed. de *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1970, pp. 263-292.

⁶⁷ E. ASENSIO, “Américo Castro, historiador” (1966); cito por la reed. en *La España imaginada de Américo Castro*, El Albir, Barcelona, 1976, p. 54.

⁶⁸ Comunicación verbal. [Expuesto en el “II Congreso-Encuentro de las tres culturas” (1983)].

⁶⁹ Lo publica en su trabajo “Dialecto judeo-hispano-marroquí o hakitía”, *BRAE*, 14 (1927), 367-368. Tengo presente también el texto manuscrito remitido por Benoliel a R. Menéndez Pidal, preferible por carecer de algunos retoques menores.

⁷⁰ J. MARTÍNEZ RUIZ, “Poesía sefardí de carácter tradicional (Alcazarquivir)”, *Archivum*, 13 (1963), 118 (núm. XXVIII). Según el colector, la composición se cantaba como endecha los días de duelo.

⁷¹ Cf. J. A. CID, “Recolección moderna y teoría de la transmisión oral”, en *El Romancero hoy: Nuevas fronteras*, Sem. Menéndez Pidal, Madrid, 1979, pp. 328-329.

sición hubo de tener para las comunidades judeo-españolas. El hecho es comparable, aunque diverso, a lo que se aprecia en la transmisión escrita de traducciones sefardíes de poemas religiosos medievales de Ibn Gabirol, Jehuda Ha-leví, los Ibn Ezra, Sem Tob, etc., incluidas en los rituales judeo-españoles impresos casi hasta nuestros días⁷².

Volviendo al manuscrito que nos ha conservado el relato estrófico sobre el Pecado original, el planto por Jerusalem, y la paráfrasis del decálogo, cabe preguntarse si el origen o influencia judaica se limitan sólo a la primera de las piezas. Nada se opone, en principio, a que una enumeración mnemotécnica de los mandamientos fuese utilizable por igual para judíos y cristianos; es más, el recurso a la forma métrica para fijar preceptos parece haber tenido tanto o mayor desarrollo entre los primeros que entre los segundos, sobre todo en época medieval⁷³. El planto *¡Ay, Iherusalem!*, copiado en medio de dos poemas que son a la vez dos oraciones, es, además del más valioso, el que plantea mayores interrogantes. El contexto y las referencias históricas son de un cristianismo que no deja lugar a dudas, empezando por su *envío*: “A los que adoran / en la vera Cruz”. La obra se presenta como traslación fictiva de una carta enviada por el maestro de los Hospitalarios desde San Juan de Acre, cuyo objeto es llamar la atención sobre el riesgo que amenaza al Santo Sepulcro y solicitar la ayuda del Papa y el Concilio. La ayuda será otorgada, pero el socorro no evita la caída de la ciudad santa, seguida por las profanaciones que sufren el Sepulcro y sus servidores:

⁷² A título de simple ejemplo, cf. la amplia reseña y adiciones de ELENA ROMERO a un trabajo de Herman Salomon en torno a un *piyut* hebreo del s. XII, del que se conoce versión española en varias ediciones desde 1552 a 1963, *Sef*, 31 (1971), 190-194.

⁷³ Cf. A. S. YAHUDA, “Un capítulo sobre la poesía hebraica religiosa en España”, *BRAH*, 67 (1915), 513-549, a propósito del género didáctico de las *Azharot* (exhortaciones), donde se exponen los 613 preceptos contenidos en el Pentateuco: “La exposición de los preceptos en poemas más o menos extensos ha sido siempre un tema predilecto para los poetas [hebraicos] y existe toda una serie de aquéllos compuestos por autores de varias épocas y de diversos países”. Las *Azharot* de Ibn Gabirol inspiraron a varios poetas, que “se empeñaron en exornar la obra de este ingenio poético con un prólogo ameno y elocuente, tomando como tema los Diez Mandamientos, que fueron los primeros preceptos divinos y por esto muy propios para servir de introducción a las *Exhortaciones*” (p. 520); Yahuda traduce uno de estos “prólogos” que exponen el decálogo, obra de David ben Eleazar ibn Pacuda (pp. 537-539).

De las vestimentas fazían cubiertas;
 del Sepulcro santo fazían establo . . .
 Sacerdotes e frayres en cadenas presos;
 tienen los abades en cepos de maderos.

Asensio ha comprobado la básica fidelidad del poema a fuentes latinas que relatan sucesos históricos del siglo XIII a caballo entre la sexta y la séptima cruzadas y plantea la hipótesis de que el planto haya sido utilizado como propaganda por los franciscanos que predicaban una nueva cruzada; una propaganda que “para la edificación religiosa echaba mano de la poesía en lengua vulgar”⁷⁴. Pero Asensio hace también especial hincapié en el aislamiento del poema: “No encontramos dentro de nuestro parnaso medieval nada con qué compararlo”; es también inútil, añade, “buscar los modelos en las letras hermanas francesas, provenzales, latinas, catalanas o gallegas”⁷⁵.

Es posible que otra tradición literaria, no menos “hermana” de las letras medievales de Castilla, nos proporcione algunas claves útiles que enriquezcan y compliquen aún más la comprensión de este singular poema. Se trata, claro es, de las letras hebraico-españolas. Empecemos por hacer notar algo en lo que no creo que aún se haya reparado: el planto está escrito en estrofas cuyas iniciales siguen un acróstico alfabético, un abecedario análogo al que veíamos en el poema estudiado en la primera parte de este trabajo. El acróstico permite, incidentalmente, sustituir con seguridad dos lecturas defectuosas de la edición de 1960. En la estrofa 19 (v. 91):

Bienen las doncellas que eran delicadas,

la inicial, en medio de las estrofas que corresponden a *S* y *U* puede ser sólo *T* (Tienen las doncellas . . .), con lo que se restablece

⁷⁴ E. ASENSIO, *Poética y realidad. . .*, p. 277.

⁷⁵ E. ASENSIO, *ibid.*, p. 266. En un mismo sentido: “Los cantos europeos de cruzada que he revuelto vanamente buscando un modelo o antecedente, ofrecen por su complicación estrófica, por su movimiento y tonalidad, una figura poética muy diferente” (pp. 281-282); “[. . .] Ciertos fenómenos de composición y estilo no encajan en los módulos de los poemas narrativos que conocemos en castellano [. . .] Nos invitan a postular una rama lírica perdida” (p. 289); “[. . .] Confluyen en nuestro poema elementos clericales y juglarescos, giros estilísticos tradicionales y otros de origen misterioso [. . .] ¿Estamos frente a un género poético del que sólo se salvó una muestra?” (p. 292).

el sentido del verso y el paralelismo con la estrofa anterior (Tienen <a> los abades. . .), del que forma también parte la reiteración de “en cadenas presos/presas” (vv. 86 y 92). El primer verso de la décima estrofa (46) carece de cualquier sentido aceptable:

Raros muy amargos moros cuantos son.

La estrofa corresponde en el acróstico a la letra K, y así se lee claramente en el facsímil. Debe postularse, pues, un *karos* o *karios*, como apelativo de uno de los pueblos que atacan Jerusalén; es decir, los mismos coraminos o corminos (los *choramini* o *choerosmini*) que Asensio documenta en las fuentes históricas sobre la cruzada a que se refiere el planto, esto es, los turcos kharizmios o kharisminos, responsables del asalto final a la ciudad santa⁷⁶.

Pero el interés del acróstico va más allá de su valor como recurso de enmienda textual. El abecedario o acróstico alfabético es un artificio de abolengo oriental, muy utilizado ya en los libros poéticos de la Biblia y presente en todas las épocas de la poesía hebraica, desde los *paytanim*, del siglo VI en adelante, a los grandes poetas medievales judeo-españoles⁷⁷. El acróstico, alfabético o no, está ausente por completo —hasta donde sé— en la poesía medieval castellana, con las excepciones del planto por Jerusalén y el nuevo poema que hemos publicado aquí. Las primeras muestras que conozco, al margen de esos textos, son un pequeño acróstico onomástico que figura en el *Cancionero de Baena* y el muy conocido de los preliminares de la *Celestina*⁷⁸. Claro está que los

⁷⁶ El verso, sin embargo, sigue sin tener sentido satisfactorio. Creo evidente que “muy amargos” es mala lectura, pero no puedo proponer corrección que la mejore.

⁷⁷ Cf. D. GONZÁLEZ MAESO, “Algunos aspectos de la poesía sinagoga”, *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*, 3 (1954), 16 ss., a propósito de prototipos siríacos y uso de acrósticos alfabéticos en autores bizantinos; y J. M. MILLÁS, “La tradición del estrofismo bíblico en las poesías medievales”, *Sef*, 1 (1941), 45-87, recogido en *La poesía sagrada. . .*, cap. 3; y, sobre todo, L. ZUNZ, *Die Synagogale Poesie des Mittelalters* (Frankfurt, 1920²), p. 104 y ss. Según Zunz, *Mehr als die Hälfte aller Selicha's befolgt die Ordnung des Alphabets*” (p. 105).

⁷⁸ Los varios precedentes al acróstico de ROJAS que enumera MARÍA ROSA LIDA en una nota con abundantísima información son todos franceses e italianos, con la única excepción del acróstico onomástico de Alfonso X en las iniciales de los capítulos de las *Partidas*, cf. *La originalidad artística de La Celestina*, Eudeba, B. Aires, 1970, pp. 15-16. También es onomástico el acróstico de GUILLELMUS PETRI, abad de Sahagún, en sus *Rithmi de Iulia Romula*, edita-

abecedarios son habituales en la poesía medieval latina, a partir del himno de San Agustín contra los Donatistas; y nos sería aquí indiferente que el acróstico sea en él y otros autores cristiano-latinos posteriores una clara imitación del bíblico, como lo confiesa Beda explícitamente (“... *imitari morem Sacrae Scripturae*”)⁷⁹. Ignoro si existen ejemplos de acróstico alfabético en la himnica latina hispánica posterior a la época visigoda, pero es seguro que el autor de *¡Ay, Iherusalem!* tuvo aquí presentes modelos latinos, como los tuvo en sus fuentes históricas sobre la cruzada: el orden que sigue en su abecedario es el del alfabeto latino y no el hebreo. De cualquier modo, no parece que sea simple casualidad que el acróstico de *¡Ay, Iherusalem!* sea de 22 estrofas, y letras, como en la poesía hebraica, y no de 23, según es la norma en los poemas latinos⁸⁰. En rigor, el orden del acróstico se interrumpe en el planto tras la estrofa que corresponde a *V*. El autor habría tenido dificultad para encontrar palabras iniciales con *X*, *Y* y *Z*, lo que es poco verosímil, o habría imitado a San Agustín, que termina su himno también en la letra *V*. Sin embargo, en *¡Ay, Iherusalem!* se añaden otras dos estrofas, fuera ya de orden acróstico, hasta completar las 22; con ello, la relación entre números y letras, nunca pueril ni arbitraria para la mentalidad medieval, es la propia de un modelo bíblico y hebraico, no de un modelo latino.

La ausencia de paralelos genéricos que confrontar con el poema que advierte Asensio en la literatura castellana, en otras literaturas románicas y en las propias letras latinas, no sería tan absoluta si el cotejo se ampliara a la tradición literaria hebraica. Uno de los géneros de la poesía litúrgica sinagoga, la *qiná*, consiste —como es bien sabido— en la lamentación por la ruina del Templo. Entre los judíos españoles el género se cultiva desde antiguo hasta la época de la expulsión⁸¹ y pervive en la literatura sefardí

dos por Diego Catalán y Juan Gil, *Anuario de Estudios Medievales*, 5 (1968), 549-558.

⁷⁹ Cf. E. DU MERIL, *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, Brockhaus, Paris, 1843, pp. 120-121, y *Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification* Brockhaus, Paris, 1941, pp. 51-52.

⁸⁰ De los varios poemas acrósticos que publica DU MERIL en sus dos colecciones de 1843 y 1847 sobre poesía “popular” latina, son todos regulares en el número de 23 estrofas, con la excepción de dos, conservados sólo fragmentariamente, y otro que añade una estrofa por duplicación de la que corresponde a una letra.

⁸¹ Cf. J. M. MILLÁS, *La poesía sagrada...*, pp. 14, 147, 152, 160-164.

tardía⁸². Dentro del calendario religioso judío, la *qiná* se vincula ritualmente a las conmemoraciones de *Tiš 'a-be-ab*, en recuerdo de la caída de Jerusalén y la destrucción del Templo, pero adquiere muy a menudo un significado luctuoso más amplio y se aplica a otras tragedias sufridas por el pueblo judío. Abraham Ibn Ezra (c. 1902-c. 1167) compone una *qiná* con ocasión de la ruina de las comunidades judías de España y el norte de África causada por la invasión almohade; a la persecución y matanzas de 1391 dedican dos elegías Ishaq b. Sese Perfet (1336-1408) y Yehiel ben Aser⁸³; en fin, Millás se refiere a “una larga elegía *qiná*, anónima, en torno a los luctuosos días de la expulsión de 1492”⁸⁴. La misma apertura hacia otros temas elegíacos se aprecia también en las *qinot* sefardíes de los siglos XVIII y XIX, donde predominan los “casos” luctuosos concretos particularizados en historias narrativas personales. Aun así, se mantiene el principio inspirador del género, apoyado en su función ritual. La caída de la ciudad santa y la ruina del Templo subyacen como marco referencial explícito o como término de comparación evocado por los otros desastres que se narran y se lamentan en las *qinot*⁸⁵, si es que no siguen siendo el tema principal o único de la elegía.

⁸² Cf. I. M. HASSÁN y E. ROMERO, “Quinot paralitúrgicas: Edición y variantes”, *Estudios Sefardíes*, 1, (1978), 3-57.

⁸³ J. M. MILLÁS, *La poesía sagrada...*, pp. 160, 164 y 339-341.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 159, con referencia a su edición en un trabajo de A. FREIMANN (1933). Cf., además, F. CANTERA, “Elegía de Abraham ben 'Ezra a la toma de Lucena por los almohades” [1148], *Scf.*, 13 (1953), 112-114, y S. BERNSTEIN, “Two unknown Hebrew-Spanish Lamentations”, *Homanaje a Millás-Vallcrosa*, I, CSIC, Barcelona, 1954, pp. 155-162. Los textos de Bernstein proceden del mismo ms. de Lisboa dado a conocer por S. Schwarz, al que se refiere Cantera. La colección constaba originariamente de nada menos que 96 *qinot*.

⁸⁵ Hago abstracción de los romances y otras composiciones que por su contenido, apreciado como luctuoso, se han utilizado con función pararritual o, simplemente, “ambiental”. Estos romances incluyen temas como *La muerte del príncipe don Juan*, *Las cabezas de los infantes de Lara*, *La mujer de Arnaldos*, etc., donde subyace una historia trágica, y algún otro que en la tradición peninsular pertenece al repertorio burlesco o infantil, como *Don Gato*. Más sorprendente aún es el carácter de endecha que en la tradición de Marruecos ha adquirido una composición moderna y culta, *Lux Aeterna*, escrita según modelos posrománticos ingleses por JUAN MENÉNDEZ PIDAL en 1884. Para el contexto cultural de las celebraciones de *Tiš 'a-be-ab*, cf. M. MOLHO, *Literatura sefardita de Oriente*, CSIC, Madrid, 1960, pp. 151-153. Molho documenta en la Salónica de principios del xx el recitado en hebreo, “y muchas de ellas en su traducción judeo-española”, de *qinot* de los poetas hebraico-españoles medievales.

Este género de larga tradición en la poesía hispano-hebraica medieval y con derivados sefardíes cuyos prototipos son sin duda anteriores al siglo XVIII, en que se documentan por primera vez, ofrece coincidencias significativas con el planto *¡Ay, Iherusalem!* Cótejense simplemente los pasajes del planto que arriba hemos citado a propósito de la profanación del Sepulcro y sus servidores con estos versos de una *qiná* de *Tiš 'a-be-iab* de Selomó Girondí, autor del siglo XIII, contemporáneo del autor del poema castellano según la cronología propuesta por Asensio:

. . . Cuando vinieron, encontraron los levitas, fieles custodios del culto sagrado, / y ellos permanecieron en sus velas, no abandonaron sus puestos, / hasta que fue derramada su sangre como agua de exterminio / y cualquier impuro e incircunciso franqueó el velo del Santuario, / lugar en el cual el Sumo Sacerdote entraba con temor, / y destruyeron tus ramos y tus ventanales preclaros⁸⁶.

O bien, ya en época moderna, estas estrofas judeo-españolas de *El ĥorbán de Sión*:

Iban los enemigos padres y hijos matando
en brazos de sus madres cuando estaban tetando,
con grande crebanto moillos iban dando,
por que tal crueldad non fue fecha en Siyón. . .

Dijo Mošé: Van como malfadados,
por todos los caminos fallimos matados
y los vivos que llevan los llevan atados,
desnudos y descalzos sin más gobernación⁸⁷;

o estas otras de *La sangre de Zejariá*:

Entraban los enemigos como cebros
y no estimaban a el pueblo como tiesto de olleros,
degollando a ellos como toros y carneros
hasta que corrió río de sangre por Yerusalaim.

Mancebos a moler llevaban
y mancebas por las calles deshonoraban

⁸⁶ J. M. MILLÁS, *La poesía sagrada. . .*, p. 328.

⁸⁷ I. M. HASSÁN y E. ROMERO, "Quinot paralitúrgicas. . .", p. 29. La primera edición conocida de *El ĥorbán* [la destrucción] de *Sión* es de 1797.

y kohanim y señores de los judíos por las calles arastaban,
por todas las calles de Yerusalaim⁸⁸;

fácilmente relacionables con la parte final del planto medieval:

Tienen las donzellas que eran delicadas
en cadenas presas e muy <a>tormentadas,
afán e quebranto,
fazían grand llanto
en Iherusalem.

Veen los christianos a sus fijos asar,
veen a sus mugeres biuas destetar;
vanse por los caminos,
cortos pies e manos
en Iherusalem⁸⁹.

En la tradición oral moderna de los sefardíes de Marruecos sobreviven, en contraste con el Oriente judeo-español, donde la transmisión es predominantemente impresa, temas elegíacos centrados también en la destrucción del Templo que son claros derivados del género de las *qinot* hebraicas. Transcribo algunos pasajes:

Estaba Hierusalahim / bien sentada y arreposada; / entraron
los enemigos, / atan mal que la derrocaran. // Ataron a los haja-
mim, / arrastraron a los cohanim, / quemaron los tefelim, / quema-
ron los zeferim [. . .] —Yo os rogo, los enemigos, / os rogo por las
piadades; / os daremos oro y plata, / no derroquéis la Casa Santa.
// —Oro y plata llevaremos, / a las alhasbas deshonoraremos, / y a

⁸⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁹ Nótese que, como lo observa ya ASENSIO, estas estrofas del planto que refieren las atrocidades ejecutadas en Jerusalén se convierten en lugar común que reaparece en otras obras castellanas: *Poema de Fernán González*, Alfonso Onceno y la *Crónica* del mismo rey, las *Canonicas* del navarro GARCÍA DE EUGUI, de c. 1389. El planto constituiría el principio de la serie y de él derivaría su inspiración directa alguna de las otras obras (la de Eugui al menos). Véase ahora, sin embargo, D. CATALÁN, introducción a la *Gran Crónica de Alfonso XI*, Sem. M. Pidal, Madrid, 1976, t. 1, pp. 85-93, a propósito de una carta del sultán, fuente común a Eugui y el *Poema* y la *Crónica* de Alfonso XI. Para Asensio, el poeta del planto se muestra “más adicto a su visión ideal de las crueldades de la morisma que a la crónica de Jerusalem”; esa visión contaba, sin embargo, con antecedentes ya formalizados en las lamentaciones hebraico-españolas.

sus padres mataremos. // *Lloréisme, lloréisme, / del horbán siempre os arremembréisme* (*La almenara*⁹⁰).

Hajamin horrados, / de horra y de fama, / los sacaban yorreados / por todas las bandas. // Dezia la gente: / ¡Qué negra desgracia! // Lloren, lloren, los señores, / y hagan grande estremisión / por la Casa Santa / y el jorbán de Sión // [...] Tefelim y sisidim / por las calles se ronaban [...] / tomaban los sefarim / y los quemaban en brasas [...] / Sacaban a las alaaazbas / por las calles deshonradas, / tomaban a los chiquitos, / los enfilaban en lanças (*El guerús*⁹¹).

Del muy especial esquema métrico de *¡Ay, Iherusalem!*, inexistente en otros ejemplos castellanos, piensa Asensio que se apoya en una base popular y aduce semejanzas con un tipo estrófico que aparece en las cantigas de Alfonso X. La estrofa del planto es, sin embargo, compleja por la alternancia de versos largos y breves en rima triple. Su propio aislamiento invita a buscar otras posibles relaciones, y más si se tiene en cuenta que la semejanza con la estrofa alfonsí (un trístico seguido de un verso corto con diferente rima) no es muy estrecha. El esquema de versos y rimas del planto castellano es muy similar, en cambio, al que hallamos en la *qiná* ya mencionada de Ishaq b. Saset Perfet de c. 1391: dos versos largos rimados entre sí seguidos de tres cortos, de los que riman los dos primeros y el último anticipa una de las rimas del estribillo. Aunque nos sea imposible intentar un calco de las rimas del original, puede apreciarse la distribución de versos en la estrofa y su parentesco con la de *¡Ay, Iherusalem!* en la que transcribo de la traducción de Millás:

⁹⁰ Versión de Tetúan, ed. A. DE LARREA, *Canciones rituales hispanojudías*, CSIC, Madrid, p. 264. Otro texto publica P. DÍAZ MAS, "Temas y tópicos en la poesía luctuosa sefardí", Univ. Complutense, Madrid, 1982, pp. 166-169.

⁹¹ Versión de Alcazarquivir, ed. J. MARTÍNEZ RUIZ, art. cit., p. 113. Textos similares o emparentados, con variantes atribuibles a contaminación con otros temas, publican A. DE LARREA, *op. cit.*, pp. 266-271, y M. ALVAR, *Endechas judeo-españolas*, CSIC, Madrid, 1969², pp. 147-153. De *El horbán de Sión* se conocen también versiones marroquíes de tradición oral o conservadas en manuscritos modernos (Larrea, pp. 259-261; Martínez Ruiz, pp. 113-114). Las muestras más tempranas de este género judeo-español son dos poemas, distintos pese a coincidir en la primera estrofa, conservado uno en un manuscrito de Corfú de comienzos del s. XVIII (cf. A. D. CORRÉ, "Una elegía judeo-española para el nueve de «Ab»", *Sef*, 28 (1968), 309-402), y el otro publicado en Venecia en 1753 (ed. parcial de M. GRÜNBAUM, *Judisch-Spanische Chrestomathie*, J. Kauffmann, Frankfurt, 1896, pp. 72-74).

Impidió a mis pasos andar por entre mis vías,
 y agobió con cepo los caballos de mis carros.
 Siendo así que Él había establecido
 que mi ciudad fuera tenida
 como esquina de gloria para Sión⁹².

En el poema hebraico riman también entre sí los primeros hemistiquios de los versos largos y las estrofas van seguidas de un estribillo, muy desarrollado, de tres versos, por lo que la coincidencia no es absoluta con el esquema del planto, aunque haya casos esporádicos de rimas internas en los esticos de los versos largos. La variedad de estrofas en la poesía hebraico-española es inmensa y el ejemplo aducido de esta *qiná* tardía no tiene otro valor que señalar la existencia de modelos estróficos comparables, y disponibles, en otra de las tradiciones poéticas peninsulares. En una misma dirección apunta el recurso en el planto a la rima común en el final de las estrofas expresada con una misma palabra: *Iherusalem*, precedida por una de las preposiciones *en, a, de, por*. Este rasgo, sin correspondencia en la poesía castellana fuera de los estribillos propiamente dichos, es muy habitual en la poesía hebraica y considerado por Millás como de filiación netamente sinagoga⁹³. En la poesía judeo-española, el rasgo resulta familiar para el lector de las *Coplas de Yoçef*, donde el nombre del personaje bíblico se repite invariablemente al final de cada una de las estrofas zejelescas en el verso de rima común; y persiste con arraigo en las modernas coplas sefardíes. Baste mencionar las *qinot* ya aludidas: en *El ħorban de Sión* el nombre de la ciudad santa se repite en 31 de las 50 estrofas, del mismo modo que ‘Yerusalem’ es el final obligado de todas las coplas de *La sangre de Zejaría* y *La madre que se comió a su hijo*⁹⁴.

Es conveniente, finalmente, replantearse la rima *caminos* : *manos* (vv. 98-99 del planto) como consonancia átona, válida en la poesía semítica como rima perfecta, muy abundante en Sem Tob y frecuentísima en la moderna poesía sefardí. Asensio planteaba la posibilidad, pero creía preferible proponer la sustitución de *caminos* por *campos* y entender la rima como un caso de asonancia á.^o⁹⁵. Creo, sin embargo, que la consonancia átona es la solución

⁹² J. M. MILLÁS, *La poesía sagrada...*, p. 339.

⁹³ *Ibid.*, p. 60.

⁹⁴ I. M. HASSÁN y E. ROMERO, “Quinot paralitúrgicas...”, pp. 20-31, 36-40 y 48-51.

⁹⁵ E. ASENSIO, *Poética y realidad...*, p. 280.

que se impone a la vista de otras aparentes irregularidades del planto: *sangRe* : *fanbRe* (vv. 43-44), *BabilonIa* : *EtiopIa* (vv. 26-27), irreductibles a la consonancia plena según las reglas métricas castellanas, pero regulares de acuerdo con las normas de la rima hebraica⁹⁶.

La conclusión es que en el planto *¡Ay, Iherusalem!* hallamos una notabilísima adaptación castellana de modelos genéricos, estrófico y métricos procedentes del mundo hispano-hebraico. La adaptación se aplica a un contexto referencial plenamente cristiano y “latino”, pero la interpretación del poema quedaría incompleta si se prescinde de elementos constitutivos que no pertenecen al Occidente cristiano ni a su tradición literaria. El autor de *¡Ay, Iherusalem!* participaba de una tradición poética muy diversa y, a la vez, fácilmente integrable dentro de otra cultura eclesial; es lo que ha hecho con toda naturalidad, sin hacer violencia a su punto de llegada y sin prescindir de sus orígenes. La Jerusalén del Tabernáculo y la del Santo Sepulcro son una misma ciudad santa para las dos confesiones del “libro”; y un autor conocedor del judaísmo y de su tradición de poesía religiosa no precisaba de grandes transformaciones para convertir una *qiná* sobre la destrucción del Templo salomónico en una lamentación castellana por la caída del reino cristiano de Jerusalén. Las otras transformaciones venían dadas por sí solas: profanadores babilonios o musulmanes y turcos, levitas y hahanim del Templo o sacerdotes y “abades” cristianos del Sepulcro, y como fondo una misma población civil que sufre los horrores del asalto.

Millás trae a colación un dato que se nos figura revelador sobre el ambiente en que hubieran podido originarse, en fecha más tardía, composiciones poéticas del mismo género que *¡Ay, Iherusalem!* Al recordarnos que en el último periodo de la poesía hispano-hebraica el género más cultivado lo fue la elegía o *qiná*, menciona el caso de poetas judíos que, convertidos ya al cristianismo, como Selomó de Piera, siguieron componiendo elegías, “aun después de su nueva profesión de fe”, en torno a los tristes sucesos que

⁹⁶ Cf. en SEM TOB casos de rima omRe : otRe; pobRe : otRe; otRa : obRa; oRo : otRo; vientRe : siempRe, etc., en todo análogos al *sangRe* : *fanbRe* del planto; o bien, ferIa : soberbla; premIa : lazerIa; enbidIa : cobdicIa etc., que corresponden a *BabilonIa* : *EtiopIa* y hacen interpretarlo como otro caso de homoioteleuton semítico (cf. ALARCOS, art. cit., pp. 263-265).

arruinaron las aljamas españolas tras las predicaciones del arcediano de Écija en 1391⁹⁷.

2. De nuevo sobre monjes jerónimos y judeo-conversos

El primero y más inmediato de los contextos del poema es, claro está, su conservación material en la biblioteca de un monasterio jerónimo. Siendo como es San Miguel de los Reyes un monasterio de fundación tardía, pudiera atribuirse la localización del manuscrito a simple casualidad. Nos consta, sin embargo, que, además de la rica biblioteca napolitana donada por el Duque de Calabria, en los fondos de San Miguel ingresaron manuscritos antiguos de procedencia española cuyo rastro puede trazarse hasta otros conventos de la orden. En el inventario de los códices todavía hoy conservados figura, en efecto, un *Breviarium* en letra de los siglos XIV y XV, en donde estampó su firma un personaje bien conocido por quienes se han ocupado de la historia de los jerónimos: “Yo, fray Munio de Arévalo, prior del monesterio de Guadalupe, de la orden [. . .]”⁹⁸.

La importancia de los jerónimos en la espiritualidad hispánica preerasmista fue subrayada por Américo Castro en un trabajo memorable que anuncia ya en buena parte las tesis básicas de *España en su historia: Cristianos, moros y judíos*⁹⁹. El estudio de Castro, redactado en 1939, hacía énfasis en la significación de la importante presencia de conversos en los monasterios de la orden y los conflictos a que ello dio lugar, hasta el extremo de que algunos de los más sonados procesos de la primera fase del establecimiento de la Inquisición en Castilla se celebraran dentro de monasterios

⁹⁷ J. M. MILLÁS, *La poesía sagrada. . .*, p. 159. Sobre la conversión de Selomó de Piera, negada por distintos autores y, en cualquier caso, muy tardía, cf. en sentido afirmativo Y. BAER, *Historia. . .*, pp. 475 y 759-760.

⁹⁸ M. GUTIÉRREZ DEL CAÑO, *Catálogo. . .*, cit., núm. 350. Raspado lo que sigue; a continuación, una cita latina.

⁹⁹ A. CASTRO, “Lo hispánico y el erasmismo”, *RFH*, 2 (1940), 1-34, y 4 (1942), 1-66. Reed., con modificaciones sustanciales y con el título *Aspectos del vivir hispánico*, Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1949, 2ª ed., Alianza, Madrid, 1970. Cito en lo sucesivo por la primera edición de 1940-1942, que creo preferible. ALBERT A. SICROFF añade importantes precisiones sobre la espiritualidad jerónima en “The Jeronymite monastery of Guadalupe in 14th and 15th century Spain”, *Collected studies in honour of Américo Castro's eightieth year*, Oxford University Press, Oxford, 1965, pp. 397-422.

jerónimos¹⁰⁰ y de que fuera en esta orden donde, tras mucha oposición interna, se promulgara el primer estatuto de exclusión para los “neófitos” en la fe cristiana. La reconstrucción del oscuro pasado de los jerónimos y de las controversias por las que pasó la orden a lo largo del siglo xv fue realizada en lo esencial por Castro a partir de la *Historia* del padre Sigüenza, quien reiteradas veces declara callar mucho de lo que sabe por ser poco edificante y —añádase— materia que iba en detrimento del prestigio de la orden. Castro tuvo también en cuenta la transcripción de alguno de los procesos de la puebla de Guadalupe, que lateralmente afectaban al monasterio¹⁰¹. Posteriormente, otros investigadores han dado a conocer fuentes contemporáneas a los procesos de 1485-1487 que confirman la intensidad del “problema” converso en varios monasterios de la orden. No resulta exagerado afirmar que la novedad de la experiencia espiritual de los jerónimos en la España del xv estuvo condenada al fracaso por haber aparecido a ojos de los contemporáneos como demasiado vinculada al judaísmo, “a fatal association in a country which for at least two centuries would be obsessed with the *impurity* of Jewish blood”¹⁰².

Lo que se nos revela en las actas de los procesos no es la mera presencia de varios frailes de linaje de conversos sino, muchas veces, puro y simple criptojudasmo. El tribunal de Guadalupe, presidido por el fray Munio o Nuño de Arévalo que ya nos es conocido, reunió abundantes pruebas de prácticas de la ley mosaica: cumplimiento del *sabbath*, observación de las prescripciones alimenticias, candelillas encendidas la noche del viernes, ayunos rituales en los días de rigor, etc., por no hablar de la frecuencia con que aparecían monjes circuncisos. Los inquisidores tuvieron que habérselas en este y otros monasterios jerónimos con opiniones heréticas y conductas abiertamente sacrílegas en monjes que negaban la transubstanciación, la virginidad de la madre de Cristo,

¹⁰⁰ Todavía en el siglo xvii, en un elogio a Guadalupe atribuido a GÓNGORA, se decía: “[...] Auto de fe se celebró el primero, / principio dando a las Inquisiciones. / Aquí los Padres de la Fe el severo / sagrado horror a bárbaras naciones / intimó, tropezando su cabeza / allí en los pies de su mayor pureza”, mencionado por F. FITA (art. cit. *infra*), quien ya advierte que en rigor los Reyes Católicos “no dieron principio a las Inquisiciones” en Guadalupe, pues varios autos de fe se habían celebrado ya poco antes en otras ciudades españolas.

¹⁰¹ F. FITA, “La Inquisición en Guadalupe”, *BRAH*, 23 (1893), 283-343. De aquí procede la información de H. C. LEA, *A history of the Inquisition of Spain*, MacMillan, New York, 1908, t. 1, p. 171.

¹⁰² A. A. SICROFF, “The Jeronymite monastery...”, p. 442.

los sacramentos, etc., o que administraban la eucaristía de forma irrespetuosa, por usar de un eufemismo, oficiaban misas poco menos que paródicas, se negaban a rezar en el coro o violaban el secreto de confesión¹⁰³. Los frailes conversos mantenían, por otra parte, estrechas relaciones con las comunidades judías próximas al monasterio, contribuían a los gastos de la sinagoga y asistían a veces a ella¹⁰⁴. En algunos conventos formaban un grupo cohesionado que se protegía de posibles ataques de los monjes cristianos viejos escandalizados, y a menudo decidían la elección de priores y otros cargos entre miembros de su linaje, o que les fueran favorables. Santa María del Paso, origen de San Jerónimo el Real de Madrid, fue tachado de “receptáculo de marranos” y de “sinagoga” de la orden por el número de conversos con que llegó a contar¹⁰⁵. Pero, sin alcanzar esos extremos, raro fue el convento de jerónimos donde no se hallaron monjes sospechosos de heterodoxia mosaica.

Los tribunales del Santo Oficio que actuaron en Guadalupe (1485-1487) y en Lupiana (1487-1490) eran tribunales hasta cierto punto internos de la orden jerónima, lo que explica cierta benignidad, a veces, en las sentencias y, sobre todo, el interés en no dar publicidad a los delitos que allí se probaron. Aun así, varios monjes fueron condenados a la hoguera y muchos otros sufrieron penas de mayor o menor severidad. El escándalo causado por los procesos tuvo consecuencias inmediatas y la antigua tolerancia de los jerónimos en cuestiones de linaje llegó a su fin. El último padre general proclive a los cristianos nuevos, fray Rodrigo de Orenes, fue destituido y el sector de frailes dispuesto a depurar la orden obtuvo de Roma la exclusión de los confesos a pesar de la oposición de los Reyes Católicos¹⁰⁶. Sin embargo, no fue

¹⁰³ Véase en especial, A. A. SICROFF, “Clandestine Judaism in the Hieronymite monastery of Nuestra Señora de Guadalupe”, *Studies in honor of M. J. Bernardete*, Las Americas, New York, 1965, pp. 89-125, y “El caso del judaizante fray Diego de Marchena”, *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Castalia, Madrid, 1966, t. 2, pp. 227-233. Para otros procesos a frailes de distintos monasterios, véase H. BEINART, “The Judaizing Movement in the Orden of San Jerónimo in Castile”, *Scripta Hierosolimitana*, 7 (1961), 167-192.

¹⁰⁴ Cf. A. A. SICROFF, “Clandestine Judaism . . .”, p. 99, a propósito de un fray Francisco de Salamanca, “Who not only confessed entering the synagogues of Salamanca and Alba, but also described his pleasure in doing so and in seeing the *Torah* displayed”.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 98 y 123.

¹⁰⁶ Cf. A. CASTRO, “Lo hispánico . . .”, pp. 36-37, y C. CARRETE, “Los

ese el final definitivo de la heterodoxia dentro de los monasterios jerónimos. Con un signo muy distinto veremos rebrotar unas décadas después ideas y prácticas religiosas nada acordes con la España “unánime” de Felipe II en el único grupo luterano que alcanzó cierto auge en el XVI, descubierto en el convento de San Isidoro de Sevilla. “Algo debió haber en el ambiente jerónimo para hacer posible hechos tan llamativos”¹⁰⁷. Para explicar ese “ambiente”, acaso bastaría la religiosidad basada en el peculiar cristianismo interior cultivado por la orden, que ya en sus principios suscitó inquietud por ciertas semejanzas que se advertían con el de los begardos y el franciscanismo radical; pero no puede negarse que, en los movimientos del “absolutismo” cristiano de la época —erasmismo, iluminismo y otros de contornos menos nítidos—, la jerarquía eclesiástica creyó descubrir siempre una relación con elementos conversos que la erudición moderna ha confirmado muchas veces. Aunque el hecho pueda atribuirse a simple casualidad, al observador actual no dejará de sorprenderle el que la Inquisición recurriera, ya en pleno siglo XVII, a un monje jerónimo para realizar un singular peritaje que ha sacado a luz Domínguez Ortiz:

“Los días pasados dio al través en Gibraltar un navío de moros y judíos que allí fueron presos, y en él se halló un becerro en que están escritos los libros del Pentateuco y algunos libros en lengua hebrea, todo lo cual se trujo a esta Inquisición”. Allí fueron examinados por un monje jerónimo del Convento de Nuestra Señora de Gracia, de Carmona, hombre versado en hebreo, el cual declaró que “seis de los libros eran litúrgicos, libros de oraciones, impresos en Venecia para la iglesia y congregación de España”¹⁰⁸.

La afluencia de conversos y criptojudíos hacia la orden jerónima fue explicada ya en su tiempo como efecto de la gran auto-

conversos jerónimos ante el estatuto de limpieza de sangre”, *Helmantica*, núms. 79-81 (1975), 97-116.

¹⁰⁷ A. CASTRO, “Lo hispánico . . .”, p. 36.

¹⁰⁸ A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, “Judíos en la España de los Austrias”, *NRFH*, 30 (1981), 611. Comunicación del tribunal de Sevilla a la Suprema de marzo de 1629. Según continúa el informe de los inquisidores sevillanos, el monje averiguó que de los libros de oraciones “a auido dos impresiones, lo que nos da a entender que auíéndose gastado y repartido la primera se hizo la segunda, que es señal que en España deve haver muchas congregaciones de judíos ocultas que se corresponden con los de Venecia”.

nomía que dentro del claustro disfrutaban los monjes y por la inexistencia de controles jerárquicos tan rígidos como los de otras congregaciones religiosas. Ello convertía los conventos jerónimos en refugios seguros donde proseguir, dentro de las lógicas limitaciones, la práctica de ritos y creencias judaicas. Así lo admite el capítulo que decretó el estatuto de exclusión: “Algunas personas maculadas de los dichos errores, por evadir las manos de la justicia se van a los monasterios”¹⁰⁹. Uno de los frailes acusados en 1487 lo expresa con mayor desparpajo: “Aquí en este monesterio non dexo de fazer lo que puedo, e rezar lo que puedo, que entre nosotros non puede aver conoscimiento de lo que rezamos. Et si aquí me entré non fue salvo por non tener que fazer con mis parientes, que non sabían *regla* [hebraica] nin sabían qué fazer, e para fazer aquí mis fechos como lo quiero fazer”¹¹⁰. Otro monje insiste en que “non se avía metido frayle salvo por guardar mejor la ley de los judíos, porque en el monesterio non era asý visto, porque non hazía ninguna labor”¹¹¹. El propio cronista de la orden ha de confesar que “Acordaron de retirarse a ella muchos de estos, y como son tan astutos, y les viene tan de atrás la hipocresía y cerimonia exterior sin respecto a las veras de adentro, pudiéronse dessimular y conseruar aquí mucho tiempo, y aun ganar nombre”¹¹².

Creo de interés señalar un dato muy significativo que aporta un historiador judío poco anterior a la expulsión de 1492, Joseph Ben Zaddic de Arévalo. Al trazar una crónica muy sumaria de los reyes de Castilla como marco a la enumeración de sabios rabinos que florecieron en el reino, Ben Zaddic escribe al llegar a Alfonso XI: “Este rey ordenó la creación de los monjes jerónimos”¹¹³. Lo significativo no es que el dato sea exacto, sino que

¹⁰⁹ J. DE SIGÜENZA, *Historia...*, t. 2, p. 32. El capítulo se transcribe según otra redacción en C. CARRETE, “Los conversos...”, p. 105: “[...]Para escapar de la vida et asconderse de la justicia, se van a los monesterios fingiendo ser ovejas, siendo lobos, et demandan el hábito”.

¹¹⁰ H. BEINART, art. cit., p. 178 (declaración de fray Alfonso de Toledo).

¹¹¹ Ap. de N. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Los judaizantes castellanos y la Inquisición en tiempo de Isabel la Católica*, Sem. Metropolitano, Burgos, 1954, p. 119.

¹¹² J. DE SIGÜENZA, *Historia...*, t. 2, p. 31.

¹¹³ *El libro de la Cabala de Abraham ben Salomon de Torrutiel, y un fragmento histórico de Jose ben Zaddic de Arévalo*, trad. F. CANTERA, Calatrava, Salamanca, 1928, p. 59. El texto hebreo ofrece dificultades en el nombre de los monjes, que I. LOEB interpretó, sin duda correctamente, con auxilio del P^e FITA; cf. “Josef Hacohen et les Chroniqueurs juifs”, *REJ*, 17 (1888), 82. Sobre Ben Zaddic y su crónica, redactada poco después de 1488, cf. M. GASPAR REMI-

el cronista judío creyera importante consignarlo dentro de las diez líneas escasas que dedica al largo reinado de Alfonso XI (el único otro suceso que menciona es el asedio de Gibraltar donde muere el rey). Ignoramos si Ben Zaddic escribía bajo la impresión de los procesos celebrados en Guadalupe y Lupiana; es, en cualquier caso, revelador que a fines del xv un historiador hebraico-español tuviese memoria de los confusos principios de la orden jerónima y, sobre todo, que lo considerase como un hecho historiable desde su perspectiva de la historia de los judíos.

Entre las acusaciones a monjes jerónimos sospechosos de judaizar se encuentran con frecuencia testimonios de que tenían en su poder y leían libros judíos, o recitaban oraciones hebreas. Es cierto que el mero hecho de leer la Biblia podía ser ya un indicio de culpabilidad, como en el caso de fray Alfonso de Toledo: “He [. . .] endeavoured to read the Bible as much as possible in the Spanish translation and he could repeat all the Bible stories”; pero a ese entusiasmo bíblico se sumaba su conocimiento de la plegaria *Shema Yisrael*, aprendida de judíos vecinos al monasterio de La Sisle, y un testigo le acusa de rezar una oración judía cada vez que se sentía atemorizado¹¹⁴. Los testigos de la acusación en el proceso contra fray Juan de Madrid mencionan también a dos judíos, Isaac Hadida y Samuel Valencí, que acostumbraban visitar los conventos de La Sisle y Lupiana para enseñar oraciones hebreas a los monjes conversos. El mismo fray Juan “rescibió de un judío un libro en hebrayco, e lo tovo consigo, diziendo que lo que sentía de Dios era por ciencia, dando a entender que no lo creya por fee”¹¹⁵. Fray Diego de Zamora, un converso al principio muy hostil a los judíos, había requisado algunos libros de oraciones en hebreo y, acusado ya de judaizar, alegó en su defensa que, habiendo tenido la oportunidad de leerlos y de aprender hebreo, no lo había hecho¹¹⁶. Otro monje de Lupiana, fray Diego de Burgos, fue acusado de consagrar excesivo tiempo a la lectura de los Salmos, y sus comentaristas, y de haber manifestado varias veces sus deseos de vivir como judío siete u ocho años para aprender la lengua hebrea¹¹⁷. El célebre fray Diego de Marche-

RO, *Los cronistas hispano-judíos*, El Defensor, Granada, 1920, pp. 38-42.

¹¹⁴ H. BEINART, art. cit., pp. 176-179.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 181-182.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 185.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 189.

na, cuyo caso es el único mencionado *nominatim* por el padre Sigüenza a causa del “mucho escándalo e sospecha” que atrajo sobre el monasterio de Guadalupe y toda la orden¹¹⁸, fue denunciado porque “volviendo una vez de Sevilla (adonde iba con mucha frecuencia para socorrer a los presos por la Inquisición), venía por el camino cantando las lamentaciones de Geremías, do-liéndose de la persecución que se fazía en Sevilla contra los erejes [*i. e.*, conversos]”¹¹⁹. En fin, varios monjes de Guadalupe fueron señalados por limitar sus lecturas bíblicas al Antiguo Testamento, sobre todo el Pentateuco (o, lo que es lo mismo, la *Torah*), que leían en romance, “and even, to the great horror of the Old Christians, in Hebrew”¹²⁰.

Uno de los tribunales que actuaron en Guadalupe tuvo por cometido investigar prácticas religiosas judaicas entre los habitantes seculares de la villa. El tribunal fue presidido también por el prior, fray Nuño de Arévalo, cuyas acciones de inquisidor las califica el padre Fita de “terribles y expeditivas”. En efecto, los procesos se saldaron con siete autos de fe y en ellos “uvo 25 quemados, hombres y mugeres, por judayçantes [. . .]; desenterrados y bueltos en ceniza los huessos de 46”, sin contar los quemados en efigie, los condenados a cárcel perpetua y los “innumerables” que salieron bien librados con la sentencia más leve de perpetuo destierro y confiscación de bienes¹²¹. Fita transcribe completo el proceso de Manuel González, posadero del “Mesón Blanco”, que aporta nuevos datos sobre oraciones y escritos religiosos judíos. El mesonero fue acusado de que “faziéndose domatista e *buen Rabi* enseñaba a otros la oración de judíos, e teniendo así mesmo en su casa otras muchas oraciones ebraycas”. Su defensor rechazaba el cargo admitiendo sólo que la mujer de González tenía en su poder una “oración judayca de un cordovés” que le venía de un matrimonio anterior y que dijo “aver echado en una arca e nunca averla visto ni aver usado de ella”. Los testigos, sin embargo, ratificaron que el acusado rezaba “un *pater noster judiego*, que dizen *pater noster de tuhel de tuhel amaharón*, etc.”, y que ya el

¹¹⁸ J. DE SIGÜENZA, *Historia*. . . , t. 2, p. 32.

¹¹⁹ A. A. SICROFF, “El caso del judaizante fray Diego de Marchena”, *op. cit.*, p. 230.

¹²⁰ A. A. SICROFF, “Clandestine Judaism. . .”, p. 103.

¹²¹ F. FITA, “La Inquisición en Guadalupe”, *op. cit.*, p. 284. A los procesos de vecinos de la puebla de Guadalupe ha dedicado una memoria de licenciatura M. Teresa de Cecilia, que no he podido consultar.

padre del mesonero “lo reçava a la mesa y en una bodega”. Manuel González terminó confesando que había rezado varias oraciones “que su padre le avía dado, que dixo que eran *del salterio* semejantes a esta [la presentada como prueba por la acusación], e que demanda penitencia”. Unido al proceso figura un cuadernillo que contiene el texto de dos oraciones inequívocamente hebraicas, que por su lengua muestran ser muy anteriores a 1485, fecha en que fueron aprehendidas. En el tono directo, ciertamente de *Salterio*, de la apelación personal a Dios, y hasta en su fraseología, estas largas plegarias recuerdan a veces a nuestro poema:

[. . .] Señor padre poderoso, a todas mis priesas a ty llamaré, tú me responderás, a ty porné por mi escudo en todas mis delanteras [. . .] Que yo siempre a ty llamo e llamaré, *Adonay*, dios poderoso, piador, luengo de loores. *Adonay*, dios de las huestes, dios de los fonsados, dios de Abrahán, dios de Ysac, dios de Jacob, dios de Moysén, el grande, el poderoso, el abastado [. . .].

E tórnome a ty, muncho arreyntiéndome con lloro e con lágrimas e con sospiros, así como fijo a padre, que me perdones e que me ayas merced por la tu misericordia e piedad, e que me saques e que me relevantes deste lodo e desta tribulación grande en que só caýdo, tú que eres dios bivo e verdadero e derecho, en todo sabyo e sabidor [. . .]¹²².

Ya hemos recordado que quien presidió los dos tribunales contra monjes y seculares acusados de judaizar en el monasterio y la puebla de Guadalupe fue el mismo prior fray Nuño de Arévalo, cuyo breviario manuscrito vino a parar a la biblioteca de San Miguel de los Reyes. Es evidente que todos los escritos que contenían oraciones hebraicas descubiertos en las pesquisas inquisitoriales pasaron a poder del tribunal, dado que constituían prueba inculpatoria de primer orden, además de estar comprendidos en la general confiscación de bienes de los condenados. Aunque sólo en un caso se nos ha conservado uno de esos textos¹²³, el

¹²² F. FITA, *ibid.*, pp. 316, 319, 322-326 y 331. Una plegaria similar a las halladas en poder de Manuel González menciona Y. BAER a propósito del proceso de una monja de Ocaña, cf. *Historia de los judíos en la España cristiana*, trad. J. L. Lacave, Altalena, Madrid, 1981, p. 577; la plegaria parece ser una mezcla poco coherente de elementos judíos y cristianos. Otras oraciones halladas en procesos contra conversos registra J. CABEZUDO ASTRAIN en Calatadud, 1489, *Scf.*, XVI (1956), 136-147.

¹²³ FITA, art. cit., p. 288, daba por segura la destrucción deliberada de algunos de los procesos originales contra religiosos de Guadalupe, conserva-

aprehendido al mesonero de Guadalupe, sabemos por los trabajos de Sicroff y Beinart que oraciones judías aparecieron con profusión en los procesos¹²⁴. Es casi obligado formular la conjetura: el poema copiado por Rodríguez Laso, un inquisidor de fines del XVIII, para el erudito Tomás Antonio Sánchez, puede ser muy bien parte de uno de los manuscritos utilizados como prueba y confiscados en los procesos que tuvieron por protagonistas, como reos y como acusadores, a monjes jerónimos de fines del siglo xv.

Las coplas formaban parte de un “*Orario de un judío*”. El libro de horas en cuestión, “intitulado *Reglas*”, contenía “varias oraciones” de las que sólo la última atrajo la atención de Rodríguez Laso, dados los intereses de Tomás Antonio Sánchez, por estar en verso. *Orario* y *Reglas* son términos que, como el más tardío “*Orden de oraciones*”, corresponden a los *siddurim* y *mahzorim* de rezos y prescripciones rituales hebraicas. Un *siddur* que poseía un converso aragonés del siglo xv fue descrito en un inventario como “Oretas misteriosas [...] escritas en una lengua desconocida”¹²⁵, y “Regla de la oración de sabad” es el encabezamiento de otro *siddur* del siglo siguiente¹²⁶. El manuscrito de San Mi-

dos hasta fines del s. xix en poder de un erudito extremeño: “El Sr. Barrantes se desasíó de este preciosísimo manuscrito [...] Cediólo no sin justa razón, y presume que habrá perecido a rigurosas manos de timorata conciencia”.

¹²⁴ Los libros o textos sueltos de oraciones que se conservan son una parte mínima de los que existieron debido a que, aparte la pérdida de muchos de los procesos, los libros considerados heréticos estaban también sujetos a los autos de fe, según lo describe, entre otros testimonios, un testigo presencial de los autos contra judaizantes de Toledo entre 1486 y 1501. En mayo de 1490 “quemaron en la plaça públicamente muchos de los libros de los dichos hereges y biblias falsas”. El mismo vecino y “hombre curioso” de Toledo refiere cómo sacaron a quemar a “dos frayles de la horden de Sant Gerónimo [...]”; fueron del monesterio de Santa María de la Sisle [...]. De este dicho monesterio fueron quemados otros tres frayles antes destos, e hombres que ovieron seydo priores e tenido grande honra en la dicha orden”; cf. *Relación sobre la Inquisición*, copiada por SEBASTIÁN DE HOROZCO en sus *Misceláneas o Relaciones históricas*; ed. de F. Fita, *BRAH*, 11 (1887), 291-311. De esta y otras relaciones de Horozco hay ed. moderna, que deja bastante qué desear (IPIET, Toledo, 1981).

¹²⁵ Cf. E. GUTWIRTH, “Fragmentos de *siddurim* españoles en la Guenizá”, *Sef*, 40 (1980), 392, con referencia a un trabajo de M. Sánchez Moya y J. Monasterio sobre judaizantes en Teruel.

¹²⁶ E. GUTWIRTH, *ibid.*, p. 395. Una de las divisiones de una versión interlineal catalana de un libro litúrgico hebreo se encabeza con el título “Regla de oraciones”; cf. P. STUDER, “Notice sur un manuscrit catalan du xv^e siècle”, *Romania*, 47 (1921), 102.

guel era, pues, un ritual de oraciones judías en romance. En ello contaba con precedentes y con muy copiosa descendencia¹²⁷. Ya a fines del xv es posible, incluso, que se imprimiera un “*Cituri* de oraciones de judíos en romance” en el taller de Juan de Lucena, de donde salieron también libros en hebreo que el impresor llevaba a vender a los judíos del reino todavía árabe de Granada¹²⁸. El libro de horas que se conservó en San Miguel contaba también con precedentes en los antiguos rituales hispano-hebraicos en cuanto al hecho de incluir composiciones poéticas. Es lo habitual que los *mahzorim* comprendan poesías sagradas con función litúrgica, y ello no sólo en España¹²⁹.

Si tiene visos de verosimilitud la hipótesis de que la *Regla* de donde se copió el poema que nos ocupa procede en última instancia de los procesos celebrados en monasterios jerónimos a fines del siglo xv, parece también obligado relacionar la conservación del manuscrito con fray Nuño de Arévalo. El prior no sólo presidió los tribunales que dieron lugar a algunos de los procesos más sonados sino que poseía libros manuscritos, alguno de los cuales llegó, ignoramos por qué vías, a parar en la biblioteca del convento valenciano de la orden. El padre Sigüenza escribió la biografía apologética de fray Nuño, de quien elogia, además de la “diligencia y industria” con que actuó para librar de judaizantes el monasterio y la puebla de Guadalupe, su talento y desvelos para aumentar la prosperidad material de la casa que gobernó durante cuatro trienios seguidos. A fray Nuño de Arévalo se debe la construcción de la hospedería, “que era de lo bueno de aquel tiempo”, costada con los bienes confiscados “de las haciendas de los Judíos

¹²⁷ Cf. C. SIRAT e I. S. REVAH, “Un *mahzor* espagnol du XIII^e siècle avec des prescriptions rituelles en Castillan”, *REJ*, 120 (1961), 353-359, y noticias sobre fragmentos de otros en E. GUTWIRTH, art. cit.

¹²⁸ S. MITRANI-SAMARIAN, “Un typographe juif en Espagne avant 1482”, *REJ*, 54 (1907), 246-252, a partir de noticias publicadas en 1902 por M. Serrano Sanz. Así como es seguro que Lucena imprimió libros en hebreo, el *sidur* castellano a que se alude en el proceso de sus hijas puede tratarse de un manuscrito. También de este siglo son los “Fragmentos de un ritual hispano-hebreo del siglo xv”, que publica F. FITA, *BRAH*, 36 (1900), 83-89.

¹²⁹ “Sabido es el gran interés que ofrecen los *mahzores* de origen español, interés no sólo de carácter litúrgico sino también literario, por el gran número de *pizmonim* que insertan en sus oficios y que nos dan la historia viva de las poesías sagradas de autores hebraico españoles, dada la preferencia que solían prestar los distintos mahzores a las poesías de autores de su propio país”, J. M. MILLÁS, “Un *mahzor* de origen aragonés”, *Sef*, 2 (1942), 98.

y hereges que fueron condenados”, y otras obras en la iglesia del monasterio. Aunque “halló la casa alcançada y gastada”, fray Nuño consiguió que las limosnas al convento se aumentasen de forma que “sobraron dineros” y pudo socorrer a los reyes para los gastos de la guerra de Granada. El donativo resultó ser una excelente inversión: la gratitud de Isabel de Castilla se tradujo pronto en que los reyes “hicieron después largas limosnas a la casa, y concedieronle muchos priuilegios”; privilegios que incluían el aumento del patrimonio y de la jurisdicción territorial del monasterio¹³⁰.

Hay un suceso en la biografía de fray Nuño que Sigüenza ignora o prefiere, y con buenas razones, omitir. El dato procede de fuente muy distinta a la historia apologética de la orden jerónima, tan admirablemente escrita por el monje del Escorial, y nos sume en la mayor perplejidad después de conocer el rigor, la ferocidad incluso, con que el prior de Guadalupe condujo los procesos de 1485-1487. Como ejemplo de la frecuencia con que los monjes conversos de Guadalupe “conspired with secular Judeo-Christians, and even with Jews, to elect a Prior who was either one of them or would strongly favor them”, Sicroff menciona específicamente el caso de la elección de fray Nuño en 1483. Así lo demuestra el testimonio de un monje en los procesos de Guadalupe, que acusa a un platero converso de haber ofrecido un don, “worth a considerable sum of money, to bring about his election”¹³¹. Es decir, un soborno puro y simple en favor de la candidatura de fray Nuño, que efectivamente salió electo, fuera o no determinante el apoyo de los conversos de la puebla.

Parece muy difícil llevar las hipótesis más adelante. Nada hay en la documentación conocida que permita dudar de la estricta ortodoxia cristiana del prior, sino más bien todo lo contrario, y es de suponer que cualquier sospecha sobre su linaje habría salido a luz en los interrogatorios y testificaciones de Guadalupe. Es cierto que la documentación se conserva sólo de forma incompleta¹³² y que en ningún caso habría sido fácil para nadie manifes-

¹³⁰ J. DE SIGÜENZA, *Historia...*, t. 2, pp. 211-213.

¹³¹ A. A. SICROFF, “Clandestine Judaism...”, p. 123.

¹³² Cf. *supra*, nota 123. La documentación de Guadalupe, utilizada magistralmente por SICROFF, parece secundaria en buena medida, salvo que el *Códice guadalupense*, que se conservaba en un convento de Madrid hasta 1936 y del que subsiste una reproducción fotográfica, fuera el mismo manuscrito de Barrantes que FITA daba por destruido. Otra de las fuentes principales sobre los conventos jerónimos de Guadalupe, el legajo 1423 de la sección *Clero*

tar algo en contra de quien presidía los tribunales. Para nuestros propósitos, es innecesario llegar a un “tercer grado” en las vinculaciones del manuscrito de San Miguel con la orden jerónima. Si algún día es posible prolongar esta moderna inquisición sobre fray Nuño de Arévalo, serán datos que deban tenerse en cuenta el que este monje que se reveló tan excelente administrador hubiese ya, antes de entrar en religión, “gouernado la casa del Arçobispo de Santiago”¹³³ y que, antes de ser prior de Guadalupe, hubiera desempeñado el oficio de procurador del convento, “que allí llaman Mayordomo”, o sus éxitos como prior de Yuste, que sugieren al padre Sigüenza comentarios bien sustanciosos: “gouernó aquella casa dos trienios continuos, mejorándola en religión y bienes temporales, que casi siempre van juntas entrambas cosas, enseñándonos Dios con experiencias continuas que se sigue luego como añadidura el aumento desto en los que buscan primero el Reyno que nos promete”¹³⁴. Otro de los indicios que habrían de valorarse es, claro está, el propio celo antijudaico desplegado por fray Nuño, aunque no pueda considerarse como prueba decisoria en ningún sentido. Si bien el estatuto de limpieza de sangre se implanta en la orden jerónima tras un periodo largo de tensiones y controversias, el prior de Guadalupe pudo permitirse, en cambio, actuar en el ámbito de la jurisdicción de su monasterio de forma expeditiva y, al parecer, sin necesidad alguna de contar con la anuencia real. En 1485, según Sigüenza, y en simultaneidad con los procesos a judaizantes de la Puebla, “hizo luego un estatuto para el remedio de adelante, que no pudiese morar allí ningún Iudío, y con esto quedó limpia aquella población de allí adelante desta lepra; que quando el prudente varón no huiera hecho otra cosa, merecía perpetuo agradecimiento”¹³⁵. Fray Nuño parece recorrer un camino inverso al fray Diego de Zamora del convento de Lupiana que ya hemos mencionado. Protegido de las jerarquías de la orden y del cardenal Mendoza, fray Diego se hizo acreedor al odio de sus hermanos conversos por la saña con que persiguió a los judíos públicos, cuyos libros requisaba, intentando segregarlos de los recientemente converti-

del Archivo Histórico Nacional, está constituida por un conjunto heterogéneo de papeles de épocas distintas y no puede considerarse representativo más que de una parte de lo que se actuó en los procesos de la década de 1480.

¹³³ J. DE SIGÜENZA, *Historia...*, t. 2, p. 211.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 212.

dos. Todo ello para aparecer en otro periodo de su vida como fiel observante de varios preceptos mosaicos y reconocerse no sólo judío sino levita¹³⁶. A fray Nuño de Arévalo, en cambio, lo vemos en un principio desempeñando oficios de administración de rentas que solían asociarse a conversos, y en buenas relaciones con los conversos vecinos al monasterio, para convertirse en su mayor azote pocos años después.

Algunos datos que se encuentran en una rápida exploración de fuentes históricas cuatrocentistas aumentarán nuestra curiosidad por este personaje. Consta, efectivamente, que todavía se- gular sirvió en la casa del Arzobispo de Santiago, donde aparece como testigo, confirmando una donación en 1456, en compañía del alcalde de Compostela y otros notables del entorno del Arzobispo¹³⁷. Gracias a ese documento se comprueba que fray Nuño no perdió su apellido al entrar en la orden jerónima, lo que es habitual y suele dificultar o imposibilitar indagaciones biográficas sobre miembros de la orden: “de Arévalo” era su nombre familiar además del de su lugar de origen. Mayor relieve tiene la personalidad del Arzobispo a quien servía el futuro prior de Guadalupe, esto es, don Rodrigo de Luna, sobrino del condestable, que alcanzó la mitra en plena juventud gracias a las influencias en la corte y en Roma del entonces todopoderoso don Álvaro¹³⁸. Si Nuño de Arévalo fue nombrado para “gobernar la casa” del nuevo e inexperto hombre de iglesia, habremos de ver en él, como en el arzobispo, una hechura del condestable, quien hubo de considerarlo persona de su especial confianza y de méritos nada

¹³⁶ Cf. H. BEINART, art. cit., pp. 183-188. Fray Diego logró, sin embargo, salir airoso de estas acusaciones y no fue condenado. No parecen enteramente ajenas a su exculpación las relaciones que mantenía con miembros influyentes de la jerarquía eclesiástica y de la propia orden. Con todo, fray Diego de Zamora no volvió a ocupar ninguno de los cargos de responsabilidad que había desempeñado antes de ser acusado de judaizante.

¹³⁷ Cf. A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Sem. Conciliar, Santiago, 1904, t. 7, pp. 207-208.

¹³⁸ Este es uno de los dos ejemplos que aduce la muy hostil semblanza que PÉREZ DE GUZMÁN dedica a don Álvaro: “Las dignidades de las Iglesias muchas de ellas hizo haber a sus parientes, no haciendo consciencia de la indignidad e insuficiencia dellos; en esta manera ovo para su hermano la Iglesia de Sevilla [. . .] e para un sobrino mozuelo la Iglesia de Santiago, porque el Papa no negaba al Rey ninguna petición suya”, *Generaciones e Semblanzas*, cap. 24. LÓPEZ FERREIRO, en cambio, se muestra favorable a don Rodrigo de Luna y elogia sus años de gobierno en la sede de Compostela, *Don Rodrigo de Luna. Estudio histórico*, Paredes, Santiago, 1884.

vulgares. Y de esto hallamos también confirmación en un periodo anterior, en 1443, cuando un Nuño de Arévalo todavía muy joven aparece como intermediario en una de las intrigas políticas más elaboradas de todo el reinado de Juan II.

A raíz del tercer “destierro” de don Álvaro después de la sentencia de Medina (julio de 1441) impuesta por la gran alianza nobiliaria y que supuso también el virtual secuestro del rey, al condestable no le quedó otra alternativa que esperar, y alentar, la desunión del partido momentáneamente victorioso. En un principio, don Álvaro intentó aproximarse al rey de Navarra y tuvo tratos sucesivos con el príncipe, el futuro Enrique IV, y con el almirante de Castilla. Sin embargo, la maniobra que finalmente devolvió el poder a don Álvaro fue obra de un hombre de su partido, el obispo Lope de Barrientos, que supo trazar lo que Juan de M. Carriazo ha llamado “noble intriga, obra maestra de habilidad, de energía y de conocimiento de los hombres”¹³⁹. La maniobra consistió básicamente en deshacer la gran alianza del partido hostil y atraerse al príncipe y parte de la nobleza al bando de don Álvaro y el rey. El éxito dependía de mantener secretas las negociaciones y hacer creer al rey de Navarra, a los infantes de Aragón y al almirante que el príncipe seguía comprometido con ellos en lograr la “destrucción” definitiva de don Álvaro de Luna. Hubo una fase previa en la que el obispo Barrientos tuvo que vencer los recelos del propio don Álvaro, que no creía viable ni segura la alianza con don Enrique. Es más, el condestable se veía ya perdido y se preparaba para huir de Castilla. Barrientos se decide entonces a comunicarle su plan, y es también entonces cuando entra en juego por primera vez Nuño de Arévalo:

Envió el obispo por Nuño de Arévalo e díxole: —Yd al condestable, e dezidle de mi parte en cómo a mí es dicho que por quanto destos movimientos e novedades [...] él estava movido e alterado para se passar al reyno de Portugal, lo qual en ningún caso non cumple al seruicio del [...] Rey e a onor suyo. Ca yo tengo movida tal fabla con el señor Príncipe para que se disponga e torne la empresa de la deliveración del señor Rey su padre¹⁴⁰.

Nuño de Arévalo hizo al menos cuatro viajes como mensajero confidencial de don Álvaro a Barrientos y de Barrientos a don

¹³⁹ J. DE M. CARRIAZO, *Refundición de la Crónica del Halconero*, Espasa, Madrid, 1946, prólogo, p. cxlix.

¹⁴⁰ *Crónica del Halconero de Juan II*, ed. J. DE M. CARRIAZO, Espasa, Madrid, 1946, p. 441.

Álvaro entre 1443 y 1444 hasta que el condestable aceptó el plan del obispo¹⁴¹, se entrevistó finalmente con él y se puso en marcha la confederación que triunfaría en la batalla de Olmedo. La *Crónica del Halconero* introduce a Nuño de Arévalo sin decirnos de quién se trata y en calidad de qué desempeñó estas misiones de confidente, aunque nos sea fácil deducir que formaba parte del bando de don Álvaro. En la *Crónica de Juan II* se refieren los mismos tratos de Barrientos con don Álvaro, pero sin mencionar el nombre del mensajero hasta el último viaje de éste; en esa cita única se añade, sin embargo, una información importante:

E llegado el Príncipe a Segovia, vino Nuño de Arévalo, *criado del Condestable*, al Obispo, con respuesta de la habla que el Obispo le había enviado¹⁴².

Una vez confirmado que Nuño de Arévalo era criado de la casa de don Álvaro de Luna, son claras ya las razones por las que Lope de Barrientos lo eligió como confidente, y es claro también por qué fue escogido para acompañar a Compostela al arzobispo Rodrigo de Luna. Don Rodrigo rigió la diócesis de Santiago desde 1449 hasta su muerte, en julio de 1460. Sin embargo, el administrador de su casa no permanecería a su lado hasta ese año, y no le tocó presenciar el final del periodo de desórdenes que sobreviene en Galicia a la muerte de don Álvaro de Luna, con el enfrentamiento de gran parte de la nobleza y el clero gallego contra el arzobispo.

En 1458 vemos de nuevo a Nuño de Arévalo en la corte, si, como lo creo seguro, no es ningún homónimo el personaje que aparece mencionado en los *Anales* de Zurita. El antiguo emisario confidencial de Barrientos y don Álvaro vuelve a desempeñar misiones de rango diplomático y sirve ahora como embajador oficioso de Enrique IV ante Juan II de Navarra y Aragón. Según Zurita:

Mostraua en este tiempo el Rey de Castilla desear que la paz y aliança que se auia assentado entre él y el Rey de Nauarra no solamente se guardasse inuiolablemente pero aun se confirmasse con mayores prendas, y embió al Rey de Nauarra con solo este fin uno

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 441-442 y 446.

¹⁴² *Crónica de Juan II*, versión de GALÍNDEZ DE CARBAJAL, ed. C. Rosell, BAE, 68, p. 615b.

de su casa, de quien fiaua semejantes cosas, que se dezía Nuño de Areualo, y halló al Rey de Nauarra en Daroca [. . .]¹⁴³.

El motivo de la embajada de Nuño de Arévalo, a la que Zurita dedica todo un capítulo, era tratar el matrimonio de los infantes castellanos Isabel y Alfonso con los aragoneses Fernando y Leonor. Una de estas bodas reales, la de Isabel y Fernando, acabaría celebrándose, pese a la posterior oposición de Enrique IV, diez años después. De la embajada de Nuño de Arévalo en 1458 proceden posiblemente sus buenas relaciones con los Reyes Católicos, “de los cuales fue mucho amado y querido”¹⁴⁴.

Arévalo no es mencionado por los cronistas de Enrique IV y hemos de suponer que entró en religión poco después de 1459. El primer biógrafo del prior de Guadalupe, que trató muy de cerca a fray Nuño, dice que éste tomó el hábito de la orden jerónima siendo “de edad ya perfecta”¹⁴⁵. Muy pronto, “fue tenido en mucho cerca de los prelados y frailes de nuestra Orden”. En las violencias que hubo de sufrir Guadalupe como secuela de las luchas civiles en época de Enrique IV, fray Nuño aparece ya como persona de confianza del prior fray Juan y, en 1470 y 1473, se le encomiendan, una vez más, misiones delicadas, como la de intentar apaciguar un conato de motín en la puebla del Guadalupe¹⁴⁶. Siguen en su carrera monacal los pasos que ya nos son conocidos: mayordomo en Guadalupe, prior en Yuste durante seis años y prior en Guadalupe desde 1483 a 1495. Según el cronista del convento, “oí decir a religiosos dignos de fe que lo fuera [prior] hasta que muriera, si no le atajara una grave enfermedad de los ojos”¹⁴⁷. Casi ciego, enfermo de gota y sin duda ya muy viejo, fray Nuño murió en Guadalupe en agosto de 1502.

La proximidad que tuvo en su juventud con hombres del re-

¹⁴³ J. ZURITA, *Anales de la Corona de Aragón*, lib. XVI, cap. XLIV (ed. de 1668, pp. 50-51). A una nueva embajada de Nuño de Arévalo, a quien se llama ahora “un caballero de su casa” (de Enrique IV), que tiene lugar en octubre de 1459 se refiere el propio ZURITA (ed. cit., p. 64 del tomo 4).

¹⁴⁴ Fray DIEGO DE ÉCIJA, *Libro de la invención de . . . Guadalupe* (c. 1525), ed. fr. A. Barrado, Bibl. Extremeña, Cáceres, 1953, p. 336. Esta obra, una verdadera crónica a veces para el reinado de Enrique IV, es la fuente principal de la *Historia* del padre SIGÜENZA en lo que se refiere a la época del priorato de fray Nuño de Arévalo y los años anteriores.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 300 y 308-309.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 337.

lieve de Álvaro de Luna, Barrientos o el propio Enrique IV resulta ser también significativa en lo que se refiere a la “cuestión” conversa. Es bien sabido que Barrientos hizo suyos los argumentos del relator del rey, Fernán Díaz de Toledo (un conocido converso a quien sus adversarios llamaban con su anterior nombre judío, Moshé Hamomo), en un escrito contra los instigadores de la famosa sublevación toledana de 1449. Al dar forma a la “Instrucción” del relator, Barrientos reconoce abiertamente su propio linaje judío y lo usa como arma en su tratado “Contra algunos zizañadores de la nación de los convertidos del pueblo de Israel”. Según Barrientos, “aquestas ambas sangres e generaciones [la cristiana y la judía] [. . .] son dos muy buenas cosas, necesarias una a otra”¹⁴⁸.

La actitud de don Álvaro de Luna ante los conversos ha sido objeto de alguna controversia, debido a que se aprecian distintas fases en sus relaciones con los miembros de este linaje, con quienes hubo de tratar muy de cerca a lo largo de su prolongada vida política. Piedra de toque pueden ser el mismo Barrientos y el célebre Alfonso de Santa María, obispo de Burgos, con quienes don Álvaro aparece muy identificado hasta los últimos años de su privanza y que después se comportan de manera distanciada, si no hostil, frente al condestable¹⁴⁹. Es posible que el haberse enajenado el apoyo de estos y otros personajes influyentes de linaje judío no haya sido ajeno a la caída final de un don Álvaro que siempre tuvo la oposición de la nobleza. Don Álvaro fue considerado por sus enemigos como un protector de los conversos, y él mismo

¹⁴⁸ L. DE BARRIENTOS, *Contra algunos zizañadores. . .*, ed. de L. G. A. Getino en *Anales salmantinos*, 1: *Vida y obras de Fr. Lope de Barrientos*, Calatrava, Salamanca, 1927, p. 203. El bachiller “Marquillos” llama a Barrientos “el falso obispo de linaje de judíos”; cf. E. BENITO RUANO, *Los orígenes del problema converso*, Albir, Madrid, 1976, p. 124.

¹⁴⁹ BARRIENTOS se consideraba tratado con ingratitud por don Álvaro de Luna después de los servicios prestados como hombre de su bando, según se refleja en su propia obra (la refundición de la *Crónica del Halconero*). En cuanto a Alonso de Santa María en relación con don Álvaro, cf. L. SERRANO, *Los conversos D. Pablo de Santa María y D. Alfonso de Cartagena*, CSIC, Madrid, 1942, pp. 180-183; F. CANTERA, *Alvar García de Santa María*, CSIC, Madrid, 1952, pp. 427-433; y R. B. TATE, *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Gredos, Madrid, 1970, p. 58. Cantera y Tate no creen que Santa María fuese hostil a don Álvaro, pero si la crónica del condestable es exacta, la enemistad parece fuera de toda duda: “[. . .] el obispo de Burgos, el qual sé bien que en este fecho es el mayor contrario que yo tengo” (*Crónica de don Álvaro de Luna*, ed. J. DE M. CARRIAZO, Espasa, Madrid, 1940, p. 381).

así lo reconoció poco antes de su muerte, haciéndose cargo también del cambio de actitud a que aludíamos. Sus palabras son recogidas por el devoto cronista presente en la escena, Gonzalo Chacón, al relatar un último intento de salvar a don Álvaro en Burgos. El intento fue iniciativa de un sobrino de Alfonso de Santa María, que se ofrece a sacarlo ocultamente de la casa donde estaba ya cercado. Don Álvaro manifestó entonces a sus criados el recelo que le inspiraba su “salvador”:

Ya sabéis cómo este Álvaro de Cartajena es de linage de conversos, e sabéis otrosí quanto mal me quiere este linage, aunque los he fecho los mayores bienes que en mis días otro hombre les fizo en este reyno¹⁵⁰.

La protección a los conversos en el gobierno de don Álvaro de Luna está plenamente atestiguada como norma de su política en casos concretos como el del relator Fernán Díaz o el de Fernán López de Saldaña, hijo de un arrendador judío, que es elevado por Luna (de quien “era criado e fechura”) al puesto de contador mayor de Castilla y al que defiende incluso en contra de Juan II¹⁵¹. El sucesor de Saldaña en el cargo de contador es Alonso Pérez de Vivero (“que en mi casa se crió”, según dirá don Álvaro en unos versos que la crónica le atribuye), quien sería con su traición responsable en buena parte de la caída en desgracia de su protector. Vivero, tachado repetidamente de “Judas Iscariote” por la crónica del condestable, es otro más que probable converso, como lo es el también contador mayor Diego Arias, ya en época de Enrique IV¹⁵². Caro Baroja se refiere al “predominio inquietante” que adquieren los conversos en la corte de Juan II¹⁵³, donde es bien sabido que todos los puestos de relieve eran nombrados por don Álvaro. En ese predominio, y achacándolo directamente al condestable, insiste reiteradamente el bachiller Marcos García al intentar justificar la rebelión de Toledo:

¹⁵⁰ *Crónica de don Alvaro de Luna*, ed. cit., p. 381.

¹⁵¹ Sobre López de Saldaña, cf. J. CARO BAROJA, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Arion, Madrid, 1962, t. 1, pp. 120-121, a base de los datos que aporta García de Salazar. La *Crónica* de don Álvaro (ed. cit., pp. 148-149 y 315) no coincide del todo con las *Bienandanzas* de SALAZAR.

¹⁵² Cf. F. CANTERA, “Pedrarias Dávila y Cota... Sus antecedentes judíos”, en *The Fifth World Congress of Jewish Studies*, Jerusalén, 1972, t. 2, pp. 13-25.

¹⁵³ J. CARO BAROJA, *op. cit.*, *ibid.*

El dicho malo tirano don Alvaro de Luna e Mose Hamomo, llamado relator, bilissimo por linage [. . .] no pueden negar aquello que todos los nobles y buenos christianos confiesan [. . .] que los dichos Reynos han sido súbditos e sujetos e usurpados so el tirano e judaico iugo [. . .] de quarenta años a esta parte, y el dicho don Alvaro de Luna con los dichos infieles auer dilapidado e destruído y gastado los dichos Reynos en detrimento de la fee cathólica¹⁵⁴.

En fin, a lo largo de los sucesos de la sublevación toledana, don Álvaro aparece como aliado del relator, de Alonso de Santa María, de Barrientos y del deán Francisco de Toledo, todos ellos conversos e impugnadores de los escritos de los sublevados. Esta alianza ha recibido modernamente una interpretación positiva:

Don Alvaro de Luna with his instinct of a great statesman, could very well see in this group the natural ally of the royal power within the frame of a strong state in its fight to exterminate a decayed feudalism, and therefore he gave to the *conversos* his whole support¹⁵⁵.

La conclusión es, en cualquier caso, que don Álvaro aparece rodeado de criados que son conversos seguros o probables, como López de Saldaña y Vivero, que ocuparon altos puestos en la administración de Juan II, y en estrecha alianza con otros personajes de reconocido linaje hebreo. El rastrear orígenes étnicos se ha convertido a veces en tarea trivial y se ha abusado en el deslinde de genealogías como categoría explicativa de conductas o producciones intelectuales que ofrecen muy variada gama de diferencias. No puede negarse, sin embargo, que la importancia atribuida a la adscripción a determinados grupos étnicos ha sido una constante en la historia española y que existen periodos, como el siglo xv, en los que esas adscripciones étnicas mezcladas a la pugna religiosa y social se reflejan de un modo dramático en los ámbitos del poder, la economía, los honores o el propio estatuto de derechos civiles. Un poema fragmentario y su conservación por puro azar no se libran tampoco de una “definición” étnica, y de ahí nuestro interés por apurar las correlaciones que puedan estable-

¹⁵⁴ Utilizo la edición del memorial publicada por E. BENITO RUANO, *op. cit.*, p. 105. En algunos de los manuscritos el memorial del bachiller es titulado “. . . Defendiendo a Toledo contra los judíos y contra D. Álvaro de Luna que los amparaba” (p. 99).

¹⁵⁵ F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, “The converso problem: An assessment”, en *Collected studies in honour of Américo Castro*. . . , ed. cit., p. 330.

cerse con la biografía de quien consideramos en última instancia responsable de que el texto haya llegado a nosotros. En el camino hemos dado con un personaje, fray Nuño de Arévalo, que tiene entidad propia más que suficiente para despertar nuestra curiosidad y cuya “generación” y “semblanza” bien merecían indagación especial. Los pocos datos disponibles nos muestran algunos momentos de la carrera vital de alguien que empezó su aprendizaje de lo humano, y de lo demasiado humano, en una de las mejores escuelas de su tiempo —la corte de Juan II— y con maestros en el arte de la intriga política de la talla del obispo Barrientos y don Álvaro de Luna. En su transición de la corte al convento, después de los años de servicio en Santiago y en la “casa” de Enrique IV, Nuño de Arévalo siguió los pasos de un antecesor suyo en el priorato de Guadalupe, fray Juan de Serrano, que era también “a close associate of don Alvaro de Luna” y “had turned his back on a promising career at court when he entered the Order of St. Jerome”¹⁵⁶. Como en el caso de Serrano, que siguió vinculado a “lo temporal” y desempeñó funciones importantes por encargo del rey¹⁵⁷, fray Nuño de Arévalo, en su papel de prior del principal convento jerónimo y como inquisidor, incidió en la historia social y religiosa de Castilla de manera no menos decisiva de como hubiera podido hacerlo en el papel de cortesano o contador mayor del reino. Su posición en la década de 1480 lo llevó a ser ya en su vejez uno de los protagonistas en lo que entonces se consideró la “solución final” a uno de los problemas sociales y religiosos que más tensiones causaron en la Castilla del siglo xv.

La praxis inquisitorial española, con sus “terribles y expeditivos” procedimientos, se establece en la década de 1480 tras los procesos de Sevilla, Ciudad Real y los celebrados en Guadalupe y presididos, a petición propia para salvar la jurisdicción del monasterio¹⁵⁸, por este fraile emprendedor y bienquisto de los Reyes Católicos. Un fraile que había pertenecido a las casas de Álvaro de Luna y Enrique IV, experto en mejorar la situación

¹⁵⁶ A. A. SICROFF, “The Jeronimite monastery...”, p. 413.

¹⁵⁷ Recuérdense, por otra parte, que a la caída de don Álvaro el gobierno fue encomendado por Juan II a otro prior de Guadalupe, fray Gonzalo de Illescas, conjuntamente con el obispo Lope de Barrientos.

¹⁵⁸ Es lo que se deduce de los párrafos transcritos y el resumen del *Códice Guadalupense* que proporciona A. A. SICROFF, “Clandestine Judaism...”, p. 92.

económica de los monasterios que estuvieron a su cargo, elegido prior en connivencia —quizás— con los conversos de la villa. . . y, a la vez, paisano y contemporáneo riguroso del historiador judío, Ben Zaddic de Arévalo que tanto interés mostraba en la fundación de la orden jerónima.*

JESÚS ANTONIO CID

(La larga extensión alcanzada ya por este trabajo aconseja dejar para nueva ocasión tres de los cinco apartados que me proponía tratar en esta segunda parte: 3. Estrofas y rimas en las formas poéticas castellanas, árabes y hebraicas; de nuevo sobre el zéjel y las jarchas; 4. Sobre la poesía judeo-española antes y después de la expulsión; 5. Hiato y sinalefa en la poesía medieval castellana. Crítica y ensayo de explicación. Consecuentemente, he invertido el orden de los apartados 1 y 2 que aquí se publican. En la redacción de la parte ahora publicada he contado con valiosas sugerencias de varios maestros y amigos, a quienes manifiesto mi gratitud sin que ello implique corresponsabilidad en ninguna de las apreciaciones que aquí se hacen: Diego Catalán, Paloma Díaz Mas, Iacob Hassán, Rafael Lapesa, Ana Vian).

* Al redactar este trabajo me era desconocido el artículo de H. De Vries, “Un conjunto estructural: *El Poema tríptico del nombre de Dios en la ley*”, *BRAE*, 51 (1971), 305-325. A De Vries corresponde haber notado en primer lugar el acróstico alfabético (Cf. aquí § II.1) en el planto *¡Ay Iherusalem!*. Las inferencias “aritmósóficas” que establece el mismo autor me resultan, sin embargo, inmanejables. Tampoco creo convincente la hipótesis de que los tres poemas del ms. publicado por M. C. Pescador formen un “conjunto estructural” trabado, en el sentido que propone De Vries. Otros trabajos más recientes, que intentan situar el planto en una tradición genérica (M. C. Tato García, “En torno al poema *¡Ay Iherusalem!* y a sus vinculaciones con la literatura galorrománica”, *Actas del I Congreso de la AHLM*, Barcelona 1988, 571-579), e incluso retórica (!) occidental (A. Deyermond, “*¡Ay Iherusalem!*, estr. 22, *traductio* y tipología”, *Estudios. . . Alarcos Llorach*, 1, Oviedo 1977, pp. 283-290) no me obligan a alterar ninguno de mis puntos de vista.

SOBRE UNA INTERPRETACIÓN DE “EL MAYOR BIEN DE QUEREROS” DE DIEGO DE SAN PEDRO

En un interesante libro, Keith Whinnom ofrece un fino y agudo análisis de la canción de Diego de San Pedro que empieza “El mayor bien de quereros”¹. La intención de este trabajo es poner en duda la validez de la interpretación de Whinnom y, sobre todo, la de la técnica crítica empleada por este tan lamentado erudito. El texto de la canción de San Pedro es el siguiente:

- 1 El mayor bien de quereros
- 2 es querer un no quererme,
- 3 pues procurar de perderos
- 4 será perder el perderme.

- 5 No porque perdiend’os gano
- 6 lo que lastimó el perder,
- 7 mas mi buen servir en vano
- 8 morirá, muerto el querer.
- 9 Assí que, viendo el no veros,
- 10 no será visto el no verme,
- 11 pues procurar de perderos
- 12 será perder el perderme².

Antes de entrar de lleno en el análisis de este poemita, tal vez sea conveniente establecer, muy breve y concisamente, el punto de partida adoptado para tal análisis, añadiendo, de paso, algu-

¹ KEITH WHINNOM, “La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos”, Durham Modern Languages Series, 1981, pp. 78-81.

² Se cita de la edición facsímil del *Cancionero general* de HERNANDO DEL CASTILLO, Valencia, 1511, hecha por Antonio Rodríguez Moñino, Real Academia Española, Madrid, 1958, f. cxxiiij vto. De aquí en adelante, este cancionero se alude como *CG*.

nas notas al excelente capítulo 5, “El conceptismo cancioneril”, del libro de Whinnom. Baltasar Gracián, citado por este estudio, después de transcribir los cuatro primeros versos de la canción sampedrino, observa: “Tienen estos pensamientos de sutiles y primorosos lo que tienen de metafísicos” (*Agudeza*, Discurso XXIV). Nada más comprobable que el carácter metafísico de la poesía amatoria cancioneril. De ahí su conceptismo y, dada la naturaleza de esa metafísica, el carácter paradójico del mismo. El código cancioneril implica, entre otras varias cosas, la inmoralidad del amor-naturaleza. La satisfacción del deseo amoroso fuera del matrimonio no es aceptada por el código moral de la época. A pesar de ello, el poeta-amador acepta, de acuerdo con el código que él mismo está ayudando a redactar, el deseo amoroso fuera del matrimonio como parte integrante de su personalidad toda. Él no puede renegar del amor-deseo. Amar es desear el galardón (la unión física y espiritual con la amada). El amante cortés resuelve su dilema renunciando al galardón, pero no al deseo del mismo; o, simplemente, reconociendo que la satisfacción amorosa, aunque inevitablemente deseada, es imposible. Con ello, el elemento erótico-realista del amor-naturaleza queda anulado, sin que, por otra parte, la fuerza de la pasión sea rechazada. De todo ello se llega a la conclusión de que amar es sufrir y a la aceptación del dolor como piedra de toque necesaria para comprobar la calidad y la veracidad del sentimiento amoroso: sufrir es algo intrínseco al ser amador. El poeta cortés es un filósofo del amor; sus poemas, ensayos en miniatura sobre el dolor³. En lo que sigue se parte, pues, de estas ideas, y de la convicción de que la poesía amatoria de los cancioneros de los siglos xv y xvi constituye una estructura poseedora de una gran coherencia interna. Sus partes (los poemas) están regidas por un sistema de leyes amorosas que determina los “significados” del conjunto verbal que forma cada una de esas partes.

Como afirma Whinnom, el primer verso de la canción de San Pedro “no nos plantea problema ninguno: «El mayor bien de que-

³ Para una “demostración” de lo correcto de esas ideas, véase J. M. AGUIRRE, “Notas de introducción” a JORGE MANRIQUE, *Coplas de amor y de muerte*, Olifante. Ediciones de poesía, Zaragoza, 1980 y “Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés”, *Romanische Forschungen*, 93 (1981), 55-81.

beros» no puede significar sino «Lo mejor de amarte», «El beneficio más importante que recibo de estar enamorado de ti» (p. 70). ¿Cuál puede ser ese "beneficio"? Ateniéndose a las leyes amorosas aludidas más arriba, el mismo ha de ser entendido como el que se obtiene del hecho propio de amar, es decir, el dolor (piénsese en el Leriano de la *Cárcel de amor* del mismo San Pedro). Si se acepta la ecuación amar = sufrir, es difícil estar completamente de acuerdo con el descifre que hace Whinnom del segundo verso de la canción: "«es querer un no quererme» tiene que ser interpretado como «es que no quiero nada para mí mismo», «me abandono complaciente al sufrimiento», «ya no me preocupo por lo que me pueda pasar»" (p. 76). Aunque tal interpretación podría ser avalada con el siguiente verso de Juan de Mena, "Por amar, desamo a mí" (CG, f. xxxii vto), se opina aquí que ese segundo verso debe entenderse como una sustantivación, casi alegórica, como un "Noquererme", que alude, claro está, a la dama, a "quien no me quiere"⁴. El "mayor bien" que puede esperar el galán, al amar a un "Noquererme", es, no podría ser de otra manera, el dolor. Por otra parte, de acuerdo con esa metafísica amorosa ("meterótica", en términos unamunianos), el amor es una de las realidades más excelsas de la existencia cortés: para ser perfecto cortesano, el hombre tiene que ser amador perfecto, sufrir denodadamente la pasión, y el dolor que se deriva de ella. Hay que hacer la observación, obvia por demás, que la palabra "dolor" (o sus sinónimos "pasión" y "pena") no aparece en los versos de la canción de San Pedro, si bien está implícita en todos ellos.

Los dos primeros versos del poema en cuestión, pues, no hacen sino postular que el mayor bien de amar es, simplemente, sufrir. Los versos restantes van a "explicar" y desarrollar las consecuencias y las razones de tal postulado. Se está, por lo tanto, ante una composición de carácter silogístico, no muy diverso, más

⁴ La diferencia entre esta interpretación y la de Whinnom es mínima, pero no desdeñable: "«me abandono complaciente al sufrimiento»" es el resultado de amar a "quien no me quiere". La sustantivación propuesta para "un no quererme" no es muy diferente de la que hace ALDANA de la expresión "no quiero" en los siguientes versos: "Tan dulcemente profiere / Vn no quiero mi señora / Y el mismo assí me enamora / Que otro no quiero no quiere / Mi Alma en cualquiera hora" (citado por D. G. WALTERS en *The poetry of Francisco de Aldana*, Tamesis Books, London, 1988, p. 70). La idea de estos versos es similar a la de los de Diego de San Pedro.

bien un antecedente, del de, por ejemplo, los sonetos metafísico-amorosos de Quevedo⁵.

Ese postulado conduce inevitablemente a la paradoja. No es, pues, sorprendente que Baltasar Gracián apruebe las paradojas derivadas de tal teoría amorosa, que, según él, por ser “Las de más empeño, y por consiguiente de más sutileza, son las repugnantes” (Discurso XXIV). Nada más “repugnante” a la razón que mantener que el mayor bien de amar es querer a quien no puede corresponder. Sin embargo, no otro es el principio fundamental de la “meterótica” cancioneril. Aquí podrían amontonarse las citas que “demostrarán” ese principio. Tal “demostración” queda fuera de la intención de este artículo⁶.

Los dos primeros versos, pues, enuncian el postulado fundamental del código amoroso cancioneril. Los versos 3 y 4 lo “explican”: “pues procurar no amar lleva a la pérdida del dolor”. El “perderos” del verso 3 viene a significar “dejar de amarnos”; el “perder el perderme” del verso 4, “dejar de sufrir”.

Inciso. Al comentar el verso 3, Keith Whinnom tiene por “inocente” la interpretación de “perderos” como “el intento de olvidarte” y afirma, fundándose en una de las acepciones dadas por el “Diccionario” para el verbo “perder”, que no “nos es lícito dudar que la interpretación que saltaba a la mente del lector antiguo sería [. . .]: «si consiguiese poseerte sexualmente»” (p. 77). Se piensa que tal descifre (que lleva implícita la idea de estupro) es poéticamente imposible y, a la vista del conjunto verbal en que aparece la voz “perderos”, inaceptable, ya que el contenido semántico de ese conjunto limita forzosamente los significados que es posible dar a todos y cada uno de sus elementos. Tal limi-

⁵ La técnica empleada por el poeta castellano del siglo xv para componer sus poemas más breves (“lo mejor de la poesía cancioneril hay que buscarlo [. . .] en los poemas cortos, en las canciones y esparsas”. WHINNOM, p. 50) es muy semejante a la del sonetista de los siglos xvi y xvii; ambos poemas, la canción y el soneto, tienden a desarrollar una idea central de una manera casi silogística. Ambas formas poéticas coinciden incluso en su tendencia a dar esa idea central con sólo el primer verso y el último, leídos juntos, como una canción, como un soneto, “de dos versos”. Véase J. M. AGUIRRE, “El soneto de dos versos”, en *El Noticiero*, Zaragoza, 4 de abril de 1948.

⁶ El lector queda referido al libro de WHINNOM, a los estudios reseñados en la nota 3 y a mi “Introducción” a HERNANDO DEL CASTILLO, *Cancionero general. Antología temática del amor cortés*, Anaya, Salamanca, 1971, y en primer lugar y sobre todo a los textos poéticos cancioneriles, sin mezclarlos, claro está, con los de las composiciones obscenas de la época.

tación se acentúa al considerar el poema de San Pedro como parte del extenso *corpus* de la poesía amatoria cancioneril, como una hebra de la misma. No hay duda alguna, y en afirmarlo con toda claridad reside uno de los méritos del ensayo de Whinnom, que el amor cortés no tiene nada de "platónico"; antes al contrario, el querer del galán es desear la unión física (y la espiritual) con la dama. Pero tampoco cabe duda de que esa poesía (dejados aparte sus poemas burlescos u obscenos, que sí los tiene, y que pertenecen a otro registro verbal) no es nunca, salvo rarísimas excepciones, ni explícita ni implícitamente "obscena", aunque sí sea, como toda poesía amatoria digna de tal nombre, erótica. Hay que señalar que, al concluir su análisis, Whinnom reconoce que ese "perders" "resulta, al fin, totalmente inocente" (p. 81). No podía ser de otra manera, sin falsificar por completo la canción de San Pedro. Se piensa aquí que leer alusiones obscenas, por muy tenues que se quieran hacer (a veces se suelen quebrar de sutiles, como diría Cervantes), en poemas que ni de cerca ni de lejos son obscenos es un gravísimo error crítico. Siguiendo esa técnica, no sería difícil, según ciertas expresiones obscenas contemporáneas, convertir en "obscenidad" el verso que, de una manera más que memorable, remata un hermosísimo soneto de Quevedo: "Polvo serán, mas polvo enamorado". Quienes *quieren* ver detrás del vocabulario amoroso cancioneril un críptico sistema de obscenidades no hacen más que pasarse de listos, y de paso tratar de tontos a poetas como Garcilaso de la Vega y a críticos como Baltasar Gracián. No debe olvidarse a poetas como Santa Teresa y San Juan de la Cruz, ni a José de Valdivielso, que volvieron "a lo divino" el vocabulario amoroso de la obra cancioneril, al parecer, *sin darse cuenta de que estaban utilizando obscenidades*. Uno llega casi a indignarse al leer trabajos como uno de Ian Macpherson que convierte, por arte de erudición mágica, una canción de (seguramente) Jorge Manrique, que empieza "Justa fue mi perdición", en un esotérico conjunto de obscenidades. Este crítico, al leer el segundo verso de esa canción, "de mis males soy contento", escribe: "Here in the *pie*, the poet announces, «astonishingly», that he is content to suffer"⁷.

Si Macpherson se hubiera molestado en leer la obra de Jorge Manrique, en vez de canciones claramente obscenas, se habría topado con la composición "Diziendo qué cosa es amor"; en ella, con los siguientes versos:

⁷ IAN MACPHERSON, "Secret language in the *Cancioneros*: Some courtly codes", *Bulletin of Hispanic Studies*, 62 (1985), 51-63. En este mismo volumen, JANE YVONNE TILLIER, "Passion poetry in the *Cancioneros*", pp. 65-78, parece estar de acuerdo con esta manera de entender la poesía cancioneril. Hay que esperar que el ejemplo no cunda.

el toque para tocar
 quál amor es bien forjado
 es sufrir el desamar⁸.

O con éstos de cuando Manrique hizo su promesa al entrar en “la orden del Amor”:

Prometo de mantener
 continuamente pobreza
 de alegría y de plazer;
 pero no de bien querer,
 ni de males ni tristeza,
 que la regla no lo manda,
 ni la razón no lo quiere

 que quien en tal Orden anda
 se alegre mientras biviere⁹.

Después de este “inciso”, se prosigue con la interpretación del poemita de San Pedro.

Sus dos primeros versos han establecido el postulado de que lo mejor de amar es sufrir. El 3 y el 4 han “explicado” tal postulado. Los versos que siguen van a remachar esa “explicación”. Los versos 5 y 6 forman una paradoja con base en el conceptismo de los que los preceden. Al dejar de querer a la dama, no se gana lo que se perdió (es decir, el amor/dolor, el “perderos” del verso 3), sino, sencillamente, “el no sufrir” (el “perder el perderme” del verso 4). Tal ganancia es infinitamente peor que la experiencia del amor/dolor. A ese “no sufrir” (“muerto el querer”) se llega, según los versos 7 y 8, con el morir del “buen servir en vano” (“en vano” se entiende aquí como adverbio de “servir”, no, como hace Whinnom, de “morirá”). “Buen servir en vano” es otra manera de decir “querer un no quererme”. Amar, en buena teoría cancioneril, y desde el punto de vista de la satisfacción amorosa, es siempre un “servir en vano”, amar a quien no quiere, a quien *no puede* corresponder; tal es la situación en que se encuentra la dama cortés, dotada de todas las virtudes cristianas. El dolor del amante cortés cuando ha dejado de amar es “doble”, o, puesto de otra manera, el dejar de sufrir (amar) en vano es todavía más terrible que el amar (sufrir).

Los versos 9 y 10 repiten la idea, al mismo tiempo que intro-

⁸ JORGE MANRIQUE, *Cancionero*, edición de Augusto Cortina, Clásicos Castellanos, Madrid, 1966, p. 18.

⁹ *Ibid.*, p. 19.

ducen el "tema" de la ausencia amorosa; ausencia que es, según Vivero, "madre de olvidança" y "enemiga de esperança" (*CG*, f. cxxiii vto) y, muy frecuentemente, está relacionada con el motivo de la función de la vista en el proceso amoroso: ver lleva a amar (la dama es siempre "la más hermosa"). La canción de San Pedro es, pues, entre otras cosas, una variación del "tema" de la ausencia amorosa:

en no os ver está el perder
y en perder está el dolor.
(San Pedro, *CG*, f. cxxii)

El dejar de querer implica el alejarse de la presencia física y emocional de la dama, dejar de verla/amarla. Así, pues, "viendo el no veros" (verso 9) quiere decir "dejando de veros/amaros", de lo cual se sigue que el amante no sentirá el dolor que resulta de amar/ver a quien no quiere "ni verle". Obviamente el "no verme" del verso 10 posee un significado análogo al "un no quererme" del verso 2; por ello, San Pedro puede cerrar su canción con la repetición de los versos 3 y 4:

pues procurar de perderos
será perder el perderme.

Resumiendo lo dicho hasta ahora, la canción de Diego de San Pedro viene a "significar" lo siguiente:

El mayor bien de amar
es querer a quien no puede corresponder, es decir, sufrir;
pues dejar de amar
es perder el dolor de amar sin esperanza de galardón.

No porque dejando de amar se gane
el mayor bien del amor, el sufrir,
sino, antes al contrario, porque,
al dejar de amar en vano,
el dolor muere (lo cual es aún peor).
Así, pues, renunciar a ver/amar
supone dejar de sufrir,
pues dejar de amar
es perder el dolor de amar sin esperanza de galardón.

La conclusión que ha de sacarse de estos "significados" es insoslayable: si amar es un "mayor bien" (que sí lo es, según la

concepción del amor inscrita en la poesía cancioneril), el “mayor mal” será dejar de amar o, haciendo la oportuna sustitución en la ecuación amar = sufrir, dejar de sufrir. Consecuentemente, el amador no debe, ni puede, por el mero hecho de ser quien es, un cortesano, renunciar a amar, a sufrir, o, en términos del motivo “ausencia/ojos”, el amador no puede ni debe alejarse de la dama, que ello conduce a la pérdida del amor/dolor, ya que, según el refrán, “ojos que no ven, corazón que no siente”. Un cortesano que no siente/ama/sufre no es cortesano perfecto.

Una canción de Tapia (*CG*, f. clxxv) vendría a avalar tal interpretación, tal variación del tema de la ausencia amorosa y del de la función de la vista en el proceso amoroso:

Mis ojos llenos de amor
ciegos cativos en veros,
vencidos para quereros
lloran y tienen dolor,
y vos no queréys doleros.

Lo lógico en esta situación sería alejarse de la amada:

razón será, pues que muero,
que me alexe
antes que la vida dexé.

Lo inadecuado de tal solución es expresado por Tapia a lo largo de su canción, y sobre todo en el “cabo” de ella:

[...] ¡ay de mí!, que nascí
de ventura despedido,
gualardón yo no lo pido,
pues por vos estó sin mí
de puro grado vencido.

Obsérvese, ahora, que en la conceptualización de la canción de Diego de San Pedro ofrecida más arriba, la dama “ha desaparecido”. Ella no era, tal vez, sino el pretexto para escribir “un ensayo en miniatura sobre el amor”. Por otra parte, lo que el “Yo” de la canción ha querido decir es, pura y simplemente, que él no cesará nunca de amar, de servir en vano, de sufrir, sin solicitar, sin ni siquiera esperar galardón alguno por su servicio o, para decirlo con versos de Soria:

que no os quiero ya querer
 sino sólo porque os quiero;
 otro bien yo no le espero
 ni le hallo,
 ni consiento en desseallo.
 (CG, f. cxlviii)

Todo ello, se propone aquí, es lo que habría entendido un contemporáneo de Diego de San Pedro¹⁰; no, desde luego, con la dificultad con que logra comprenderlo el lector moderno; dificultad que es debida, amén de a la complejidad del paradójico conceptismo de este tipo de composición, a la escasa o ninguna familiaridad de ese lector con el código amoroso de la poesía amorosa cancioneril.

Lo más significativo, pues, de la canción de Diego de San Pedro, en el contexto de este artículo, es, además de la agudeza y el ingenio demostrados por el poeta (tan alabados por Baltasar Gracián), su dependencia de las leyes del código amatorio cortesano, su lógico, coherente y ortodoxo "escolasticismo pasional"¹¹.

J. M. AGUIRRE

Universidad del País de Gales, Cardiff

¹⁰ Algo muy parecido entiende el poeta popular moderno: "El verte me da la muerte; / el no verte me da vida; / más quiero morir y verte / que no verte y tener vida": F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles*, Madrid, 1951, núm. 2514. Para el estudio de las relaciones entre la poesía cancioneril y la popular, véase J. M. AGUIRRE, "Ensayo para un estudio del tema amoroso en la primitiva lírica castellana", *Cuadernos de Filosofía y Letras*, Zaragoza, 1965, núm. 54. Sobre todo, hay que consultar YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, El Colegio de México, México, 1969, y MERCEDES DÍAZ ROIG, *El Romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976.

¹¹ Cumpro con gusto agradecer a mi lamentado amigo Keith Whinnom y al Dr. Alberto Hauf sus generosos y útiles comentarios al primer borrador de este trabajito.

METÁFORAS EPISTEMOLÓGICAS COLONIALES: ‘EN BREVE CÁRCEL’

Al fin, un perfectísimo retrato
pides de la Grandeza Mexicana,
ahora cueste caro, ahora barato.

En 1604, Bernardo de Balbuena se ‘inventa’ un México al publicar su poema expositivo *Grandeza mexicana*, que inscribe el sociograma de la exuberante naturaleza de este país. El lenguaje particular del poema —lo que Bajtin llamaría el ideologema— es un singular punto de vista sobre el mundo que pretende una significación social específica. El texto se apoya en el discurso literario autorizado aristocratizante sobre América que en Europa se continuaba en el marco de la poesía épica y que ya iba agotando sus posibilidades y había dado lugar a parodias regeneradoras en *El Quijote*. La transcripción de la realidad de Balbuena está en una lengua más o menos formalizada y artificial de los extensos poemas de Raffael Gualterotti, *L’America* (Florencia, 1611) y Girolano Bartolomei, *L’America* (Roma, 1650).

El género de poesía epistolar expositiva le permite al emisor comunicar a su destinataria concreta, la aristócrata doña Isabel de Tobar, elocuentes tropos retóricos para describir la ciudad, a partir de la hipérbole, la exageración y la abundancia. El lenguaje autorizado de esta forma poética (sus metros, tropos, autoridades) se combina por extensión con otros enunciados pertenecientes a otros géneros, de manera que se transfiere un tipo de enunciado de un campo de aplicación a otro. Los enunciados son heterogéneos, desde las autoridades y tradiciones retóricas hasta nuevos modos de relaciones donde la ordenación de las descripciones es central.

Por último, en una serie de variaciones, Balbuena entrelaza y entrecruza el material poético en varias formas, que se revelan

en una ruptura entre el lenguaje y el material, por un lado, y el lenguaje y la realidad contemporánea (la colonial), por el otro. Si bien en México (como en buena parte de las ciudades coloniales en crecimiento) el intelectual vivía en un mundo de lenguajes ajenos y de culturas ajenas, en el proceso de elaboración de su poema, Balbuena subordina la diversidad a la unidad del horizonte ideológico de la clase que representa. Esta ruptura entre el lenguaje poético y su material se sustituye por la aceptación de las autoridades y el rebuscamiento retórico; la multivalencia semántica contrasta con el monolingüismo. El poema 'expositor' viene en cierta medida a legalizar la ruptura entre el lenguaje y el material; aquél se protege en el hermetismo social de una colectividad privilegiada. El emisor disfraza la realidad con el material de las 'voces' ajenas (las autoridades, el lenguaje canonizado), como una mascarada de la unidad lingüística y cultural. Balbuena proyecta una percepción unitaria del mundo colonial (en sus polaridades); desplaza y subordina la independencia interna del mundo cultural ajeno y lo convierte en una envoltura estilizada para ofrecer sus propios contenidos¹.

El discurso de *Grandeza mexicana* parte de una serie de enunciados que catalogan, clasifican cada una de las descripciones que —como espejo duplicador— recupera en la *enumeratio* del final de cada canto y otra vez en el epílogo del poema. El monitor de las imágenes reduplica el mundo mediante el espejo 'reproductor' de la abundancia natural. Entre estos espejos 'reproductores' y magnificadores, se sitúa propiamente dicho el enunciado escrito en-

¹ Me apoyo en las sugerencias de M. BAJTIN, "La palabra en la novela", en *Problemas literarios y estéticos*, Arte y Sociedad, La Habana, 1986, pp. 219, 230-231. Sus observaciones, que rebasan el problema de los géneros y se pueden trasladar a un orden ontológico y epistemológico, nos permitirían replantearnos, creo, el 'barroco' colonial y el llamado 'universalismo' de la poesía novohispana, defendido por la crítica, en especial OCTAVIO PAZ, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1950, pp. 81-82. Este 'universalismo' o internacionalismo me sugiere resistencia al mundo cultural ajeno y protección del hermetismo social de la clase dominante. Cabe recordar en este sentido las reflexiones de KARL MARX sobre el mercado mundial y el internacionalismo literario: "con el mercado mundial aparece una literatura universal"; cf. *Manifiesto comunista*, en *Sobre la literatura y el arte*, Editora Política, La Habana, 1965, p. 65. Volveremos sobre este 'universalismo' como lenguaje del sistema de producción. Finalmente, esta poesía 'barroca' equivale a la 'prosa de exposición' de las crónicas e historias. En este sentido, BALBUENA —como todo intelectual que escribe desde la colonia— es heteroglósico *malgré lui-même*. El tema merece estudio.

marcado por los 'espejos', duplicadores e inversores sociales.

Recepciones posteriores han considerado a Balbuena el verdadero patriarca de la poesía americana y, más recientemente, ha sido situado entre las 'utopías' sobre América. El 'presente glorioso' del monitor de imagen de Balbuena no elogia la ideología guerrera (como *La Araucana*) ni rompe lanzas en favor del 'descubridor', más bien describe y clasifica la naturaleza; es el monumento literario de la historia natural, de la etnografía y la antropología de la expansión de mercados. Se inserta en la corriente legitimadora de los *compendios, descripciones, historias naturales, epítomes, diccionarios geográficos*, géneros discursivos de actualidad en la cultura autorizada de la época. La óptica, en efecto, permite al poeta comprimir en un espacio reducido (el poema) la totalidad de las dimensiones de un territorio para el comercio. Comencemos con la óptica y los espejos, como metáforas epistémicas que refractan esta nueva percepción de la realidad².

Un primer acercamiento nos obliga a plantearnos los ámbitos institucionales que legitiman este discurso poético y su aplicación³. El poema es la zona de una serie de observaciones sistemáticas y homogéneas, en amplia escala, de la realidad social y natural de México, bajo la mirada (monitor de imagen) de un manchego criado en Nueva Galicia, entonces bachiller deseoso de prebendas y funciones importantes en la ciudad de México, al que poco después la fortuna llevó a ascender a Abad de Jamaica (1608) y luego Obispo de Puerto Rico (1624). El poema descriptivo-empirico emerge como un discurso que incorpora las normas experimentales de la observación científica de las historias naturales.

La posición del sujeto emisor es la de una especie de 'oyente' que traduce cierto programa de información. En su posición de sujeto 'mira', según una tabla de rasgos, y 'registra', según un tipo descriptivo (la historia natural, la geografía, las enciclope-

² La edición autorizada del poema es la de JOHN VAN HORNE. *La grandeza mexicana de Bernardo de Balbuena*, The Univ. of Illinois Press, Chicago, 1930. Sería interesante emprender un estudio comparado de los monitores de imagen de Silvestre de Balboa y de Balbuena y del valor cognoscitivo de la metáfora especular en ambos. Por lo pronto, es sugerente el artículo de IVÁN A. SCHULMAN, "Espejo/Speculum: *El espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa", *NRFH*, 36:1 (1988), 391-406.

³ Sigo un esquema de lectura crítica que combina a M. BAJTIN y a M. FOUCAULT. Remito sobre todo a *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1985, *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México, 1988, y *Problemas literarios y estéticos*; M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966; *La arqueología del saber* (1969), Siglo XXI, México, 1979.

días naturales). Está situado a una distancia perceptiva óptima —habitante de México, testigo de primera mano— y su situación geográfica personal le permite circunscribir la textura de la información empírica. Además, emplea un género de enunciado —el epistolar— como intermediario instrumental que modifica la escala de la información. Es, al mismo tiempo, emisor y receptor de observaciones, de información, de datos estadísticos, de proposiciones teóricas generales, de proyectos y decisiones. Se apoya en el conocimiento de los sistemas de registro de notación, de descripción, de clasificación que integra a otros dominios teóricos, tales la ciencia, la filosofía, la teología, y a las instituciones autorizadas de orden administrativo, político y económico, tanto seculares como eclesiásticas.

El emisor es interrogador soberano y directo del discurso descriptivo, es el ‘ojo que mira’ y descifra los signos de la naturaleza, el punto de integración de descripciones ya antes expresadas en un haz de relaciones de significadores autorizados, en particular las valoraciones de las crónicas e historias. Lo que nos interesa es el cambio de las funciones de estas voces de apoyo. El sujeto emisor, además, cuenta con las relaciones entre el espacio hospitalario (México) como lugar a la vez de asistencia, de observación y de todo un grupo de técnicas y de modos de percepción de la geografía y la taxonomía. El texto establece relaciones entre el discurso poético y otros discursos científicos; en cuanto práctica textual, lo que Balbuena instaura es un sistema de relaciones entre la poesía y la realidad que no estaba constituido de antemano e incorpora otras disciplinas a su discurso. Esta complejidad transdiscursiva se inscribe en los tipos de razonamiento e inducción, las formas de análisis y de síntesis que apoyan la organización racional de los enunciados. Su ‘mirada’ totaliza la constitución de lo que por entonces era México en el horizonte general de la racionalidad gubernativa de los reinos de la corona. La *Grandeza mexicana* podría considerarse como un intento de función empírica de síntesis de los planos de la realidad y su sistema de relaciones.

En el poema coexisten prácticas textuales distintas del discurso social, entendiendo por texto “cualquier conjunto de signos coherente” y por discurso, “la lengua en su totalidad concreta viva”⁴;

⁴ BAJTIN, *Estética*, p. 294, y *Dostoievski*, p. 253. Una aclaración: tanto la versión inglesa como la francesa traducen *discurso*, en contraste con *palabra* en la edición en español que cito.

es decir, todas las esferas de la vida humana cuyo estudio forma parte de la translingüística. En su conjunto, los géneros discursivos del texto están relacionados con la 'representación' y con la historia natural, en cuanto taxonomía y análisis de las riquezas. La arquitectura deductiva se toma a una escala más amplia a partir de diversos esquemas retóricos. Balbuena combina grupos de enunciados o lo que Bajtin llama géneros discursivos: descripciones, deducciones, definiciones. Foucault nos ha dejado un conjunto de observaciones críticas sobre el desarrollo de la historia natural en los siglos XVI y XVII. La disposición general de los enunciados establece un juego de subordinaciones entre descripción, articulación de los rasgos distintivos, caracterización de estos rasgos y su clasificación. Los textos establecen un sistema de dependencia entre el conocimiento, la observación ('mirada'), la deducción y lo que se postula. No representa sólo una forma de conocimiento sino que introduce conceptos nuevos de clasificación que sirven como conceptos⁵.

Los enunciados dibujan a su vez lo que Foucault llama 'un campo de presencia' y Bajtin 'lo dado'; es decir, todos los enunciados formulados anteriormente y que se repiten a título de verdad admitida, de descripción exacta, de razonamiento o premisa necesaria. En el campo de 'lo dado', las relaciones instauradas pueden ser del orden de verificación experimental, de validación lógica o de repetición y aceptación justificada por la tradición y la autoridad. Todo este entramado puede ser formulado de manera explícita (referencias, discusiones críticas), implícita, del dominio de la memoria (memoria del género) o de manera polémica que sirvan de confirmación analógica. En el campo intelectual (en el sentido que P. Bourdieu da a este término), el principio de plenitud y la nueva cosmografía habían introducido ya una concepción de la escala de la magnitud del mundo natural en el espacio⁶. Asimismo, la tendencia hacia las *sumas* o *claves* inducía a la síntesis de todo el conocimiento sobre una materia en un solo libro; la enciclopedia *naturalis* de Gesner, así como la emergencia de las ciencias naturales con estudios sobre la botánica, la geología, la anatomía, la ornitología, la biología, la fisiología (Vives). Entre 1450 y 1600 —y seguimos a Charles Singer—, las viejas

⁵ Adapto en líneas generales de FOUCAULT, *La arqueología*, pp. 92 ss.

⁶ Consúltese PIERRE BOURDIEU, *Ce que parler veut dire*, Fayard, Paris, 1982. Remito al clásico de ARTHUR O. LOVEJOY, *The great chain of being* (1936), Harvard Univ. Press, Harvard, 1976, en lo que respecta a la filosofía naturalista.

hipótesis sobre el microcosmos y el macrocosmos habían perdido autoridad y se desarrolló una interrogación empírica moderna que divide el mundo natural en compartimentos para su estudio⁷. Estamos en la época de los grandes descubrimientos geográficos y matemáticos que destruyeron la finitud y ampliaron las fronteras del viejo mundo.

Volvamos sobre el poema descriptivo de nueve cantos en tercetos endecasílabos que Menéndez Pelayo consideraba “topografía poética”. El conocido argumento ha dado lugar a variadas interpretaciones; en particular, a Balbuena le cabe el honor de institucionalizar el barroco de Indias o la literatura ‘indiana’ de exotismo; y, sobre todo, de iniciar el ‘universalismo’ de la poesía novohispana. El argumento se microsintetiza en el verso “Todo en este discurso está cifrado”, que proyecta la verdadera dimensión de la simulación en la miniaturización genética. La realidad se (re)produce a partir de imágenes miniaturizadas, de modelos canonizados, casi de encargo (una síntesis de la botánica ‘poética’). La topografía puede ser reproducida un número indefinido de veces; es prácticamente una imagen ‘hiperreal’, producto de una síntesis de modelos.

Casi podría parecernos una alegoría de la simulación, como aquella fábula de Borges (recordada por Baudrillard) en que los cartógrafos del imperio trazan un mapa tan detallado que llega a recubrir con exactitud todo el territorio⁸. Con semejante imperialismo que los cartógrafos borgianos, Balbuena intenta hacer coincidir lo real con el modelo de simulación encerrado (codificado) en el poema.

No son sólo imágenes (iconos) ni simulacros deslumbradores lo que ‘enmarca’ en el poema. De la cartografía, la geografía y la topografía parte como mediaciones visibles para proyectar sus representaciones sociales, mientras sus juicios valorativos sobre la sociedad en México lo llevan a proyectar una visión negativa: imperan el interés, el afán de medro. Su proyector de imágenes obedece al significador autorizado y a una narrativa desde el punto de vista del conquistador. Deja de lado la cultura precortesiana y se concentra en testimoniar lo que ‘ha visto’ (en la tradición

⁷ CHARLES SINGER, *From magic to science*, Dover Publications, New York, 1958.

⁸ JEAN BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro* (1978), Ed. Kairós, Barcelona, 1987. Está claro que adapto en *muy otro* sentido sus análisis postmarxistas sobre la actual cultura de masas en los países postindustriales.

de los historiadores y cronistas). Urbanización, arquitectura, arte, orfebrería, actividades sociales, fiestas, vida cotidiana, administrativa, eclesiástica y judicial, riqueza, lujo, comercio. Desarrolla el tópico —muy al gusto del arbitrista y del discurso económico del siglo XVI— del lujo y el derroche. Pero el comercio y la industria ocupan su 'mirada' y su monitor de imagen informa:

Con todos se contrata y se cartea
 Y a sus tiendas, bodegas y almacenes
 Lo mejor destes mundos acarrea
 (III, terceto 60).

México es, bajo su mirada deductiva, un mundo potente y una provincia rica, más que El Cairo o cualquier ciudad fantasmática. El imaginario de Balbuena pone altorrelieves a la riqueza, la grandeza económica que se despliega en enunciados descriptivos 'realistas' sobre fauna, flora, etnología, etnografía. Combina varios géneros discursivos de la tradición (la naturaleza aristocratizante renacentista), que obtienen su balance a través del mundo material que describe.

Volvamos sobre las metáforas epistémicas: la cifra, el espejo. Ya Ángel Rama advirtió con sagacidad que la estructura del poema responde al nuevo concepto de la óptica que planteó la concepción del modelo reducido y proporcional, de tal forma que el concepto (emblemas, jeroglíficos, apólogos, empresas y metáforas) se concibe dentro de un sistema de proyección para reducir objetos e imágenes. Así, el modelo ya no es la 'realidad', sino la invención cultural, y el cambio en las dimensiones permite absorber una totalidad inabarcable en sus proporciones naturales. Concluye que, 'si la poesía es lenguaje cifrado, es por ser distinta de la realidad que menciona y significa, porque "existe autónomamente"' y porque ha operado una reducción de dimensiones que permite una manipulación personal libre. En juego de ampliación de imágenes antes reducidas, se constituye el metalenguaje de la poesía. El sistema de producción del discurso artístico, o régimen de 'cifrar', se maneja en claves capaces de transmutar las dimensiones. El lente que amplía también absorbe el poema nuevamente. Hasta aquí Rama.⁹

⁹ "Fundación del manierismo hispanoamericano por Bernardo de Balbuena", *The University of Dayton Review*, 16:2 (1983), 13-22. Por mi parte, dejo de lado la clasificación de lo que pudiera ser 'manierismo' y discrepo de las posiciones que afirman la 'autonomía' del hecho literario basadas en un for-

Ahora bien, contrario a Rama, creo que todo fenómeno de la cultura participa de la vida social, en una “autonomía participante” (en palabras de Bajtin). En esta interrelación, la autonomía del arte se fundamenta y garantiza por su participación en la unidad de la cultura; en el caso contrario, “sería sencillamente una arbitrariedad”¹⁰. Así, pues, el sentido se integra a la unidad; en nuestro caso específico, a la unidad del mundo colonial. Si trasladamos el hermético discurso literario de Balbuena del campo autónomo de significados literarios y lo reinsertamos en el espacio de procedimientos *comunicativos* que comparte con otras formas discursivas, se hace evidente su significado y sentido social. Me apoyo en una teoría del lenguaje como *comunicación* y no como *codificación* para fundamentar la noción de la literatura como discurso social y vuelvo una vez más a una lectura de Bajtin/Voloshinov; es decir, la palabra entendida como un fenómeno social en todas las esferas; la vida social de la palabra. Sobre esta base, si concebimos el poema como un género discursivo ‘secundario’, la naturaleza de sus enunciados es *ideológica*¹¹.

En el marco de esta interpretación, lo que ha estado en juego con la ‘cifra’ es una metáfora totalizadora que corresponde a una ‘mirada’ o monitor de imagen que aspira a reducir y confinar un espacio (la ‘realidad’ mexicana). Si el contenido, el estilo y la composición están vinculados en la totalidad del enunciado, se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera de la comunicación; en nuestro caso, la comunicación ‘epistolar’: género discursivo que obliga al emisor a ser ‘realista’ y a integrar otra serie de géneros de la totalidad del discurso social: retóricos, judiciales, económicos, políticos. Esta primera (inaugural) inscripción poética del mundo mexicano colonial está separada del material (la realidad) y, si bien está rodeada del plurilingüismo y la diversidad de culturas, proyecta la unidad de la ideología social, la palabra autoritaria y autorizada.

malismo estrecho. Léase, en contraste, el artículo de LEONARDO ACOSTA, “El «barroco americano» y la ideología colonialista”, *Unión*, 11:2-3 (1972), 30-63, que interpreta el poema como “literatura indiana”.

¹⁰ Una vez más me apoyo en BAJTIN, “El problema del contenido, del material y de la forma en la creación artística verbal”, en *Problemas literarios*, pp. 14-15, 30-31.

¹¹ Me parece evidente que adapto el término ‘prosa de exposición’ de los siglos xv y xvi, primera prosa novelística europea que BAJTIN estudia, véase “La palabra en la novela”, en *Problemas literarios*, pp. 221 ss.

Vamos a detenernos un poco en la formación de esta poesía de exposición¹². Ante todo, las condiciones históricas (el despuntar del siglo XVII) permiten suponer que, una vez que el proceso de la conquista ha terminado, comienza la extensión del mercado mundial (Extremo Oriente, América), la circulación del oro, de la plata y la aparición de economías en progreso (el mercantilismo)¹³. Esta afluencia directa y masiva destruye la economía española, a tal punto que ya en 1600, en el conocido *Memorial para la restauración de España*, Martín González Cellorigo llega a escribir que "el no haber dinero, oro ni plata, en España, es por haberlo, y el no ser rica, es por serlo". En América se trata del gran problema de colonización y del proceso de las nuevas tecnologías que permiten el uso de minerales de débil contenido metálico, que se aplica en México hacia 1560¹⁴.

Los enunciados de Balbuena se vinculan a este material lingüístico y social concreto y, a partir de estas metáforas epistemológicas, inscribe el tema de la ilusión y del espejo reproductor de la producción, suma de grandezas materiales. Los espejos reproductores se superponen, y esta línea de visibilidad recíproca incorpora todo un complejo de intercambios, deslizamientos, ficciones, simulaciones. La realidad y su ficción invierten sus roles hasta el infinito; como los espejos de la pintura holandesa, el espejo duplica, 'reproduce' la realidad en el interior del espacio ficticio, modificado, de los signos artificiales del texto. Los espejos están orientados unos hacia otros, y cada uno de ellos refleja a su modo (agrandándola o reduciéndola) la naturaleza deslumbrante. Obligan a percibir tras las imágenes interreflejadas una geografía de mayor amplitud, con mayor número de planos y horizontes. Los signos se desplazan en estructuras binarias que presuponen que el signo es una representación "doblada sobre sí misma" (*doubled over upon itself*¹⁵). Una idea puede ser el signo de otra, porque la representación es perpendicular a sí misma; el signo es la representatividad de la representación en la medida en que ésta es representable.

Toda una teoría de la comunicación y del sentido surge de este

¹² Claro que el problema es complejo; remito a "El problema de los géneros discursivos", en *Estética*, p. 150.

¹³ Es fundamental el estudio básico de PIERRE VILAR, *Oro y moneda en la historia, 1450-1920*, Ariel, Barcelona, 1969.

¹⁴ Sigo a VILAR, pp. 126-127.

¹⁵ En frase de FOUCAULT sobre la teoría de los signos en el siglo XVII, *Les mots*, p. 65.

juego especular dialógico que es, simultáneamente, espejo cóncavo y espejo convexo. El espejo convexo de la superficie textual (las secciones del poema) proporciona imágenes *invertidas y reducidas*; y las *enumeratio* de cada canto operan como espejos cóncavos, equidistantes entre los signos y el observador/lector, que proporcionan imágenes virtuales, *invertidas y ampliadas*. Si el objeto cambia de posición, las imágenes son reales, invertidas o bien ampliadas o reducidas¹⁶. La ‘reproducción’ de signos entre imágenes invertidas ampliadas (la descripción de las imágenes reales de la ‘grandeza mexicana’) y las invertidas reducidas (las *enumeratio*) se reproduce mutuamente, como las ideologías en una duplicación de los cuerpos, como experiencia del iconismo. Reproduce imágenes que tienen todas las propiedades del objeto representado; el juego duplicador inscribe el proceso de producción y reproducción y sus mediaciones culturales; como totalidad de sentido, y en el flujo de su renovación constante, el proceso social de ‘significar’ es, al mismo tiempo, un proceso de reproducción, parafraseando a Marx en *El capital*.

Si mi lectura es aceptable, el espejo alegoriza y tematiza problemas de significación y de interpretación. Es metáfora de conocimiento, es decir, con proyección cognoscitiva. Refracta la masa heterogénea de igualdad-en-la-diferencia que define lo que Marx llama ‘valor de cambio’ y que los espejos textuales proyectan. Los espejos producen y reproducen la producción. El imaginario cultural de Balbuena refracta la realidad especular colonial, al mismo tiempo que la otra metáfora, la *cifra*, inscribe e incorpora la acumulación de experiencias, de territorios, de seres y de historias, subordinadas a la idea del monopolio imperial. Los signos, reducidos a cifra única, permiten el estudio, la clasificación del otro territorio y sus culturas. La ‘cifra’ reducida es el centro dominante del poder colonizador y sus significadores autorizados. La visión ‘totalizadora’ del monitor de Balbuena es una imagen ‘reducida’ de la realidad; los espejos reproductores de su imaginario cultural ‘representan’ las diferencias, las duplican como ‘otredades’. Todo está ‘cifrado’ como una enciclopedia *naturalis* que adopta el aspecto de una cartografía, con una ‘mirada’ globali-

¹⁶ Véanse las interesantes páginas sobre la fenomenología de los espejos de HUMBERTO ECO y las diferencias que establece entre ‘real’ y ‘virtual’. La primera es la imagen que se puede recoger en una pantalla, la segunda, aquella que el observador percibe como si estuviera dentro del espejo, mientras que el espejo no tiene un ‘dentro’; *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona, 1988, pp. 14-16.

zante que aspira a dar una imagen definitiva del universo, reuniendo en el más breve espacio posible —mientras el observador está en un punto de vista muy elevado desde el que puede divisar al mismo tiempo la realidad y su duplicación— la producción y su reproducción.

Conviene recordar aquí los elogiosos versos al monarca, que, si bien forman parte de la convención ('lo dado'), proyectan a su vez la 'mirada' autorizada del emisor:

Ya el Imperio defiendes y eternizas.
 O la Iglesia sustentas en su cumbre.
 El mundo que gobiernas y autorizas
 Te alabe, patria dulce, y a tus playas
 Mi humilde cuerpo vuelva o sus cenizas.

El texto se produce como un acto, es un convenio de veracidad entre el locutor y sus interlocutores: Isabel de Tobar y todo lector potencial. El juego de espejos y la 'cifra' proyectan una narración histórica que podría denominarse una narrativa de conmutaciones de monitor o focalización; los lectores concretos tenían una sucesión de fragmentos, fotografías e imágenes aisladas por el efecto óptico de los espejos. Viven una misma historia en dos medidas: ampliada y reducida, nunca al tamaño natural. Como en la pintura y la escultura, la perspectiva del tamaño proyecta valoraciones sociales. El poema es el compendio, el resumen, la suma, también la reducción de un objeto a otro de menos valor. Mediante un acto de 'magia social', legitima el acto inaugural del sociograma mexicano por la fuerza de la representación objetiva de la riqueza, que el lector de esas Españas de 'mentalidad suntuaria' (en frase de Claudio Sánchez Albornoz) conocía a partir de la famosa requisita cortesiana del tesoro de Atahualpa, difundida por la acreditada y popular historia de Francisco López de Gómara (1552).

La estrategia discursiva de Balbuena opera una manipulación simbólica que determina las representaciones mentales de sus lectores concretos contemporáneos. La 'cifra' se emplea como estrategia en función de los intereses materiales y simbólicos del emisor y sus interlocutores. El género discursivo de *Grandeza mexicana* se nos revela como manifestación social destinada a manipular las imágenes mentales, es decir, la economía de lo simbólico. Balbuena 'cifra' —reduce, amplía—, llevando al máximo así el mercado lingüístico de lo simbólico. La representación cifrada del ba-

chiller funciona como un acto que pretende crear lo que nombra: la 'grandeza' y la riqueza¹⁷.

Este acto de 'autoridad' consiste en un significador autorizado que afirma una 'verdad' y legitima un acto de conocimiento, fundado sobre el poder simbólico conferido al emisor¹⁸. Emisor autorizado, en cuanto bachiller, agente de relación cultural y testigo presencial que documenta y describe lo que 'vio'. Su discurso expositor legaliza y canoniza la ruptura entre la lengua y el material, encerrado en el hermetismo social de un grupo privilegiado. Es la *cifra* de la 'autoridad' del 'autor'¹⁹. Bien mirado, quizá, "todo en este discurso está cifrado", no sólo debe entenderse como referencia a la poesía en cuanto lenguaje cifrado para la minoría selecta, porque existe con autonomía de la realidad a que alude en su polisemia, sino también como una 'reducción' o 'domesticación' de la realidad. Estos sistemas y enfoques ideológicos inducen a seleccionar una lengua: la lengua única de autoridad indiscutible, de las clases cerradas en su núcleo único y estable. Esta lengua es el centro verbal-semántico del mundo ideológico, y Balbuena 'cifra' para proteger el hermetismo social de una colectividad privilegiada, de un grupo 'in'. La 'cifra' es actividad valorativa y expresión cognoscitiva de una opinión concreta sobre el lenguaje único que expresa las fuerzas de la unificación y centralización. Canoniza un sistema ideológico, las fuerzas y tendencias centrípetas y estratificadoras. (También el teatro, creo.) Como contraposición consciente a esta lengua, surge más tarde la diversidad lingüística dialogizada de la narrativa.

Retomemos a Marx y el mercado mundial; si bien este último se afirma con la revolución industrial decimonónica, conviene recordar que esta etapa de la colonización marca también la explotación del mercado mundial, y el 'barroco' podría corresponder al carácter cosmopolita que el desarrollo del comercio (la burguesía *avant la lettre*, claro) dio a la producción y al consumo. Y continúo mi paráfrasis: en lugar de las antiguas necesidades,

¹⁷ Adapto en muy otro sentido las anotaciones de P. BOURDIEU sobre la representación, *Ce que parler*, pp. 135-139.

¹⁸ Véase E. BENVENISTE, "Pouvoir, droit, religion", en *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Minuit, Paris, 1969, vol. 2., pp. 14-15, y las ciertas observaciones de BOURDIEU, *Ce que parler*, pp. 138-139.

¹⁹ En este caso funciona como 'parergón' en el sentido preciso de marco institucional que DERRIDA le confiere a este último; cf. su *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972 y *La filosofía como institución*, Juan Granica, Barcelona, 1984.

satisfechas con productos nacionales, surgieron nuevas, que reclamaban los productos de los países más apartados. El antiguo aislamiento de regiones y naciones que se bastaban a sí mismas cedió al intercambio universal, a la interdependencia entre naciones. "Y esto se refiere tanto a la producción material como a la producción intelectual". La producción de una nación se convierte en patrimonio común de todas; el exclusivismo nacional se hace imposible y de las "numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal". Y finaliza:

[. . .] la burguesía arrastra a la corriente de la civilización a todas las naciones, hasta a las más barbaras²⁰.

En mi lectura, sugiero que el 'universalismo' barroco de la poesía novohispana corresponde a esta etapa de producción de la economía; ésta sería 'simbólicamente' la 'cifra' de Balbuena. El 'universalismo' de la poesía se corresponde con el proyecto histórico de la corona: la uniformidad de su territorio ultramarino.

Si bien el texto literario es inadmisibles fuera del contexto de la cultura, no podemos menospreciar los problemas de relación y de dependencia mutua entre las diversas zonas culturales (entre ellos, los factores socioeconómicos). De tal manera que cabe pensar que el discurso cifrado de Balbuena obedece a la intención de reducir lo 'otro' a la subordinación de la mirada globalizadora del significador colonial/imperial: la ilusión de la riqueza. No iba mal encaminado Guzmán de Alfarache, que soñó viajar a México. Lo que la 'mirada' de Balbuena proyecta a sus lectores es la ilusión del oro y la plata, las riquezas de los productos manufacturados por la industria humana que llevó, en la realidad, a la dependencia económica del comercio internacional. Hoy sabemos que este signo de la riqueza obtenida con facilidad causó simultáneamente la grandeza, el apogeo y la decadencia del imperio.

La cifra/círculo de imágenes especulares que se autoduplican proyecta el vértigo de un mundo cultural cerrado y concluido. "En breve cárcel" es la cifra geométrica que confina la 'grandeza' territorial y comercial en una sola mirada abarcadora que encierra la diversidad social en una unidad especular, con la fuerza de la realidad simbólica de la representación.

IRIS M. ZAVALA
Rijksuniversiteit Utrecht

²⁰ *Manifiesto comunista*, en *Sobre la literatura*, p. 65.

OBSERVACIONES SOBRE EL ESTRATO FÓNICO EN UN SONETO DE GÓNGORA

EL TEXTO Y EL MÉTODO

1. En un estudio ya no demasiado reciente, Dámaso Alonso¹ distingue en la poesía gongorina “a un lado las producciones en las que todo es belleza en el mundo, todo virtud, riqueza y esplendor; al otro, las gracias más chocarreras, las burlas menos piadosas y la fustigación más inexorable de todas las miserias de la vida”². Indica, además, que el “estilo normal de Góngora” —la lengua poética en que se expresa la primera de las anteriores vertientes (p. 41)— desde el año 1600 presenta “las características que ha[n] de conservar ya siempre” (p. 218): el uso de cultismos en el léxico, la sintaxis latinizante, la reiteración de fórmulas estilísticas (pp. 218-219) y un empleo muy complicado de tropos y figuras afines³.

¹ DÁMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, 3ª ed., CSIC, Madrid, 1961; Anejos de la *RFE* 20. El libro fue escrito en 1927, revisado en 1932-1933 (p. 7) y publicado en primera edición en 1935. Las ideas que uso de este trabajo fueron reexpuestas por Alonso en *Góngora y el “Polifemo”*, 4ª ed., Gredos, Madrid, 1961, vol. 1, p. 92 (Antología Hispánica, 17). De este segundo libro hay una quinta edición, “muy ampliada” (Madrid, 1967), que no conozco. Por otra parte, una de las tesis capitales del primer libro —que no hay dos épocas en la obra de Góngora sino “dos maneras consustanciales al escritor que le acompañan a lo largo de toda su vida poética” (p. 40)—, recogida también en el segundo (vol. 1, pp. 87-91), aunque tal vez con matices ha pasado a los manuales: véase, por ejemplo, R. O. JONES, *Siglo de oro: prosa y poesía (siglos XVI y XVII)*, trad. E. Vázquez, Ariel, Barcelona, 1974, p. 231. Quizá no fuera impropio verificarla con el auxilio de una computadora.

² P. 17. Entre ambos conjuntos de obras se situaría otra “serie de composiciones, de las cuales la más característica es la *Fábula de Píramo y Tisbe*, en las que se cortan los dos planos, el de lo absoluto y el de lo contingente, la mitología y lo picaresco, las esplendideces y el mal olor” (p. 18).

³ En *La lengua* (pp. 20-29) sólo se trabajan estos recursos en función de

Y reconoce que “en este nivel medio de la obra gongorina sobrenadan algunas composiciones [. . .] en las cuales las notas anteriores han sido acumuladas, repetidas, intensificadas de modo extraordinario” (pp. 218-219). Estas obras son “las que siguen siendo consideradas como características del gongorismo” (p. 219), es decir —esta conclusión no la explicita ya Dámaso Alonso—, las que constituyen la poesía culterana de Góngora.

Ahora bien, estar de acuerdo con la caracterización precedente implica aceptar que, en su absoluta plenitud, la poesía culterana de Góngora sólo se da en los poemas mayores: el *Panegírico al Duque de Lerma*, el *Polifemo*, las *Soledades*. Únicamente en ellos ocurre el número de versos suficiente para que la condición de repetición pueda cumplirse con eficacia. Esto el texto de Alonso sí lo precisa (pp. 218, *passim*).

Por limitación de espacio —y de tiempo— no es posible trabajar aquí sino con un soneto.

Pero ciertamente, si bien tal vez no repetidas, están presentes en él “de modo extraordinario” la acumulación y, sobre todo, la intensificación de los recursos gongorinos habituales que han quedado señaladas como propias de aquella poesía.

2. Este es el soneto, transcrito a partir de la edición de Foulché-Delbosc⁴, que a su vez se apoya en el manuscrito de Chacón⁵:

*Inscripción para el sepulcro
de Dominico Greco*

- 1 Esta en forma elegante, o peregrino,
de porfido luciente dura llaue,
el pincel niega al mundo mas suaue

un ejemplo. En *Góngora y el “Polifemo”* se desarrollan en su proyección más general (vol. 1, pp. 153-173).

⁴ R. FOULCHÉ-DELBOSC (ed.), *Obras poéticas de don Luis de Góngora*, 3 vols., The Hispanic Society of America, New York, 1921 (Bibliotheca Hispanica, 16-17 y 20). El soneto se halla en el vol. 2, pp. 197-198.

⁵ Consta de tres volúmenes. Se conserva, al parecer sin signatura, en la Biblioteca Nacional de Madrid. Lo formó don Antonio de Chacón y Ponce, señor de Polvoranca, “consultando constantemente con Góngora los textos, las fechas y la indicación de los asuntos” (FOULCHÉ-DELBOSC, *op. cit.*, vol. 1, p. ix) o temas de las poesías. Su dedicatoria tiene fecha 12 de diciembre de 1628 (Góngora murió el 23 de mayo de 1627). El soneto lleva el número 69 en el manuscrito. Para una descripción de éste, véase R. Foulché-Delbosc, “Note sur trois manuscrits de Gongora”, *RHi*, 7 (1900), 456-485.

- que dio espíritu a leño, vida a lino.
 5 Su nombre, aun de maior aliento dino
 que en los clarines de la Fama cabe,
 el campo ilustra de ese mármol graue:
 veneralo, i prosigue tu camino.
 9 Iace el Griego. Heredo Naturaleza
 arte, i el Arte estudio, Iris colores,
 Phebo luces, si no sombras Morpheo.
 12 Tanta vrna, a pesar de su dureza,
 lagrimas beua i quantos suda olores
 corteça funeral de arbol sabeo.

Tres notas editoriales: 1) A fin de unificarla, he hecho en la transcripción dos modificaciones menores: *a*) omitir las señales diacríticas sobre ‘ò’ (v. 1), ‘súave’ (v. 3: supongo que la diéresis no necesita anotarse para ser reconocida como elemento constituyente del endecasílabo, ya que un hiato entre ‘niega’ y ‘al’ desplazaría el acento central a la séptima sílaba), y ‘heredò’ (v. 9); y *b*) reducir a minúscula la mayúscula con que comienza cada verso. Otras tres modificaciones han sido más importantes: *a*) quito la coma después de ‘suaue’ en el v. 3 (esta coma se halla presente también en todas las ediciones que citaré a continuación, pero pienso que obstaculiza, aunque sea ligeramente, la conexión con el verso que sigue; *b*) convierto en mayúscula la minúscula inicial de ‘naturaleza’ (v. 9) y ‘arte’ (v. 10, segunda vez) y en minúscula la mayúscula inicial de ‘Sabeo’ (v. 14), esto último, asimismo, para unificar la grafía de las minúsculas y lo primero porque interpreto que en el contexto Arte (la segunda vez) y Naturaleza son personificaciones del mismo nivel textual que los personajes mitológicos que las acompañan; y *c*) cambio en ‘veneralo’ (v. 8) el ‘venerale’ de la edición Foulché-Delbosc y del manuscrito de Chacón. Me baso para esto en la lectura de la edición príncipe del poema⁶, en la distribución por regiones del *leísmo* y el *loísmo* en el siglo XVII señalada por Lapesa⁷ y en las observaciones de Dámaso Alonso sobre el *leísmo* de Chacón (no de Góngora)⁸. La misma edición príncipe ofrece además otras diferencias —‘z’ y no ‘ç’ ante ‘a’; ‘c’ y no ‘z’ ante ‘i’ o ante ‘e’; ‘y’ en vez de ‘i’ para la consonante— que en el siglo XVII lo eran ya meramente de grafía⁹ y una coma des-

⁶ Se halla en el f. 31r de las *Obras en verso del Homero español*, recogidas por JUAN LÓPEZ DE VICUÑA, Viuda de Luis Sánchez, Madrid, 1627. Quizá el libro no apareció sino en 1628: la dedicatoria está fechada en 22 de diciembre del año anterior. Para el verdadero valor de este libro, a raíz de su aparición muy mal recibido tanto por críticos literarios como por inquisidores, véanse las pp. l-lliii del estudio “Las *Obras en verso del Homero español*: hechos y problemas en torno a la edición de Vicuña” con que DÁMASO ALONSO precede la edición facsimilar de la obra; CSIC, Madrid, 1963 (Clásicos Hispánicos, I, 1).

⁷ R. LAPESA, *Historia de la lengua española*, 5ª ed., Escelicer, Madrid, 1962, pp. 303-304.

⁸ Sobre el “desenfrenado leísmo” de Chacón, véase D. ALONSO, *Góngora y el “Polifemo”*, vol. 1, p. 261, y vol. 2, p. 8.

⁹ LAPESA, *op. cit.*, pp. 245-247.

pués de 'dino' (v. 5), a la que puede objetarse lo mismo que a la del v. 3 en el manuscrito de Chacón.

2) He revisado cuatro ediciones posteriores a la de Foulché-Delbosc¹⁰, que en mayor o en menor grado se declaran dependientes de ella y que, además de la modernización de las grafías, ofrecen con respecto a mi transcripción las siguientes variantes:

- vv. 1-2 Esta en forma elegante, oh, peregrino
de pórvido luciente dura llave (Millé);
Esta en forma elegante, oh peregrino,
de pórvido luciente dura llave (Blecua y Ciplijauskaité);
- v. 5 Su nombre, aún de mayor aliento dino (Blecua y Alonso);
Su nombre, aun de mayor aliento digno (Ciplijauskaité);
- v. 8 venérale, y prosigue tu camino (Millé);
venérale y prosigue tu camino (Blecua);
venéralo y prosigue tu camino (Alonso);
Venérale, y prosigue tu camino (Ciplijauskaité);
- vv. 9-11 Yace el Griego. Heredó Naturaleza
arte, y el Arte estudio. Iris colores.
Febo luces si no sombras Morfeo (Millé);
Yace el Griego. Heredó Naturaleza
Arte; y el Arte, estudio. Iris, colores.
Febo, luces —si no sombras, Morfeo— (Alonso);
Yace el Griego. Heredó Naturaleza
arte, y el Arte, estudio; Iris, colores;
Febo, luces —si no sombras, Morfeo— (Ciplijauskaité);
- v. 12 lágrimas beba, y cuantos suda olores (Alonso).

En el v. 10 de Blecua, por errata evidente, 'etudio' en vez de 'estudio'. En nota al v. 11, Ciplijauskaité reconoce que su puntuación de ese verso reproduce la de Alonso. Por otra parte, el haber colocado punto al final del v. 7 lo hace escribir con mayúscula el 'venérale' del v. 8 y el haber escrito 'digno' en el v. 5 lo obliga a anotar: "Pronúnciese «dino» para la rima".

3) El manuscrito de Chacón fecha el soneto en 1615. Según nota manuscrita de Foulché-Delbosc que los Millé pudieron consultar¹¹, el editor francés lo traslada a 1614: el Greco murió el 7 de abril de este último año. En todo caso, el soneto queda cronológicamente ubicado entre el *Polifemo* y las *Soledades* (1613) y el *Panegírico al Duque de Lerma* (1617).

¹⁰ Son: a) L. DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Obras completas*, eds. J. e I. Millé y Giménez, Aguilar, Madrid, 1943 (= Millé); al parecer, la primera impresión se hizo en 1935; el soneto se halla en la p. 430; b) Luis de Góngora, *Poesía*, ed. J. M. Blecua, Ebro, Zaragoza, 1944 (= Blecua); soneto: pp. 58-59; c) D. ALONSO, "Antología gongorina", en *Góngora y el "Polifemo"*, vol. 1, pp. 259-465 (= Alonso); soneto: p. 375; y d) Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaité, Castalia, Madrid, 1969 (Clásicos Castalia, 1) (= Ciplijauskaité); soneto: p. 212.

¹¹ Véanse las pp. XXXI-XXXV y 1055 de su edición de GÓNGORA, citada en la nota anterior.

3. En uno de los estratos constitutivos de este soneto —el fónico—, observaré el trabajo conjunto de un par de procedimientos fundamentales de poetización: la desviación y el paralelismo. La desviación la entiendo en el sentido de la estilística convencional —apartamiento con respecto a una norma—, tal como ha sido explicitada, por ejemplo, por Jean Cohen¹². Y del mismo libro de éste recojo la idea de que, para dar cuenta de las desviaciones de un texto poético, la norma de referencia más adecuada es la contenida en alguna expresión escrita del “lenguaje de los sabios” (p. 24), en alguna manifestación de la “prosa científica” (*passim*), en este caso, en el siguiente párrafo expositivo de la *Confusion de confusiones: dialogos curiosos entre un philosopho agudo, un mercader discreto y un accionista erudito describiendo el negocio de las acciones, su origen, su ethimologia, su realidad, su juego y su enredo* (Amsterdam, 1688) de Iosseph de la Vega:

[1] Dividiose en porciones diferentes esta machina, [2] y cada porcion [3] (a que llamaron *accion* por la accion que tenia a los avanços el que la puso) [4] fue de quinientas libras de gruessos, [5] que son tres mil florines, [6] aunque hubo muchos que no entraron con una partida entera, [7] sino con parte de ella, [8] conforme el poder, [9] la inclinación, [10] y el aliento¹³.

En cuanto al paralelismo, me valgo de la noción de Ruwet en su reformulación de Jakobson: “Los textos poéticos se caracterizan por la implantación («*établissement*») en ellos, codificada o no, de relaciones de equivalencia entre diferentes partes de la secuencia del discurso, relaciones que se definen en los niveles de repre-

¹² J. COHEN, *Estructura del lenguaje poético*, trad. M. Blanco A., Gredos, Madrid, 1970, pp. 14-15 (Biblioteca Románica Hispánica, II, 140). En *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, pp. 123-153, G. GENETTE ha hecho una crítica del libro de Cohen (cuyo original es de 1966), aplicada sobre todo a los aspectos estadísticos de aquél, que no sirven ahora a mi propósito. La representación de la poesía como “desviación de la desviación [...] de esa desviación que hace al lenguaje”, formulada por Genette al final del artículo (pp. 152-153), aunque muy interesante en sí misma, de momento me parece poco operacional.

¹³ El párrafo se halla en la p. 19 del libro y el autor lo atribuye a la voz del Accionista personaje del *Diálogo*. En éste, segmentos textuales de tipo expositivo alternan con otros de intención literaria porque “discurriendo el segundo [el Mercader] como discreto y el tercero [el Accionista] como erudito, no sera mucho que a vezes sublimen el estilo y remonten el buelo” (pp. 12-13). Uso la edición facsimilar publicada en Madrid, 1958, para la Sociedad de Estudios y Publicaciones (véase el colofón).

sentación «superficiales» de la secuencia —en donde es preciso entender por superficial lo fonético, lo fonológico, lo morfológico y/o lo sintáctico superficial¹⁴. Y entiendo el estrato fónico de la manera como Ruwet lo caracteriza al final de la cita precedente. Por otra parte, creo necesario decir que intento explorar algunos de los resultados de la observación, no agotar sus posibilidades.

EL ESTRATO FÓNICO

1. Habrá que convenir en un supuesto inicial: que la puntuación aplicada en el anterior párrafo de prosa (= *Confusión*) representa eficazmente los límites que separan a los segmentos textuales —simultáneamente semánticos y sintácticos— que lo componen, según las formas de solidaridad establecidas entre ellos. Y estar de acuerdo asimismo en aislar un complejo de hechos situados ya en el nivel de lo estrictamente observable: que, si bien es posible considerarlos constituidos también de otras maneras, es evidente que todos los segmentos, o mejor cada uno de ellos, consiste en una sucesión de sílabas meramente gramaticales, átonas unas y otras tónicas, y que, asimismo, en cada uno se puede reconocer una terminación fónica, el sonido en que se apoya el último acento más los sonidos que ocurren a continuación de él.

Si se acepta lo precedente, y en función de ello, los segmentos de *Confusión* pueden describirse como en el siguiente cuadro:

<i>Segm.</i>	<i>Sil.</i>	<i>Tón.</i>	<i>Term.</i>
1	17	3, 7, 11, 15	-áchina
2	5	2, 5	-ón
3	25	4, 7, 11, 14, 19, 24	-uso
4	10	1, 4, 6, 9	-esos
5	7	2, 4, 6	-ines
6	20	1, 3, 5, 10, 13, 16, 19	-era
7	8	1, 4, 7	-ella
8	6	2, 6	-er
9	5	5	-ón
10	5	4	-ento

¹⁴ N. RUWET, "Parallélismes et déviations en poésie", en J. KRISTEVA *et al.* (eds.), *Langue, discours, société: pour Émile Benveniste*, Seuil, Paris, 1975, p. 316. El estudio comprende las pp. 307 a 351.

Como puede verse, la distribución de los fenómenos fónicos en y entre los segmentos no manifiesta ninguna regularidad. El número de sílabas es diferente en siete de los diez segmentos y, cuando coincide (2, 9, 10), o bien los segmentos han quedado demasiado apartados entre sí (76 sílabas entre 2 y 9) y la igualdad ya no se percibe o, bien, ésta se ve invalidada por la distinta colocación de los acentos terminales (posición 5 en 9 y posición 4 en 10). Algo semejante ocurre con la acentuación. Las posiciones tónicas sucesivas 7 y 11 coinciden en 1 y en 3, pero las separan cuatro acentos inconstantemente colocados —dos de los cuales recaen sobre terminación segmental— más 11 sílabas átonas. Las posiciones sucesivas 4 y 7 coinciden en 7 y en 3, pero separadas por 58 sílabas, 20 de ellas tónicas y asimismo irregularmente dispuestas entre las átonas. Y en los demás casos ya no hay sucesión de posiciones a intervalos iguales, mientras que las distancias extremas y el aparente azar del reparto se siguen produciendo: la posición 5, por ejemplo, aislada en 2, reaparece, aislada también, a 46 sílabas de distancia en 6 y a 80 sílabas de distancia en 9 (a 33 de su aparición en 6). La posición en 3, asimismo aislada, se halla en 1 y en 6, separada por 63 sílabas entre sus dos únicas ocurrencias, mientras que otras posiciones (15 en 1, 14 y 24 en 3, 9 en 4, 10, 13 y 16 en 6) nunca se repiten. Y de parecida manera sucede por lo que toca a las terminaciones: salvo las de 2 y de 9, que son iguales, y las de 7 y de 6, que tienen vocales iguales, todas las demás son divergentes. Pero ni la asonancia ni la consonancia de aquéllas resultan inmediatamente discernibles entre la acumulación de discrepancias numéricas y acentuales que unas a otras se refuerzan a lo largo de aproximadamente 100 sílabas.

Y cuando para algún orden de fenómenos se dan convergencias en el interior de algún segmento —en 1 y en 4, por ejemplo, hay ciertas recurrencias de la acentuación a intervalos constantes: ‘dividióse/en porciones/diferéntes/esta máchina’, ‘fué de qui/niéntas//líbras de/gruéssos’—, la situación no es distinta: todo efecto posible de la convergencia se anula en la riqueza de las discordancias. La norma fónica de *Confusión* —y de toda prosa científica— no se funda, entonces, en la congruencia del discurso conforme a número, acento y terminación segmental, sino en el funcionamiento de estas entidades como soporte para el ajuste sintáctico de las autonomías semánticas, en último término referenciales, que a su vez son sustentadas por los segmentos constitutivos.

2. Al caso del soneto es preciso aproximarse de otro modo. El soneto de Góngora —como, por lo demás, todo soneto (en España, desde los intentos de adaptación realizados por el Marqués de Santillana¹⁵)— es la puesta en acto de una posibilidad paradigmática: la forma soneto, o, más exactamente, de alguna variedad de tal forma.

Ahora bien, como se sabe, la forma soneto implica estas condiciones: *a*) presencia ineludible de catorce versos y solamente de ellos; *b*) isometría de esos versos, invariablemente fijada en once sílabas; *c*) acentuación constitutiva de cada verso en las posiciones (a) 6 y 10, (b) 4, 8 y 10 o, quizá sólo antes de los Siglos de Oro, (c) 4, 7 y 10 (“el punto e ora que tanta belleça”: Marqués de Santillana, soneto I), sin obstáculo para acentuaciones adicionales en cualquier otra posición y, muy excepcionalmente, para la omisión del acento en la posición 8 de (b): “pitagoriza en tus constelaciones” (Rubén Darío¹⁶, “Ama tu ritmo . . .”); *d*) intervención de rimas siempre y únicamente consonantes; *e*) distribución en subconjuntos del grupo total de los catorce versos mediante diversos modos de aplicar las rimas: ABBA ABBA CDE CDE en el soneto de Góngora; esta apertura es la que determina las variedades en que se desdobra la forma; y *f*) posibilidad de convertir, para cada verso, en sílabas poéticas las sílabas gramaticales. Pero esas condiciones implicadas no lo están independientemente unas de otras, sino que concurren, cada una según su tiempo y su manera, en los diferentes lugares de la forma.

Puesto de otro modo, la forma soneto consiste en un complejo de paralelismos fónicos que se refuerzan unos a otros a lo largo de 154 sílabas poéticas. Y tal complejo, codificado en su rigidez y en sus tolerancias, se legaliza ante todo a sí mismo, en cuanto proyecto de organización fónica del discurso, como norma radicalmente diferente a la de la prosa; pero legaliza también, en consecuencia, las desviaciones particulares que con respecto a la norma fónica de la prosa se producen en cualquier soneto.

¹⁵ *Sonetos fechos al itálico modo*. Véase MARQUÉS DE SANTILLANA, *Poesías completas*, ed. M. Durán, Castalia, Madrid, 1975, vol. 1, pp. 305-333 (Clásicos Castalia, 64).

¹⁶ R. DARÍO *Poesía: libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, ed. E. Mejía Sánchez, FCE, México, 1952, p. 242. Pero el fenómeno está ya en el mismo MARQUÉS DE SANTILLANA: “quel çielo, acorde con naturaleza” (soneto citado).

3. En el soneto de Góngora, las desviaciones fónicas de esta última especie se presentan en los órdenes *a)* de la acentuación, *b)* de la construcción de las sílabas poéticas y *c)* sólo en cierto sentido, en el de la intervención de las terminaciones.

a) Los acentos constitutivos aparecen únicamente en la posición (a): sílabas sexta y décima, y en la posición (b): sílabas cuarta, octava y décima. En seis de los versos (1, 8, 9, 11, 12 y 14), ocurren exclusivamente en la posición (a). En uno más (v. 6), exclusivamente en la posición (b). Pero hay versos en que la posición (a) se ve reforzada por acentos constitutivos procedentes de la posición (b), evidentemente redundantes: 4-6-10 (v. 10) o 6-8-10 (vv. 2, 4 y 5). Y otros tres en que la redundancia —y, mediante ella, el reforzamiento— se incrementa al incidir en ellos las dos acentuaciones constitutivas: 4-6-8-10 (vv. 3, 7 y 13).

Al lado de la acentuación constitutiva, la acentuación adicional se presenta con dos funciones. Algunos de sus elementos, colocados en posiciones distantes por lo menos una sílaba con respecto a cualquiera de los componentes de aquélla, parecen confirmar su fuerza rítmica. Otros, situados inmediatamente antes o inmediatamente después de algún acento constitutivo, parecen perturbar la operación de dicha fuerza. Ambas variedades ocurren en los vv. 1, 3, 10, 11 y 14. En los versos restantes —salvo en 6, que únicamente se apoya en sus tres acentos básicos: 4-8-10—, sólo aparecen acentos adicionales de la primera variedad.

b) Las sílabas poéticas se producen a partir de las gramaticales, sobre todo mediante sinalefa. Hay catorce sílabas gramaticales y, en consecuencia, tres sinalefas, tanto en el v. 1 como en los vv. 4 y 10. En cada uno de los vv. 7, 9 y 13 hay trece sílabas, con dos sinalefas. Y doce sílabas, con una sinalefa, en cada uno de los vv. 5, 6, 8, 12 y 14. Sólo en tres de los versos (2, 3 y 11), el número de sílabas gramaticales se corresponde con el de las poéticas. En el v. 3, el procedimiento es más complicado y se halla presidido por la necesidad de llevar a la posición 6 una sílaba tónica ('mún[do]'). Las once sílabas gramaticales tienen, entonces, que recomponerse en once sílabas poéticas mediante una sinalefa ('niega al') y una diéresis ('süave').

c) En cambio, el modo de intervención de las terminaciones, todas bisílabas (A: -ino; B: -aue; C: -eza; D: -ores; E: -eo), es neutro en su resultado pertinente a este nivel de lo particular: no

altera el número de las sílabas gramaticales¹⁷ ni cambia la distancia entre los acentos, calculada ésta en función de aquéllas, si bien la intervención misma de esas terminaciones sí produce, a intervalos previstos, reiteraciones a veces contiguas y a veces alternadas de las cinco anteriores series de sonidos (a distancias de 9 y de 31 sílabas poéticas para las dos primeras series en los primeros ocho versos y, en los seis últimos, a distancias de 31 sílabas poéticas para las otras tres series).

4. Esta sería una representación aceptable del nivel fónico en el soneto de Góngora:

V.	Síl. gr.	Sin.	Die.	Ac. const.	Ac. ad.	Term.
1	14	3		6, 10	1, 3, 7	-ino
2	11			6, 8, 10	2	-aue
3	11	1	1	4, 6, 8, 10	3	-aue
4	14	3		6, 8, 10	2, 3	-ino
5	12	1		6, 8, 10	2	-ino
6	12	1		4, 8, 10		-aue
7	13	2		4, 6, 8, 10	2	-aue
8	12	1		6, 10	2	-ino
9	13	2		6, 10	1, 3	-eza
10	14	3		4, 6, 10	1, 7	-ores
11	11			6, 10	1, 3, 7	-eo
12	12	1		6, 10	1, 3	-eza
13	13	2		4, 6, 8, 10	1	-ores
14	12	1		6, 10	2, 7	-eo

Si se prescinde en ella de lo que proviene de la variedad de la forma soneto que subyace en el soneto de Góngora, dado que esa variedad es ya una norma que se desvía de la norma fónica de la prosa (véase el pár. 2 anterior), quedan como desviaciones específicas del soneto de Góngora: 1) una concentración acentual: 71 acentos para 154 sílabas contra 33, en *Confusión*, para 102 sílabas; 2) una estructura rítmica basada en el predominio de los acentos constitutivos sobre los acentos adicionales (49 contra 22), que en *Confusión* tiene el valor cero; 3) una compresión de la materia silábica: 174 sílabas gramaticales para 154 sílabas poéticas mientras que, en *Confusión*, las 102 sílabas gramaticales seguirán sien-

¹⁷ Como se sabe, cada terminación trisílaba añade al verso una sílaba gramatical y le resta una cada terminación monosílaba.

do siempre ellas mismas; y 4) de otra manera, la articulación de una red de recurrencias sonoras terminales, de la que *Confusión* igualmente carece.

OTRA CONFRONTACIÓN Y SUS LÍMITES

1. Tal vez la magnitud de las desviaciones que son específicas del soneto de Góngora, ya no con respecto a la norma fónica del “lenguaje de los sabios”, sino a otras puestas en acto de la forma soneto, sea observable adecuadamente también si aquél es comparado con otro soneto, ‘claro’, de Lope de Vega¹⁸: el número XIV de las *Rimas sacras*, fechado asimismo en 1614¹⁹:

- 1 Pastor que con tus silbos amorosos
me despertaste del profundo sueño:
tú, que hiciste cayado de ese leño
en que tiendes los brazos poderosos,
- 5 vuelve los ojos a mi fe piadosos
pues te confieso por mi amor y dueño
y la palabra de seguirte empeño
tus dulces silbos y tus pies hermosos.
- 9 Oye, pastor, pues por amores mueres,
no te espante el rigor de mis pecados
pues tan amigo de rendidos eres.
- 12 Espera, pues, y escucha mis cuidados. . .
Pero ¿cómo te digo que me esperes
si estás para esperar los pies clavados?

Este soneto de Lope, que ya no parece necesario diagramar, ofrece, en relación con el soneto de Góngora: 1) una concentración acentual menos densa: sólo 49 acentos, contra 71, para las 154 sílabas; 2) una estructura rítmica trabada con un menor número de acentos constitutivos aunque con un número también me-

¹⁸ Es conocido de sobra que hay también un Lope gongorino. Véase, por ejemplo, D. ALONSO, *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, 4ª ed., Gredos, Madrid, 1962, pp. 440-455 (Biblioteca Románica Hispánica, I, 1).

¹⁹ Transcribo el texto tal como se encuentra en LOPE DE VEGA, *Poesías líricas*, ed. J. F. Montesinos, Espasa-Calpe, Madrid, 1941, vol. 1, p. 156 (Clásicos Castellanos, 68). La edición fue publicada inicialmente en 1925, y la reimpresión de que dispongo omite el nombre del editor. Siento no haber tenido acceso, al menos por el momento, a una edición diferente, con grafías —y lecciones, tal vez— más auténticas.

nor de acentos adicionales: 38 y 11 en vez de 49 y 22; 3) una comprensión más laxa de la materia silábica: sólo 162 sílabas gramaticales para las 154 sílabas poéticas (diferencia de 8 contra diferencia de 20 en el soneto de Góngora); y 4) una red de recurrencias terminales más estrechamente anudada en los últimos seis versos (terminaciones CDC DCD; pero esto procede fundamentalmente de la variedad de la forma soneto que subyace en el soneto de Lope). Y datos y resultados muy parecidos arrojan en promedio los otros siete sonetos de las *Rimas sacras*²⁰:

<i>Son.</i>	<i>Síl. gr.</i>	<i>Ac. const.</i>	<i>Ac. ad.</i>	<i>Term.</i>
I	166	37	14	ABCD
V	163	36	10	ABCD
XV	161	35	17	ABCD
XVI	159	43	10	ABCDE
XVIII	166	37	18	ABCD
XXIX	166	43	7	ABCD
XLVI	169	40	15	ABCD

Parece, pues, que el soneto de Góngora se halla situado bastante más acá no solamente de la norma fónica de la “prosa científica” sino también de las desviaciones particulares de los sonetos sensiblemente coetáneos de Lope de Vega. /

2. Tal vez no haya posibilidad de ninguna conclusión de rango más general a partir de la exposición precedente. Pero eventualmente sí se podría proseguir con las observaciones llevándolas al orden de lo sintáctico y revisando después tanto las áreas de relación de éste con el estrato fónico como la incidencia de ambos en el plano semántico.

ALMA WOOD RIVERA

²⁰ Los trabajo en el mismo primer volumen de la citada edición de LOPE, pp. 155-160.

LA VERDAD SOSPECHOSA Y LA POÉTICA DEL DESENLACE

La sociedad española de fines del siglo xvi y comienzos del xvii fue una comunidad de claros signos autoritarios, como nos lo han revelado los historiadores. Las dos grandes instituciones —la monarquía y la Iglesia— concentraron un poder que ejercieron sobre vidas y conciencias, de manera que los hombres de los Siglos de Oro vieron mermada en gran medida su libertad de decisión, su capacidad de pensar de manera distinta a los mitos divulgados por la ideología oficial y de aspirar a una vida diferente al *imaginario* del vasallo de la monarquía absoluta. José Antonio Maravall, de manera reiterada, ha hablado del enorme poder ejercido por las instituciones autoritarias que acalló las energías del individualismo, de suerte que éstas sólo débilmente pudieron manifestarse; ello provocó que los hombres vivieran una sociedad conflictiva, de profundas crisis espirituales¹. Los individuos de esa época experimentaron, podría agregarse, alternativamente, un sentimiento que tendía a la libertad y, por otra parte, una conciencia de culpa por haber experimentado los sentimientos de expansión. El teatro de Calderón de la Barca, con sus incesantes procesos de justicia y sus figuras atormentadas entre la culpa y la libertad, puede ser índice de lo que he dicho, aunque en manera alguna esta contradicción sea exclusiva del dramaturgo: Quevedo, el último Lope de Vega, Mateo Alemán son, a su modo, también espíritus en crisis.

Acercarse desde la historia a la literatura y el teatro de la época resulta interesante, sin duda; mas estudiar la creación literaria desde supuestos esencialmente *literarios* es, además de epistemológicamente conveniente, revelador. ¿Cómo pueden descubrirse

¹ JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1980, pp. 24-25, *passim*.

en la literatura los rasgos de presión de una sociedad autoritaria? Desde luego, observando en el texto lo que dicen y lo que hacen las figuras que encarnan el poder a fin de determinar la influencia que ejercen en los individuos y en el medio social representado.

Sin embargo, es necesario introducir un poco de desconfianza en las actitudes y las palabras de unos personajes creados en el sentimiento de vigilancia extrema; para llegar a conocer a fondo los problemas ideológicos de la literatura española de los Siglos de Oro, quizá sea pertinente tomar en cuenta que la veracidad de las declaraciones de unos autores inmersos en un mundo autoritario puede ser relativa. Los escritores, como los hombres comunes, con frecuencia se sintieron obligados a hacer públicamente declaraciones de ortodoxia y se vieron en la necesidad de servir a instituciones persecutorias —Lope de Vega sirve como *familiar* a la Inquisición, Quevedo, en nombre de la monarquía, condena los levantamientos de Barcelona, etc.—; de manera que, como afirma don Américo Castro, el propio Cervantes cultiva un arte paradójico y una práctica del disimulo que lo convierten en un “hábil hipócrita”².

Si esto ocurre, si los propios autores se han hecho eco de la represión ideológica y practican una censura a su propia palabra, habrá que contar con esas limitaciones que sufre la sinceridad a la hora de determinar en los textos el entramado ideológico a fin de no caer en reducciones que lleven a ver caracteres dogmáticos e ideas reaccionarias donde es posible que no haya sino una intensa dialéctica entre el deseo no logrado de expansión y el deber social, entre la profunda inconformidad y la sobrevigilancia. Por este camino, será necesaria toda nuestra capacidad crítica para detectar en el vasto material inconsciente de que está formado el texto los rasgos ciertos de esa autocensura, su naturaleza y los objetivos a que se dirige, tanto como la fuente de la aceptación o de la discrepancia.

De ahí que mis objeciones vayan dirigidas a la manera en que se concibe en la crítica literaria de nuestros clásicos el proceso ideológico. Hablo de *proceso* porque concibo lo ideológico, no como un hecho dado e inmutable, sino como un problema que posee una movilidad y una oscilación, común, por otro lado, a las cuestiones espirituales verdaderamente hondas. Para nuestros fines de investigación literaria, es preciso recoger la herencia de una am-

² AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, nueva ed. ampliada del autor y de Julio Rodríguez Puértolas, Noguer, Barcelona, 1972, pp. 245-248.

plia serie de estudios recientes de teoría y crítica que nos han enseñado a valorar la estructura y los procedimientos del hecho artístico como un camino pertinente de estudio. Observar las obras literarias como *formas* que en sí mismas expresan diversas inquietudes es llegar a determinar fuerzas, a veces paralelas y solidarias, pero muchas veces contradictorias en el cuerpo del texto.

Desde aproximadamente 1580, en que Lope de Vega inaugura una forma nueva para el teatro, diferente a la anterior, lo que ha dado en llamarse la *Comedia nueva*, hasta, también aproximadamente, 1681, cuando muere Calderón de la Barca, el último gran representante de esa tendencia teatral, las estructuras y las formas del teatro español parecen conservarse inalterables. Juan Ruiz de Alarcón participa de esta corriente también, de manera que, lo mismo que Calderón, Tirso de Molina o Guillén de Castro, nuestro dramaturgo sigue los pasos del arte iniciado por Lope de Vega. Las obras dramáticas de Alarcón continúan la división en tres actos, la estructura de la trama perfectamente construida con sus gradualmente sorpresivos finales en cada acto; la red de personajes también cumple en el teatro alarconiano la organización dama-galán, la rivalidad de dos o más galanes por una dama y la relación galán-gracioso de la comedia lopesca; asimismo, la figura de autoridad aparece, como en el teatro de Lope de Vega, encarnada en los personajes de reyes, padres de familia e individuos de alto linaje. Por último, la composición de las obras de Ruiz de Alarcón concluye, igual que las de la *Comedia nueva*, con un desenlace en donde se establece una “justicia poética”³, es decir, en la última escena del tercer acto se distribuye el premio o el castigo a los protagonistas, según su comportamiento. Para cualquier observador, pues, pareciera que nada hay de nuevo en el arte del dramaturgo novohispano, de suerte que sin dificultad puede afirmarse, con los manuales de literatura, que nuestro autor dramático pertenece a la escuela de Lope de Vega.

Con todo, y a pesar de esta homogeneidad indudable, se puede distinguir algo más que algunos investigadores han detectado en la obra de Ruiz de Alarcón; a saber: la poca convicción que

³ ALEXANDER A. PARKER, “Aproximación al drama español del Siglo de Oro”, en *Calderón y la crítica*, eds. Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Gredos, Madrid, 1976, t. 1, pp. 329-357; véase la explicación y crítica a la noción de ‘justicia poética’ hecha por R. D. F. PRING-MILL, “Los calderonistas de habla inglesa y *La vida es sueño*”, *Litterae Hispanae et Lusitanae*, München, 1968, pp. 360-413.

muestra por la honra del hidalgo, su falta de verdadero interés por los problemas religiosos, su visión de lo humano más movido por una ética utilitaria social que por los grandes ideales que atormentaron a Calderón de la Barca, a Tirso de Molina y al mismo Lope de Vega. Partiendo del texto dramático como dialéctica de formas, quisiera ocuparme aquí de un elemento que juzgo importante, tanto en la *Comedia nueva* como en el teatro de Alarcón: de qué manera se implanta la llamada justicia poética y cómo se da el desenlace en Alarcón. Para ello me concentraré en una obra conocida por todos, estudiada por críticos eminentes, pero inagotable como fuente de estudio; me refiero a la que se ha dado en llamar la obra maestra de Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*⁴.

¿Y por qué ocuparse de los desenlaces⁵? Los desenlaces eran un lugar privilegiado de la *Comedia nueva*; a los ojos del espectador, la trama transcurría como un camino sembrado de avatares, de mal entendidos y errores cuya articulación, sin embargo, seguía una lógica que llevaba los acontecimientos a un final restaurador; los finales eran rigurosamente preparados por el arte del dramaturgo, quien en ese momento hacía uso de toda su habilidad para recoger los hilos del tejido y dar lo mejor de su arte en una conclusión que debía ser ejemplar. La justicia poética se cumplía en ese lugar de manera evidente por obra de la figura que representaba la autoridad.

Si bien la obra es “espejo” de la vida, concentración en el corto espacio del texto de una idea del mundo, el desenlace reproduce una imagen del final de la vida. Mas para un hombre español de fines del siglo XVI, la muerte es un momento de restauración, no un mero instante en el que todo se aniquila, como seguramente resulta para un individuo del siglo XX. Y si la muerte es una transición a una vida plena, la idea de un desenlace sin esperanza es incompatible con la doctrina de la resurrección. Por eso en la España de esa época hay pocas tragedias de estilo griego, pues esos finales de destrucción significan, por un lado, que el pecado cometido es tan grande que resulta mayor que la piedad divina, y eso constituye una herejía para el pensamiento cristiano de la época; y, por otro lado, la *Comedia nueva* estaba abierta

⁴ Sigo la inmejorable ed. mexicana de MILLARES CARLO, en *Obras completas*, FCE, México, 1959, t. 2, pp. 380-470.

⁵ Amplió aquí considerablemente mis primeras reflexiones sobre el desenlace de “Sociedad, teatro y desenlace”, *Proceedings of the Fourth Annual Golden Age Spanish Drama Symposium*, University of Texas at El Paso, 1984, pp. 1-11.

también al mundo social, y ello significa que en los finales de las obras se planteaba asimismo una resolución de los conflictos sociales en juego.

Según la concepción de la monarquía absoluta, el poder ejercido sobre los hombres aseguraba, o más bien *debía asegurar*, un bienestar evidente para todos que no había más que asumir. Esta concepción política de la felicidad se hace patente en los desenlaces de la *Comedia nueva*: en el caso de que se plantearan sobre el tablado conflictos entre vasallos y gobierno, se debería presentar en las escenas postreras del drama una concordia, por la cual se ponía de manifiesto que, en realidad, no había habido disensiones verdaderas entre señores y súbditos, sino, a lo más, simples desavenencias entre *cierto tipo* de representantes de la corona y un conglomerado *nada significativo* de vasallos. Así, se hace que un planteamiento que tendía a ser social derive en una anécdota individual, particular; recuérdese el *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega. El desenlace, por lo tanto, debe hacer énfasis en la felicidad a que debe tender la vida social bajo la majestad protectora, felicidad que otorga validez al principio de autoridad. ¿Qué ha pasado con la revuelta que tan bellamente irrumpe en escena en el comienzo del tercer acto de *Fuenteovejuna*?⁶ Se desvanece en la última escena, se debilita su fuerza y se le hace seguir un camino cuya rigurosa lógica determina que no ha sido contra los reyes el levantamiento del pueblo, sino contra un mal gobernante que, además, él sí, se ha levantado contra la monarquía injustamente. La rebelión es un error, un camino tortuoso y viciado que conduce a la traición, pues subvierte las fuerzas integradoras del orden social.

De esta manera se revela el fuerte carácter ideológico del desenlace, su compromiso con las ideas políticas de la corona. En este punto, es necesario destacar la exactitud de los juicios de Jaime Concha, para quien:

Peraltar o enfatizar excesivamente los finales en las comedias del Siglo de Oro es reproducir la monótona evidencia de que son siempre confirmación institucional de la ideología vigente. Los remates de las comedias [. . .] son la necesaria reverencia que los dramaturgos hacen al sistema y funcionan, por lo tanto, como vía de institucionalización del espectáculo y la representación⁷.

⁶ Cfr. JOAQUÍN CASALDUERO, "Lope de Vega: *Fuenteovejuna*", en sus *Estudios sobre el teatro español*, Gredos, Madrid, 1967, pp. 13-46.

⁷ JAIME CONCHA, "Juan Ruiz de Alarcón", en *Historia de la literatura his-*

Funcionalmente, es preciso destacar cuánto resulta el desenlace una imposición sobre el fluir del desarrollo textual, lo que hace destacar al procedimiento como una forma de censura asumida por el dramaturgo, es decir, como *autocensura*. Lope, en *Fuenteovejuna*, ha podido hacer avanzar vigorosamente los acontecimientos hasta lograr el estallido inevitable del acto de rebelión; pero hasta allí pudo llegar su inclinación por los desamparados vasallos y debe, inmediatamente, aclarar la naturaleza del levantamiento y precisar su compromiso, para concluir con la escena emblemática en la que su vinculación con las ideas monárquicas lo lleva a exaltar la majestad de los Reyes Católicos. Los críticos han expresado que la validez del significado se encuentra claramente en el desenlace de la obra⁸. Es muy posible. Pero si uno ha visto representada —que no sólo leída— *Fuenteovejuna*, debe admitir también la fuerza con que irrumpe el pueblo sobre el tablado; esa escena, fuerte y positiva, se queda en la memoria, nos suspende por un momento efímero pero conmovedor, de manera que la imagen en la retina y las voces de escena vuelven una y otra vez a nosotros y pueden, si les abrimos paso a los recuerdos, construir una imagen de la justicia que se aleja de la otra justicia del desenlace. ¿Habrá que apartar, pues, de la memoria todo ese *movimiento escénico* que hemos visto en el tablado y quedarnos únicamente con las declaraciones del *discurso final*? ¿No revela *Fuenteovejuna*, por el contrario, una dialéctica entre formas visuales, gestuales, y formas discursivas, auditivas? Junto a esta dialéctica de formas, ¿no resulta evidente otro tipo de dialéctica en la estructura, entre la organización del relato y su desenlace?

Los finales de las obras de la llamada *Comedia nueva* también presentaban de manera reiterada las bodas de los protagonistas, logradas como premio a sus afanes. Las bodas se celebran con frecuencia entre varias parejas y, habitualmente, entre el gracioso y la criada⁹; todas esas parejas bien avenidas concentradas en los

panoamericana, t. 1: *Época colonial*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 364.

⁸ Véase el resumen del juicio merecido por *Fuenteovejuna* entre algunos investigadores y referido por JUAN MANUEL ROZAS (“*Fuenteovejuna* desde la segunda acción”, *Actas del I Simposio de Literatura española*, ed. ALBERTO NAVARRRO GONZÁLEZ, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981, p. 174, n. 4); en él destaca la afirmación de Jack Weiner acerca de la ideología “pro-monarchic in the light of its ending” del texto. Cfr. también CASALDUEÑO, art. cit., pp. 45-46.

⁹ Para los desenlaces con boda, cfr. HANNAH BERGMAN, “Autodefinition of the *Comedia de capa y espada*”, *Hispanófila* (Número especial dedicado a *La Come-*

desenlaces nos hablan de la persuasión que quería darse al tema del matrimonio. Desde el propio Lope de Vega, divulgador del recurso de las bodas finales, hasta Calderón de la Barca, los dramaturgos se burlaron continuamente del procedimiento, de cuya frecuencia destacaron su claro carácter convencional.

Pudiera pensarse que las bodas al final de las obras revelan un momento de plenitud en el que los personajes consiguen realizar sus deseos: doña Ángela obtiene el matrimonio que buscó, al final de *La dama duende*; Laurencia y Frondoso, protagonistas de *Fuenteovejuna*, se han liberado por fin del Comendador y pueden disfrutar su amor, y las damas deshonradas por *El burlador de Sevilla* contraen matrimonio con sendos galanes. Pero no debemos engañarnos por las apariencias, pues lo que ha sucedido es que, en todos los casos, se consigue apartar a los protagonistas de la sombra del erotismo fuera del matrimonio, que así se califica como *mal amor*; los amantes, pues, son conducidos al *buen amor*, que sólo se encuentra dentro del matrimonio. La Iglesia y la monarquía reconocieron únicamente la relación sexual matrimonial; para la Iglesia, el matrimonio era un sacramento y, para la institución política, constituía el inicio de una formación social que reproducía en pequeño la jerarquía del Soberano (el *pater familias*) sobre sus vasallos (la esposa y los hijos)¹⁰.

Por obra de la implantación de una felicidad según la quería la cultura de la época, los personajes de la *Comedia nueva* eran elevados, desde sus tribulaciones amorosas particulares, a la esfera más alta del deber ser, por lo que el llamado principio del placer, fondo del erotismo, se atenuaba en los desenlaces con boda. Y si observamos algunos personajes no muy comunes en este aspecto, daremos en su trayectoria no seguida con la verdadera condición ética del desenlace. Segismundo, el de *La vida es sueño*, por ejemplo, debe conformarse con la suerte que le toca, y que se autoimpone, y tender su mano, no a Rosaura, por quien había experimentado los primeros impulsos del deseo, sino a Estrella. Así también, Nise, la erudita de *La dama boba* de Lope, habrá de

dia. Symposium, 1973), Primavera 1974, núm. 1, pp. 9-13; véase también mi artículo cit. en la nota 5.

¹⁰ JOHN LOCKE vería muy acertadamente la homología que habían llegado a tener el sistema patriarcal y la monarquía absoluta en su *Ensayo sobre el gobierno civil*, trad. A. Lázaro Ros, introd. Luis Rodríguez Aranda, Aguilar, Madrid, 1969; véase también UMBERTO CERRONI, *La relación hombre-mujer en la sociedad burguesa*, Akal, Madrid, 1976, pp. 32-33, *passim*.

aceptar el matrimonio con un galán a quien durante toda la obra ha rechazado, y Serafina, el delicioso personaje de *El vergonzoso en palacio*, sufre un destino que le depara Tirso de Molina, ajeno del todo a sus deseos.

Confío en que este largo rodeo nos sirva para acercarnos con mayor conocimiento a *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón. Don García, la figura principal de la obra, es un joven cuya inclinación a contar mentiras ha nacido, hasta donde sabemos, de manera espontánea¹¹; es decir, don García comienza tejiendo invenciones innecesariamente, de manera que en la primera mentira que dice a Jacinta, a quien acaba de conocer, muestra que el mentir es en él un acto gratuito. Don García es un personaje noble; acaba de obtener el mayorazgo que dejó vacante la muerte del hermano mayor; es rico —“oro traigo”, dice al criado Tristán (I, 416)—; es joven y, según los personajes que lo rodean, apuesto (I, 237-238 y 599-600, *passim*). No necesitaría, por tanto, fingir —o aspirar a— una condición distinta, ya que la suya es de lo mejor para un caballero del xvii y sus prendas solas le aseguran el efecto de aceptación inmediata. A pesar de ello, teje el embuste de que es indiano super rico, que hace un año que ha llegado a la corte y que durante todo ese año ha perseguido enamorado a la dama. Como no se refiere en ningún momento a padre alguno, debe suponerse también que, según el relato contado a Jacinta, disfruta de una libertad envidiable. Prosiguen los engaños, inmediatamente a éste: a su amigo don Juan le hace creer que la noche anterior ha servido a una dama una ostentosa cena en el Manzanares; el relato que hace se detiene en detalles, todos inventados de repente, en donde aparecen mesas y manteles lujosos, aparadores con “plata blanca y dorada”, un sinnúmero de tiendas para reposar, comidas (viandas, principios y postres), fue-

¹¹ Aunque es posible hilar delgado sobre los antecedentes del personaje que pudieran relacionarse de alguna manera con su carácter: don García es un *segundón* —hijo sin herencia— que acude a la casa paterna con ocasión de la muerte del hermano mayor, que disfrutaba del mayorazgo, para ocupar el lugar vacante. Cfr. BARTOLOMÉ CLAVERO, *Mayorazgo y propiedad feudal en Castilla, 1369-1836*, Siglo XXI de España, Madrid, 1974. RUIZ DE ALARCÓN, como su personaje, fue *segundón* también, y el tema, según JAIME CONCHA, aparece reiteradamente en su obra; a la gentileza del Prof. Concha debo la lectura de un manuscrito del que desconozco si se ha publicado o no: “El tema del *segundón* y *La verdad sospechosa*”, texto mecanografiado de 28 pp., 1981. Jaime Concha ha extendido el estudio del *segundón* a la generalidad de la obra de Alarcón en su estudio citado en la nota 7.

gos de artificio y ejércitos de antorchas, música coral y orquestas, bebidas, nieve, etc. No, don García no miente para salir del paso en algún apuro, sino por pura sed de invención, por una irreprimible necesidad de fabular que le nace repentinamente. Así lo reconoce Tristán, cuando comenta asombrado:

¡Válgate el diablo por hombre!
 ¡Que tan de repente pueda
 pintar un convite tal
 que a la verdad misma venza!
 (I, 753-756).

Luego explicará el propio don García que ha fingido ser indiano porque:

[...] los forasteros
 tienen más dicha con ellas [las mujeres]
 y más si son de las Indias,
 información y riqueza.
 (I, 815-818).

Pero el tema de las Indias en pleno Madrid, con su aura de tierras exóticas, de viajes marinos y de tesoros fabulosos, es relacionado por el personaje con otro tema igualmente novelesco tomado de la novela y el teatro del xvi; don García explica a Tristán:

Ya sabes tú que es grandeza
 esto de estar encubierto
 o retirado en su aldea
 (I, 832-834).

Es clara la vocación novelesca, y noveladora, del personaje; cuando parece que las mentiras han surgido por obra de un apuro y en defensa de su amor, el padre le puntualiza que no tenía por qué haberlo engañado, pues:

¿Qué enemigo te oprimía?
 ¿qué puñal te amenazaba [...]?
 (III, 2910-2911).

La pura vocación de narrar historias, y vivirlas por un momento en su imaginación, encuentra las ocasiones propicias para

manifestarse en cualquier coyuntura, de manera que él tendrá que defenderla porque sí, como cualquier acto gratuito: “y al fin, es éste mi gusto, / que es la razón de más fuerza” (I, 867-868). La realidad es ínfima, finita, desagradable, adocenada, sobre todo para una mentalidad con rasgos infantiles como la de don García. Viene de Salamanca, en donde disfrutó la libertad de un joven lejos de la autoridad —dice el ayo al padre del joven: “En Salamanca, señor, / son mozos, gastan humor, / sigue cada cual su gusto: / hacen donaire del vicio” (I, 170-173)—; pero ahora, en Madrid, está obligado a perder esa libertad, pues se encuentra cerca de la autoridad paterna.

La idea de *la novela familiar* sustentada por Freud viene a don García como anillo al dedo; según esta teoría, el niño vive unido a sus padres en un ambiente que lo privilegia y lo convierte, por obra del cariño y los cuidados paternos, en un pequeño rey, en un niño-dios; sus padres, cuya protección y sustento entregan al menor deseo del niño, son todopoderosos, dioses vivos que se inclinan para concederle cuanto requiere su voluntad. Pero el niño crece un poco más y pronto se enfrenta al rompimiento de ese estado excepcional; la atención de los padres disminuye o se concentra en otros motivos o en otro hermanito; él debe aprender y los progenitores, pero sobre todo el padre, lo fuerzan a hacer lo que no desea; cuando quiere hacer algo, los padres se lo prohíben o lo castigan para que no lo alcance. El recuerdo del reino perdido y la insatisfacción de la situación presente lo hacen tejer una historia, su novela familiar, en donde los impedimentos se transforman para darle la satisfacción: según esa historia inventada, él es el príncipe, en realidad, robado por los actuales padres de un reino lejano, exótico; pronto será salvado de esta vida miserable y volverá a su palacio para vivir feliz para siempre, rico, independiente, rodeado de amor¹².

¹² Cfr. SIGMUND FREUD, “La novela familiar del neurótico”, en sus *Obras completas*, 4ª ed., Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, t. 2, pp. 1361-1363; sin embargo, el esquema planteado por Freud es muy general y hecho a vuela pluma; ha sido MARTHE ROBERT (“Contar historias”, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 37-66, *passim*) quien ha extendido el radio de aplicación de los principios freudianos para mostrar su validez en la ficción. Desde otro punto de vista, relacionando la “novela familiar” con el problema del padre, he utilizado las ideas de Freud y las de Marthe Robert en “Una aproximación al problema del padre”, *Signos. Anuario de Humanidades*, Departamento de Filosofía, UAM-Iztapalapa, México, 1989, t. 1, pp. 175-183.

Como en la novela familiar, entonces, don García cambia una condición enfadosa, ajena a sus deseos, por una inventada extraída de la literatura del siglo xvi. Para ello no tiene mejor ayudante que Tristán, quien ha seguido cursos de astrología, cita con frecuencia a autores clásicos y no es en manera alguna un criado plebeyo, pues fue pretendiente en la corte y ha llegado a servir “porque me han faltado / la fortuna y el caudal” (I, 3371-3372). Si la vida cotidiana es desagradable, pues, la literatura —no importa que sólo sea por ahora a nivel oral— transporta a los hombres por mundos lejanos de aventura: las novelas de caballerías, que levantaron en vilo a un pobre hidalgo, cuyas similitudes con don García debieran ser estudiadas. Las novelas de tipo bizantino fertilizaron la sed de imaginación de los hombres y los hicieron aspirar a los viajes y a perseguir tierras extrañas y exóticas: la ruta de las especias, la conquista de las Indias. La novela pastoril los persuadió de la veracidad de un mundo natural e inocente y los encaminó a buscar un paraíso, perdido una vez pero recuperable en una nueva “Edad dorada”. Y, claro está, las noticias de conquistadores, cronistas y viajeros a América volvieron posible un sueño de tesoros, de heroísmo, de conquista de tierras extrañas. ¿Y en qué época si no en la juventud los deseos de aventura se vuelven tan vívidos, según vimos por el Dr. Freud, que nubilan la visión de la realidad? ¿Puede un hombre joven como don García, de irrefrenable sed de construir fábulas, no rendirse a la fabulación de la vida, sobre todo ahora, a punto de tomar el compromiso de una vida en sociedad? Si nos acercamos a verlas, las suyas no son verdaderas mentiras, sino coherentes historias donde, como todo adolescente, él es el héroe que las puede todas; sus fabulaciones surgen repentinamente, de manera que la simple mención de una palabra sobre los extranjeros dicha por Tristán basta para encenderle la imaginación y desatar el relato; ha dicho Tristán:

Otras [mujeres] hay, cuyos maridos
a comisiones se van
o que en las Indias están,
o en Italia entretenidos

(I, 317-320).

Y también:

Estas [casadas] con la conjunción
de maridos placenteros

influyen en *extranjeros*
dadivosa condición
(I, 313-316; subrayados míos).

Parte del éxito de don García en sus historias fingidas es la eficacia de sus recursos para hacerse creer; el joven ha aprendido bien la manera de persuadir de sus maestros de retórica en Salamanca; el padre ha hecho destacar que la carrera que el joven seguía era “de las letras”, y aunque no habrá que identificar esa profesión de entonces con la de nuestra época, lo cierto es que la del letrado reunía, junto al estudio del Derecho y la Teología, el de las artes retóricas, de la literatura antigua y las Humanidades. Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana* de 1611, informa que se llama *letrado* “el que profesa letras” y que “hombre de buenas letras [es] el que es versado en buenos autores, cuyo estudio llaman por otro nombre letras de humanidad”¹³. Por otro lado, sabemos del auge cultural y literario de Salamanca, una de las universidades de mayor prestigio en la España de esa época; Juan Beneyto afirma que:

La restauración teológica y filosófica encuentra cuna en Salamanca. Cerca de nuestra Universidad [de Salamanca] había 35 imprentas y 68 librerías, y en las escuelas más de 60 cátedras. Se habla de 14 000 estudiantes, pero al menos 8 000 ó 10 000 sí que debió haberlos¹⁴.

Ruiz de Alarcón conoció ese auge salmantino, pues él había asistido como su personaje a la Universidad de Salamanca para obtener su título de Bachiller en Derecho canónico y Derecho civil. Don García, como se ve, está bien preparado en cuestiones literarias y retóricas, pero lo más importante es su indudable vocación por los relatos, lo que prefigura a un joven novelista . . . o quizá a un nuevo dramaturgo. Tristán habrá de reconocer el talento literario de su amo a cada momento, asombrándose de las “mentiras tan bien trovadas” del muchacho (III, 2785). Y por

¹³ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Turner, Madrid, 1979, *subvoce letra*; después de entregado este trabajo apareció el importante libro de WILLARD F. KING, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo*, trad. Antonio Alatorre, El Colegio de México, México, 1989, cuyo capítulo 4 trata ampliamente el problema del letrado.

¹⁴ JUAN BENEYTO, *Historia social de España e Hispanoamérica*, Aguilar, Madrid, 1961, p. 243.

su parte, Jacinta declara, enojada ante las mentiras interminables de don García:

[...] de mí
 podéis desde aquí pensar,
 si otra vez os diere oído,
 que por divertirme ha sido;
 como quien, para quitar
 el enfadoso fastidio
 de los negocios pesados,
 gasta los ratos sobrados
 en las fábulas de Ovidio
 (II, 2131-2139).

Volviendo a la vocación teatral del protagonista, es interesante observar cómo el primer acto termina con el pleito del celoso don Juan y Jacinta; don Juan, creyéndose el cuento de la cena de don García y Jacinta, acude a casa de ésta a reclamarle su liviandad. Quien ha provocado el pleito es, naturalmente, don García, el fabulador, que ahora aparece como el autor de una escena de comedia a la que aún no ha dado solución. Por algo se empieza. La verdad de lo ocurrido no saldrá a la luz todavía, y ello muestra cuánto la mentira es —pero ahora hablamos de Ruiz de Alarcón— un artificio dramático que permitirá el enredo; mas la mentira en manos del fabulador también ha sido la causa de la escena entre don Juan y Jacinta, de manera que, por obra de este *metateatro*, creador y personaje se acercan. Si bien la mentira puede ser poesía, como lo demuestra el protagonista en su elaborada descripción de la cena, al final del primer acto se pone de manifiesto que también puede ser poesía dramática, de manera que el autor de esta escena de celos, actuada por don Juan y Jacinta, ha dado nuevos roles a unas figuras que ahora desempeñan una representación: los ha hecho creer sus mentiras y los lleva a pelearse por obra de ellas. La resolución del drama organizado por don García queda suspendida al terminar el primer acto, y allí también, si lo contemplamos, queda suspendida la otra comedia, la de Ruiz de Alarcón en la que don García es personaje. La carrera literaria de don García se ha iniciado; durante el segundo y el tercer actos habremos de ver en toda su potencialidad el talento dramático del joven autor.

Y la ocasión llega que ni pintada en el segundo acto: don Beltrán, su padre, comunica a su hijo la intención de casarlo con Jacinta; mas don García, que ha creído que la dama de sus sueños

se llama Lucrecia, para evitar el casamiento inventa una larga trama (“ahora os he menester, / sutilezas de mi ingenio”, II, 1522-1523) por la que se presenta casado en Salamanca. El relato reúne los elementos principales de una “comedia de capa y espada”¹⁵. Para demostrarlo, daré los pasos principales de la trama: don Pedro de Herrera, cuyo linaje es alto pero pobre su hacienda, tiene una hija segundona, de quien se enamora don García, autor y protagonista, a la vez, de la comedia. Los sucesos contados en primer término reúnen lo que pudiera constituir la primera jornada de la obra: la dama, al ir en un coche a pasear por el río Tormes, encuentra a don García (recuérdese el encuentro del protagonista con Jacinta en el coche, en la primera jornada). El muchacho se prenda inmediatamente de ella y emprende los consabidos asedios que hemos visto en comedias de capa y espada: pasea por su calle de día y ronda por la puerta de noche; envía papeles y se vale de terceros para enterar de su amor a la dama; mas ésta tiene el pecho de bronce a sus quejas, de manera que sólo después de algún tiempo de ruegos y sufrimientos, requisitos para merecer el amor, según la Comedia nueva, la dama decide aceptarlo. Aunque el relato continúa, podemos aislar esta parte como un primer acto.

Pero la pasión de don García-personaje va creciendo, de manera que porfía para que la dama se rinda a sus deseos eróticos. Ella da en recibir al galán, como hiciera Melibea con Calisto en *La Celestina*. Una noche, pues, en que se encuentran a punto de realizar la unión sexual, el amante oye los pasos del padre de la amada, que viene al aposento; como ocurre en los típicos ejemplos del género de enredo, o en el drama de honor¹⁶, la dama debe esconder al galán a los ojos del padre y, así, le ordena que se oculte detrás de la cama. El viejo entra al aposento, sin percatarse del galán, para avisar a la enamorada doña Sancha que ha decidido casarla con otro caballero; ella, sin aceptar del todo el

¹⁵ Cfr. IGNACIO ARELLANO, “Convencones y rasgos genericos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de Teatro Clásico: La comedia de capa y espada*, núm. 1, 1988, 27-49.

¹⁶ BRUCE W. WARDROPPER descubrió con acierto que “dramáticamente hablando, hay poca diferencia entre una *comedia de capa y espada* y un drama de honor, porque en ambos se utilizan los mismos trucos y motivaciones. Ambos géneros dramáticos se basan en la ocultación de los motivos, en escuchar detrás de las puertas, en el disfraz de la identidad, en toda clase de confusión” (“Poesía y drama en *El médico de su honra* de Calderón”, en *Calderón y la crítica*, ed. cit., t. 2, p. 589).

ofrecimiento, despide al padre; pero, en ese momento, un reloj que portaba don García-personaje “a dar comenzó las doce”. El padre, escandalizado, pregunta qué ha sido ese ruido. Pero veamos la manera en que dramatiza y actúa don García-autor su propia historia inventada, tomando alternativamente las voces de sus personajes:

Despidiéronse [padre e hija] con esto,
y cuando ya casi pone
en el umbral de la puerta
el viejo los pies, entonces. . .
¡mal haya, amén, el primero
que fue inventor de relojes!,
uno que llevaba yo
a dar comenzó las doce.
Oyólo don Pedro, y vuelto
hacia su hija: “¿De dónde
vino ese reloj?” Le dijo.
Ella respondió: “Envióle,
para que se le aderecen,
mi primo don Diego Ponce
por no haber en su lugar
relojero ni relojes.”
“Dádmele, dijo su padre,
porque yo ese cargo tome.”
Pues entonces doña Sancha,
que éste es de la dama el nombre. . .
(II, 1597-1615).

El galán, desde su escondite, da el reloj encubiertamente a la dama, pero una nueva fatalidad ocurre en ese momento: una pistola que don García-personaje traía al cinto se enreda con los cordones del reloj y se dispara. Con el tronido del arma, el viejo se altera, la casa se pone en movimiento, doña Sancha se desmaya por la impresión y los hermanos acuden al aposento, espada en mano. Don García-personaje no puede menos que salir de su escondite, saca su estoque y se defiende como un héroe; hace retroceder, él solo, a hermanos y criados con su bravura, pero un nuevo suceso da al traste con su victoria, pues, al salir del aposento, el galán queda atorado por una alcayata de la puerta, de manera que los contrincantes se valen de esa oportunidad para prenderlo. Doña Sancha, vuelta de su desmayo, aprovecha el retroceso del galán y cierra la puerta del aposento, dejando fuera de la habitación a hermanos, criados y padre. Y, según nosotros, en esta

parte pudiera concluir la segunda jornada del drama¹⁷.

Pero los hermanos y el padre de doña Sancha, con ayuda de los criados, derriban la puerta, que ha sido apuntalada con cofres y muebles por dentro; don García-personaje decide hacer uso de la concordia y hace la propuesta de matrimonio ante los hermanos y el padre. La familia se retira a deliberar si la propuesta resulta conveniente y, al decidir que nada sino aceptar es lo que resta por hacer para salvar el honor de la casa, se decide asimismo, que habrá de avisarse al Obispo para que autorice la boda en ese mismo lugar. Acude, pues, un sacerdote, se realiza la boda y concluye así el tercer acto de la obra concebida, contada y actuada por don García. La boda en el desenlace, la concordia del galán con la figura de autoridad y el sometimiento de los impulsos disolventes del erotismo a la fuerza integradora del matrimonio cristiano cumplen con las normas del desenlace del género de enredo. Los elementos de la macroestructura del drama de Alarcón se repiten en la microestructura del drama elaborado por don García-autor: la pareja amorosa como protagonista, los obstáculos a la realización de sus deseos, el cortejo y las cartas de amor, el uso de los terceros, los lances de capa y espada, la crisis del descubrimiento de los amantes, la presencia del honor que puede hacer llegar la sangre al río —al Tormes, claro—, pero que termina por solucionarse con beneplácito para el pundonor y, por último, el desenlace con boda.

Las mentiras se suceden, como se sabe, en la obra de Alarcón, mas creo que será suficiente cuanto he dicho para demostrar el talento de nuestro personaje para el teatro. Es inevitable volver al paralelismo aludido anteriormente entre don Juan Ruiz de Alarcón, estudiante de Salamanca, segundón y teatrero, y su criatura, segundón, teatrero y también estudiante de Salamanca. A pesar de la distancia que el comediógrafo novohispano pone entre él y las figuras representadas, es dable, como hemos visto, llegar a observar la identificación entre ambos. La simpatía con que construye Ruiz de Alarcón su personaje, la gracia de seducción que

¹⁷ Véase cómo concluye la segunda jornada, sin resolución, y en medio de una fuerte crisis provocada por los abusos del Comendador, de *Fuenteovejuna*, II, vv. 1570-1651; cito por la ed. de FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, Castalia, Madrid, 1973 (Clásicos Castalia, 10); los estudios de la Comedia nueva desde el ángulo estrictamente técnico de su composición no abundan, por desgracia, o bien proporcionan ideas tan generales sobre el asunto que debo basarme sólo en mis intuiciones y observaciones de los textos dramáticos de la época.

le concede y que don García ejerce arrolladoramente en cuantos lo rodean, el regusto de hacerlo contar en escena sus largas y entretenidas tramas, seducen también al público, como han seducido al propio autor dramático, quien deja ir en la construcción de esas fábulas mentirosas parte de su propio yo. Como en la novela familiar de Freud, los trazos del dramaturgo Ruiz de Alarcón aparecen transformados en su criatura: joven, rico, apuesto, enamorado, seductor.

¿Será preciso insistir en lo dicho por una larga serie de investigadores sobre lo desmesurado del castigo atribuido al final a don García? No, por cierto, ya que es del todo evidente según esos estudios que, al obligarse a don García a casarse con la mujer que no ama, se lo somete a una pena, mayor quizá que el peso de los enredos que ha ocasionado. El propio personaje no puede, en el momento en que el padre lo obliga a una boda que no ha pretendido, sino exclamar lacónicamente: “La mano doy [a Lucrecia], pues es fuerza” (III, 3107). Todo ha ocurrido rápida y apresuradamente, como en las comedias de capa y espada; mas, opuestamente a esos desenlaces, el de *La verdad sospechosa* resulta más violento, puesto que el matrimonio equivocado ni sirve a nadie ni revela una ecuánime idea de la justicia poética.

De allí que el forzado desenlace haya sido a veces contemplado como un triste acto, o como una injusticia¹⁸, pues la alegría desbordada en las jornadas anteriores, la admiración por el acto de fabular y el entusiasmo por la vida juvenil, es decir, el movimiento hacia la expansión, se enfrenta en la última escena a las fuerzas vigilantes de la conciencia, a la ejemplificación ética, a la necesidad de castigo. Y termina por triunfar tristemente el movimiento opresor. El carácter convencional del desenlace, que los propios cultivadores de la comedia destacaron, y del que se burlaron, seguía repitiéndose, pero ya entonces no sólo mostró la recurrencia de esquemas no renovados del género sino que llegó a plantear también un sentimiento de inquietud por lo oneroso de la ideología recibida. La dialéctica estructural entablada entre el

¹⁸ Véase el breve resumen hecho por LOUISE FOTHERGILL-PEYNE de las opiniones críticas sobre “este final frío y desconsolador”, en “La justicia poética de *La verdad sospechosa*”, publicado primero en *Romanischen Forschungen* (73 [1971], 588-595), y resumido en BRUCE W. WARDROPPER (ed.), *Siglos de Oro: Barroco*, en FRANCISCO RICO (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1983, pp. 884-885, *passim*. En el presente trabajo, sin embargo, me aparto de las conclusiones de la investigadora sobre la obra.

cuerpo del relato y su desenlace se volvió tan violenta que la lógica primitiva se traducida en una fuerte tensión, en una lucha de formas. Por obra de esa tensión, la comedia se convierte con frecuencia en una forma torturada, plena de enredos y complicaciones, cuyas luchas no terminan por entrar en concordia al final. Junto a las obras de Ruiz de Alarcón, los textos de otros dramaturgos presentaron también desenlaces contradictorios, extraños a una verdadera idea de justicia, terribles desde el punto de vista de una sociedad valiosa. La armonía se había roto y en su lugar surgieron finales ambiguos, cuyos supuestos no acababan de demostrar la aceptación de las ideas recibidas; ello hace que en algunas obras las ideas parezcan inciertas y que esto se revele como un problema en el desenlace: *El castigo sin venganza*, escrita por Lope de Vega en sus últimos años, se destaca por su violencia final, ejecutada por un principio social oneroso y sangriento; como si su autor quisiera hacernos ver lo relativa que puede resultar la aplicación inquebrantable del castigo. Calderón de la Barca se sirve de esta lección y agudiza la violencia final de sus textos; tragedias de honor, como *El médico de su honra*, expresan en su desenlace una evidente denuncia del mundo representado: el honor resulta ser una pervertida ley ejercida por una sociedad sin piedad. Calderón asocia el tema de la prision con los finales en algunos de sus dramas más cruentos, y esa inconsciente asociación vale lo que una abierta declaración, o quizá más.

Desde este punto de vista, habrá que entender que en *La verdad sospechosa* se entabla un diálogo nada complaciente entre el principio de autoridad, que ejerce la justicia en la obra, al final, y las fuerzas que tienden a la expansión, que aparecen desarrolladas a lo largo del texto. Esas tendencias a la expansión identifican el acto de creación —la tendencia a fabular— con el principio del placer perseguido por don García; de esta manera, mentira, fabulación y dramaturgia vienen a ser nociones análogas y, de igual manera, a esa serie se unen las del gozo y la alegría. Se puede concluir, así, que la lucha entre expansión y represión refiere también el enfrentamiento entre la tendencia a la creación y las fuerzas que se oponen a ella, las de la censura.

También, si consideramos que don García reproduce rasgos del Yo del autor, podemos suponer que la justicia ejercida sobre el personaje refiere una especie de autocastigo, una pena obligada para él también. ¿Indica todo ello el conformismo de Ruiz de Alarcón? Para que pueda llegar a determinarse tal cosa, se hace necesaria una aceptación, evidente del todo, de las ideas reci-

das, y eso no ocurre en *La verdad sospechosa*. Debemos valorar al texto, no sólo por las voces que se expresan en forma dominante en el desenlace, sino de acuerdo a la totalidad de su escritura, en donde se exponen relaciones conflictivas, contradictorias, y en donde las escenas finales no constituyen sino una de las fuerzas en conflicto que ayudan a construir el texto. Entonces se verá que las obras de armonía inestable refieren, como ninguna otra, la idea de intranquilidad, no de conformismo; el sentimiento de insatisfacción es ya una coartada de cuánto se aspira a algo más que a la homogeneidad ideológica. Vuelven entonces a la memoria las palabras de don García, insatisfecho de sí mismo y del rol que la sociedad ha previsto para él:

Quien vive sin ser sentido
quien sólo el número aumenta,
y hace lo que todos hacen,
¿en qué difiere de bestia?
(I, 857-860).

JOSÉ AMEZCUA
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa

LA TROVA NÁHUATL DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

¿Qué mágicas infusiones
de los indios herbolarios
de mi patria, entre mis letras
el hechizo derramaron?

Entre las frustraciones más nostálgicas que los textos de sor Juana nos han dejado, quizá esté el no saber cuánto discurso amerindio, cuánta palabra vernácula de América han podido quedar sepultados en páginas desconocidas que no nos han llegado. Sor Juana, nacida en la alquería de San Miguel Nepantla, criada en la hacienda de Panoayán, a poca distancia las dos de Amecameca, de la histórica Amaquemecan de los tiempos precolombinos evocada por Chimalpahin, al pie de los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl en el corazón del Anáhuac, nada, o poco, o poquísimos, nos legó con las sonoridades refinadas de la lengua náhuatl, con aquel idioma armonioso que acunara su infancia de niña campesina y que fuera el eco sabroso y cómplice de sus juegos al entrar en el mundo. ¿Por qué tan pocas huellas de la palabra que fue la trama del principio de su vida, en una existencia tan atenta a las magias íntimas de los diversos idiomas de México? Parece imposible creer que los revuelos cortesanos del mundillo de la capital virreinal hayan podido borrar en una memoria tan privilegiada y tan curiosa el rumor poderoso y lancinante de aquel discurso exquisito de los antiguos mexicanos que en un tiempo aún cercano, y en esa misma región precisamente, había forjado una deslumbrante poesía lírica, además de ser la música de sus propios balbuceos de niña soñadora mecida por cuentos y canciones de criadas lugareñas. Y, sin embargo, ahí está la insoslayable realidad: toda la producción en lengua náhuatl de sor Juana que ha llegado hasta nosotros cabe en dos villancicos, o mejor, en dos

tocotines. Por muy conocidos que sean, no estará de más repasar sus circunstancias, volver a leerlos y a traducirlos, para intentar aproximarse a este aspecto de la creación sorjuaniana y adivinar, o presentir, lo que quizá sea una parte hoy perdida de su quehacer literario, planteando siempre la misma y afligida pregunta: ¿por qué sólo dos textos y tan poco significativos?

La primera observación será para recordar que estos dos textos se publicaron en vida de sor Juana, en 1676 y 1677, el mismo año en que fueron cantados, y luego en 1689 en Madrid, en aquella edición príncipe de sus obras que lleva el maravilloso título de *Inundación castálida*, circunstancia que puede parecer a todas luces bastante reveladora. El primero, enteramente en náhuatl, se cantó en la catedral de México para la Asunción de 1676 y el segundo, más bien un “tocotín mestizo”, como lo bautizara acertadamente Luis Leal¹, se cantó asimismo en México, en los Maitines de San Pedro Nolasco el 31 de enero de 1677. Figuran entre los seis juegos de la obra villanesca de sor Juana que se publicaron en *Inundación castálida*, de los doce juegos que ella compuso. Esto, para destacar ya el hecho de que los dos únicos textos que nos han llegado de ella en lengua náhuatl se publicaron, por lo menos, con su beneplácito y fueron compuestos en un periodo muy preciso y muy corto de su vida, los años 1676-1677, en que escribió sus primeros villancicos. ¿Cabe acaso atribuirle un tercer villancico en lengua náhuatl entre los que se cantaron para navidad, en Puebla, en 1693, como lo sugiere (sin inclinarse definitivamente por la atribución) el sabio editor de sor Juana, Alfonso Méndez Plancarte, al resaltar entre ellos los requiebros en náhuatl de un “indio natural” para el Niño Jesús, “*Piltzintli* de Belén”²? De todos modos, sólo es un texto más y de fecha muy posterior a la de los otros dos, de casi veinte años más tarde. Y es además delicado atribuirle a sor Juana villancicos anónimos en lengua náhuatl por la única razón de suponer que debió seguramente escribir bastantes textos en el idioma de su infancia, que, por otra parte, era también el de la calle en la capital virreinal de entonces. Pero, ateniéndonos por ahora a lo seguro y reconocido, repasemos los textos de 1676 y 1677. Pertenecen a los primerísimos villancicos

¹ LUIS LEAL, “El *Tocotín mestizo* de Sor Juana”, *Ábside*, 18-1 (enero-marzo 1954), 51-64.

² *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. 2: *Villancicos y Letras Sacras*, ed., pról. y notas ALFONSO MÉNDEZ PLANCARTE, UNAM, México, 1956, pp. 129-130.

que compuso sor Juana, dentro de una tradición que intercalaba estas composiciones musicales en el Oficio Divino y que en México contaba ya con unos treinta años de existencia, más o menos³. El primer texto, de 1676, ha sido publicado varias veces, pero traducido sólo dos, hasta donde nosotros sabemos. La primera por el padre Ángel María Garibay en la edición de las *Obras completas* de Alfonso Méndez Plancarte (*O.C.*, 2, pp. 16-17 y 364-365), traducción que vertió luego Méndez Plancarte al castellano en romancillo hexasílabo, tratando de respetar las asonancias originales y de conservar el frescor que rezumaba de la traducción literal del padre Garibay (*ibid.*, p. 365). La segunda vez, por la investigadora Monique Legros en la edición de *Inundación castálida* que ofreció en 1983 Georgina Sabat de Rivers (Editorial Castalia, Madrid, pp. 357-361), corrigiendo acertadamente el texto de la edición príncipe de 1689. Ofreceremos a continuación nuestra propia traducción, fundada en el texto revisado por A. M. Garibay en la edición de Méndez Plancarte, por procurar las mejores garantías así reconocidas, por cierto, en la revisión de Monique Legros. Tan sólo nos hemos permitido, por nuestra parte, corregir en muy pocos casos la ortografía del texto náhuatl, con arreglo a la escritura franciscana del náhuatl clásico, cuando esto parecía necesario para mayor claridad o belleza del texto original, así como restablecer la estructura estrófica del texto.

*Asunción, 1676... Tercero Nocturno...
Villancico VIII-Ensaladilla...*

Los Mejicanos alegres
también a su usanza salen,
que en quién campa la lealtad
bien es que el aplauso campe;
y con las cláusulas tiernas
del Mejicano lenguaje,
en un Tocotín sonoro
dicen con voces süaves:

³ ALFONSO MÉNDEZ PLANCARTE supone que se inició la tradición en México a partir de la segunda mitad del siglo XVII, siendo los primeros “los villancicos que se cantaron en la Puebla de los Ángeles en los Maitines y Misa del glorioso San Laurencio [. . .] este año de 1648”; *ibid.*, “Primeros villancicos para maitines”, p. xxxv.

TOCOTÍN

*Tla ya timohuica,
totlazo Cihuapilli,
maca ammo, Tonantzin,
titechmoilcahuiliz.*

Ya que te vas a ir,
amada Reina nuestra,
¡ojalá, Madrecita querida,
no te olvides de nosotros!

*Ma nel in Ilhuicac
huel timopaquitiz⁴
amo nozo quenman
timotlatnamictiz?*

Aunque en el Cielo
tanto vas a deleitarte,
¿no habrá algún tiempo
para que recuerdes?

*In moyolque mochtin
huel motilinizque;
tlaca amo, tehuatzin
ticmomatlaniliz.*

Todos los que por ti viven
grandes esfuerzos hacen;
mas no, ¡O Tú, bien amada!
tú los llevarás de la mano.

*Ca mitztlacamati
motlazo Piltzintli,
mac tel, in tepampa
xicmotlatlauhtili.*

Ya que ante ti rendido está
tu amado Hijo, preciadísimo,
así, por toda esta gente
presenta tu súplica.

*Tlaca amo quinequi,
xicmoilnamiquili
ca monacayotzin
otimomaquiti,
mochichihualayo
oquimomitili,
tla motemitia⁵
iquac tetepitzin⁶.*

Mas, si Él no quiere,
por favor recuérdale
que tu preciosa carne
un día le diste,
que leche de tu pecho
Él se la bebió,
que con ella se hartó
cuando pequeñito.

⁴ Este verso plantea en las dos traducciones anteriores una bien curiosa confusión. GARIBAY y MÉNDEZ PLANCARTE (*ibid.*, p. 17) leen *huel timomaquitiz*, que Garibay traduce (p. 365) por: “mucho te alegrarás”. En la edición de G. SABAT DE RIVERS, *Inundación castálida* (Castalia), MONIQUE LEGROS lee: *huel timopaquitiz* (p. 359) y traduce: “te estés refugiando”. Nos parece que debe ser exactamente a la inversa: *timomaquitiz*, de *maquixtia*: ‘huir, refugiarse’ y *timopaquitiz*, de *paqui*: ‘alegrarse’, y que cada uno tradujo la lectura del otro y no la suya propia. Nos inclinamos por *timopaquitiz*, más acorde con lo que se supone es la actitud de la Virgen María en el Cielo.

⁵ En la edición MÉNDEZ PLANCARTE, GARIBAY lee: *tla motemictia* y traduce: “si soñaba / también pequeñito” (p. 365), de *temiqui*: ‘soñar’, mientras que en la edición de SABAT DE RIVERS, M. LEGROS lee: *tla motecmitia*, recalcando la incorrección de la *c* intercalada y traduciendo, a su vez: “sí, se llenó de ella / hasta la más pequeña parte”, de *temitia*: ‘llenar, saciar, hartarse’.

⁶ La edición de 1689 lleva *ihuac*, corregida por GARIBAY como *ihuan* (edi-

<i>Ma mopampantzinco in moayolcatintin, in itlapohpoltin, tictomacehuizque.</i>	Ojalá, gracias a tu mediación, tus débiles criaturas, los siempre olvidados, merezcamos algo.
---	--

<i>Totlatlacol mochin tiololquiztizque. Ilhuicac tiazque, timitzitalizque, in campa cemicac timonemitiliz, cemicac mochihuaz in monahuatiltzin.</i>	Nuestros pecados todos los arrancaremos. Al Cielo iremos, allí te veremos, allí donde siempre tú has de vivir, donde siempre se hará tu bendita ley.
---	---

Lo que, de buenas a primeras, podemos notar es la excelsa calidad del idioma náhuatl, aquí “manejado con notable gracia y fluidez”, decía ya el padre Garibay (*O. C.*, 2, p. 365), y que en verdad toma obvias raíces en un conocimiento íntimo y familiar de la lengua de Nezahualcóyotl. Destaca, por ejemplo, el refinado uso de los verbos en futuro para marcar el *tempo* de las tres primeras estrofas, así como el uso delicado de las asonancias propias del idioma náhuatl en *i-i*, recalcadas aun por el entorno de la consonante final en *l* para mayor efecto musical. El conjunto tiene un indudable ritmo, organizado por el propio léxico empleado y por su ordenamiento, que hace lamentar más que nunca el no poseer la partitura musical en que se escribiera. Iguales muestras de soltura y elegancia luce el segundo de nuestros dos textos, quizá con mayor relieve incluso por tratarse de un texto “mestizo”, compuesto y cantado en una ingeniosa y cómica mezcla de castellano y náhuatl, acorde con la tradición villanesca y con las convenciones literarias de la época. Publicado en el año de su representación, en 1677, se conoce un ejemplar de esta edición, anónima y suelta, cuya portada, así como el propio texto de nuestro *tocotín*, reprodujo fotográficamente A. Méndez Plancarte en su vol. 2, pp. 32 y 48 de las *Obras completas*. Volvió a publicarse en *Inundación castálida* en 1689, y había de reproducir a su vez el texto Luis Leal, en el artículo que ya mencionamos (cf. *supra* nota 1). En la edición Méndez Plancarte de 1952, el padre Garibay procuró

ción MÉNDEZ PLANCARTE, *op. cit.*, 2, p. 17, v. 105), corrección reconocida como acertada por M. LEGROS (*Inundación* . . . , p. 360, nota 72). Creemos que la versión de 1689 sólo transcribe mal (H por Q) la palabra correcta, acorde con el fluir conceptual del texto y con el sentido común: *iquac*: ‘cuando’.

la traducción del texto náhuatl (*O.C.*, 2, pp. 41-42 y 375) y, en la edición de G. Sabat de Rivers de 1982, volvió a revisar este texto Monique Legros (*Inundación castálida*, pp. 341-344), ofreciendo algunas variantes a la lectura del texto náhuatl y a su traducción al castellano. Como en el caso anterior, procuramos nuestra propia lectura, esta vez fundada en la edición príncipe de 1677, y nuestra propia traducción, que, a decir verdad, muy poco difiere de las anteriores. De igual modo, restablecemos la presentación estrófica del tocotín.

San Pedro Nolasco, 1677... Tercero Nocturno...
Villancico VIII-Ensaladilla... Prosigue la Introducción

Púsolos en paz un indio,
que, cayendo y levantando,
tomaba con la cabeza
la medida de los pasos;
el cual en una guitarra,
con ecos desentonados,
cantó un tocotín mestizo
de español y mejicano.

TOCOTÍN

Los Padres bendito
tiene ô Redentor,
amo nic neltoca
quimati no Dios.

Solo Dios *Piltzintli*
del Cielo bajó
y nuestro *tlatlacol*
nos lo perdonó.

Pero estos *Teopixqui*
dice en so sermón
que este San Nolasco
miechtin compró.

Yo al Santo lo tengo
mucha devoción,
y de *Sempual Xuchil*
un *Xuchil* le doy⁷.

Los Padres bendito
tiene ô Redentor,
no lo creo yo
lo sabe mi Dios.

Solo Dios *Hijitopreciado*
del Cielo bajó
y nuestro *pecado*
nos lo perdonó.

Pero estos *sacerdotes*
dice en so sermón
que este San Nolasco
a muchos compró.

Yo al Santo lo tengo
mucha devoción,
y de *Veinte-Flor*
un(a) *Flor* le doy.

⁷ *Cempoxóchitl*: 'Veinte-Flor', *Caryophyllus mexicanus*, según la ordenación

Tehuatl so persona
dis que se quedó
con los perros Moro
ipam ce ocasión.

Tú, so persona,
dis que se quedó
con los perros Moro
en una ocasión.

Mati Dios, si allí
lo estoviera yo,
censontle matara⁸
con un mojción.

Sabe Dios, si allí
lo estoviera yo,
a cuatrocientos matara
con un mojción.

Y nadie lo piense
lo hablo sin razón,
ca ni panadero,
de mocha opinión.

Y nadie lo piense
lo hablo sin razón,
porque soy panadero,
de mocha opinión.

Huel ni machicahuac,
no soy hablador,
no teco qui mati
que soy valentón.

Muy de mano dura soy yo,
no soy hablador,
mi amo lo sabe
que soy valentón.

Se no compañero
lo desafió,
y con *se* poñete
allí se cayó.

Un mi compañero
lo desafió,
y con *un* poñete
allí se cayó.

También un *Topil*
del Gobernador,
ca ipampa tributo
prenderme mandó.

También un *alguacil*
del Gobernador,
por culpa del tributo
prenderme mandó.

Mas yo con un *cuahuatl*
un palo lo dio
*ipam i sonteco*⁹,
no sé si morió.

Mas yo con un *leño*
un palo lo dio
en su cabezota,
no sé si morió.

Y quiero comprar
un San Redentor,
yuhqui el del altar
con so bendición.

Y quiero comprar
un San Redentor,
como el del altar
con so bendición.

botánica del Dr. HERNÁNDEZ, citada por RÉMI SIMÉON en su diccionario. Flor mexicana, conocida en Europa como “clavel de Indias”, de *cempoalli*: ‘veinte’ y *xochitl*: ‘flor’.

⁸ *Cen Tzontli* o *centzontli*: ‘un-400’, unidad básica del sistema vigesimal náhuatl, literalmente: ‘un mechón de cabellos’.

⁹ *ipam üzontecón*: ‘sobre su cabeza’, de *tzontecomatl*: ‘cabeza’.

Como se puede apreciar al repasar el texto, no sólo el castellano empleado en él está “aindiado” sino que el mismo náhuatl que usa está “amestizado”, y todo el conjunto luce formas jocosamente ridículas para insertar “lo azteca” en la convención literaria de estas desenfadas ensaladillas que, por otra parte, permitirían también hacer oír alguno que otro discurso de protesta en boca de las poblaciones marginadas de la sociedad novohispana. Los dos textos, efectivamente, traducen, cada uno a su manera, el eco de una queja india, insinuada o declarada, pero reconocible y audible. El primero de ellos, en la Asunción de 1676, muy a las claras y con cierta trágica ternura evoca el dolor amerindio, su desesperante soledad en la que la Asunción de María podría casi llegar a suponer un abandono, como lo reiteran súplicas e interrogaciones que ven en Ella su único amparo y que reclaman recuerdo y presencia:

*¡ojalá, Madrecita querida,
no te olvides de nosotros!*

o, aún mejor:

*¿no habrá algún tiempo
para que recuerdes?*

y cuando los “Mejicanos alegres”, que salen a cantar el tocotín, se califican ellos mismos en el texto, es para subrayar que: *huel motilinizque*: “grandes esfuerzos hacen”, o que son:

*in moayolcatintin, tus débiles criaturas,
in itlapohpoltin, los siempre olvidados,*

y que, gracias a Su mediación, quizá lleguen a “merecer” algo. En el tocotín cantado para San Pedro Nolasco, en 1677, el indio “valentón” viene a trenzar a lo burlesco en “media lengua” toda una ristra de insolencias, entre las cuales destaca el tremendo palo que le arreó a un alguacil, negándose a pagar el tributo, lo que, incluso en el entorno festivo del villancico, es atrevido y hasta subversivo.

Convendría ahora, para intentar ser completos, ver aquel tocotín de los villancicos cantados en la navidad de 1693, en Puebla, que Méndez Plancarte clasificaba entre los *atribuibles* y que figura en la recopilación de León Marchante, *Obras poéticas póstu-*

mas (Madrid, 1723, 2, p. 49), transcrito por Méndez Plancarte: *Poetas novohispanos*, 3, 2ª parte, (UNAM, México, 1945), pp. 129-130. Trátase del villancico VI, y de una “ensalada” en la que, después de oír a un bachiller latino, a “Pierres el Gabacho” y a “Juancho el Vizcaíno”, toma la palabra un indio para expresarse a la manera “amestizada” del tocotín a San Pedro Nolasco, de unos dieciséis años atrás. Así, pues:

Vino un Indio natural
haciéndose *monenequis*,
diciendo *tlen tiquinequis*,
a la mula del Portal. . .

Vino un Indio natural
haciéndose *del rogar*¹⁰,
diciendo *qué es lo que quieres*¹¹,
a la mula del Portal. . .

In itoca, Hualpopoca,
ea, pastores, *xi totoca*,
Totatzin Pitzintli inin,
bailemos un *tocotín*. . .

Lo llaman, El que viene a
*exhalar humo brillante*¹²,
ea, pastores, *id aprisa*.
Nuestro Padre es este Niño,
bailemos un *tocotín*. . .

Pese a las prudencias de Méndez Plancarte, para quien: “[. . .] esa recopilación —póstuma y anónima— de Marchante no exige pleno crédito [. . .]”, creemos ver aquí un estilo y un ritmo muy sorjuanianos en el manejo jocoso del náhuatl, tan plenamente acertado en las asonancias elegidas y en la originalidad muy propia del léxico empleado, sin que podamos ofrecer mayores pruebas.

Pero, efectivamente, si hemos de dar crédito a la inscripción que lleva el retrato de sor Juana por Juan de Miranda, el más antiguo de cuantos conocemos de ella, y que reza así: “[. . .] escribió muchos y elevadísimos poemas latinos, castellanos y *mejicanos* [. . .]”, habremos de preguntarnos por qué hay tantas dificultades en encontrar textos suyos en lengua náhuatl, posteriores a los dos de 1676-1677, como si pasadas estas fechas sor Juana hubiera renunciado a escribir en el idioma del México antiguo, incluso villancicos. Ciertamente es que los posibles lectores u oyentes del *Primero sueño* o del *Neptuno alegórico*, de la lírica cortesana, de los autos o de la *Carta Atenagórica*, ubicados en la Iglesia, en la universidad o en la corte, académicos o aristócratas, no eran de por

¹⁰ De *nenequi*, con reflexivo *mo*: ‘hacerse del rogar, hacer caprichos’.

¹¹ *tlen*: ‘¿qué cosa?’; y *tiquinequi*: ‘quieres tú’.

¹² *Hualpopoca*: ‘viene a exhalar humo’, de *popoca*: ‘echar humo’, entendiéndose como el que arroja humo blanco brillante, a manera de los volcanes cuyo penacho de humo resplandece a lo lejos.

sí fervorosos adictos al idioma de Cuauhtémoc y de Nezahualcóyotl, por más que su eco anidara a pocos pasos, en el corazón de la tierra; pero, ¿por qué no seguir escribiendo tocotines para las fiestas populares celebradas por la Iglesia? En realidad, y más allá de esta pregunta, la presencia o la ausencia de la realidad vernácula y del pasado prehispánico de México en la obra de sor Juana es lo que plantea la auténtica interrogante. Con indudable acierto y prudencia, Marie-Cécile Bénassy ha rastreado las posibles huellas alegóricas y simbólicas de la religión precolombina en la loa de *El divino Narciso* o en la de *El cetro de José*¹³, sin caer en la tentación de hallar en todas las alegorizaciones de ambas loas metáforas de la América precolombina y expresiones solapadas de una voluntad de rescatar sus culturas. Culturas, palabras y filosofías prehispánicas que, por cierto, sor Juana conocía demasiado parcialmente, filtradas por la retórica de su Iglesia y de su sociedad política. Además, bien sabemos que lo más fundamental de los conocimientos de sor Juana en este campo procedía de una fuente probablemente única: la *Monarquía indiana* de fray Juan de Torquemada, que había podido salir a la luz pública en 1615, unos treinta y ocho años después de la confiscación y prohibición de las obras de Sahagún y de sus aledaños. Sin embargo, como tan bien lo recuerda Octavio Paz, el discurso, las imágenes y la palabra del México antiguo eran como “la sombra del otro, verdadero lenguaje de fantasmas [. . .]”¹⁴ y sor Juana no pudo dejar de oír toda su vida esos murmullos que eran los recuerdos vivos de una infancia en que las leyendas y las canciones nahuas habían desempeñado un papel que a la vez complementaba y contradecía las lecciones aprendidas en los libros de la biblioteca de su abuelo. ¿Estará acaso el secreto de ese casi silencio, en lengua náhuatl, encerrado en esta misma circunstancia de sus años niños? Al decirnos Octavio Paz que:

Los libros del abuelo le abrieron las puertas de un mundo distinto al de su casa. Un mundo al que no podían entrar ni su madre ni sus otras hermanas [. . .] las letras —los signos de las cosas— substituyeron a las cosas. Desde entonces Juana Inés vivió en un mundo de signos [. . .]¹⁵,

¹³ MARIE-CÉCILE BÉNASSY-BERLING, *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz*, Éditions Hispaniques, Paris, 1982, pp. 317-335.

¹⁴ OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (3ª ed.), FCE, México, 1983, “Una literatura trasplantada”, pp. 68-86.

¹⁵ *Ibidem*, p. 117.

quizá nos esté mostrando el camino. La trova náhuatl posible, con las palabras de los campesinos que moraban en las faldas del Popocatépetl, era indudablemente parte crucial de aquel mundo de las cosas que, llegado un tiempo, más valía sustituir por otro y silenciar.

GEORGES BAUDOT
Institut Pluridisciplinaire d'Études
sur l'Amérique Latine à Toulouse
Université de Toulouse II-Le Mirail

LA POESÍA POLÍTICA DE EMILIO PRADOS
ANTERIOR A LA GUERRA CIVIL:
DE LOS POEMAS DE ADHESIÓN AL MOVIMIENTO
REVOLUCIONARIO, DE “NO PODRÉIS” (1930-1932)
A LOS ROMANCES ELEGÍACOS Y DE DENUNCIA DE
“LLANTO DE OCTUBRE” (1934)

1.

Hubiese deseado contribuir a este volumen de homenaje a Mercedes Díaz Roig con un escrito sobre el Romancero y la lírica popular de la guerra civil española. Mi intención era proseguir por la vereda que Mercedes nos había marcado con tanto saber y esmero en sus finos e innovadores trabajos. Pero he de confesar que no lo he conseguido en la medida anhelada, quizá porque mis campos de trabajo son otros. Quería, sin embargo, responder a la invitación que tan amablemente me han brindado los editores, pues mis vínculos con la homenajeada son, además de añejos, múltiples y esenciales. Comenzaron, de modo epistolar, en 1978, cuando intentaba ampliar y mejorar mi trabajo de licenciatura sobre su padre, el novelista, crítico literario, periodista y político José Díaz Fernández (1898-1941). Tuve ocasión de conocerla en 1980, en el VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas de Venecia. En 1983 conocí también a su marido, Francisco Sala, hijo adoptivo de Emilio Prados. Mi gratitud y afecto son perdurables, y siento por ambos un profundo respeto y una crecida admiración. Recuerdo con emoción una extensa carta de abril de 1978 en la que Mercedes me hablaba de su padre y de sus desventuras y muerte en Francia. Me permito citar un expresivo y revelador pasaje, convencido de que tendría su cabal consentimiento:

El 26 de enero de 1939 pasamos andando los Pirineos por la frontera catalana (desde un pueblo llamado Baixet, si mal no recuerdo). Después de más de 12 horas de camino a monte traviesa llegamos a Francia e inmediatamente metieron a papá en un campo de concentración, pese a tener en regla su pasaporte y ser miembro de un gobierno que aún reconocía Francia. Mi madre y yo (gracias

a un taxista francés simpatizante) fuimos a Perpiñán; después de algunas semanas de averiguaciones y trámites, mi madre logró la libertad de mi padre.

Nos trasladamos a París, donde estuvimos dos meses, pero el gobierno francés mandó que los refugiados que tenían en orden sus papeles salieran de la capital. Mi padre eligió ir a Toulouse porque había colaborado en *La Dépêche*. En agosto volvimos a París, para tramitar el viaje a América, pues en Francia la vida era imposible para los refugiados. Conseguimos arreglar los papeles y un pasaje para Cuba, pero la guerra estalló y quedamos atrapados. Volvimos a Toulouse y, al poco tiempo, el gobierno francés ordenó que los republicanos más destacados fueran enviados a varios puntos del norte de Francia. A papá le tocó ir a Le Mans, junto con otros diputados y ministros (de ellos sólo recuerdo a Mariano Joven). Los alemanes invadieron y, aprovechando el tumulto, los españoles huyeron y llegaron a Nantes; allí los apresaron los alemanes, pero, en vez de mandarlos a España (como hicieron con Zugazagoitia, Cruz Salido y otros, a los que fusiló Franco) el oficial al mando se declaró simpatizante de la República (!!) y los mandó hacia la zona libre. Mi padre regresó a Toulouse, pero ya con la enfermedad que acabaría con él en unos meses. Murió en la miseria de una horrenda *chambre meublée* el 18 de febrero de 1941. Los amigos tuvieron que hacer una colecta para su entierro. Llevó encima del ataúd una cinta con los colores republicanos, que mi madre había cosido durante la noche.

Mi madre y yo, gracias a los amigos de papá, pudimos conseguir pasaje en el Nyassa (barco portugués fletado por el gobierno republicano para sacar a los refugiados del infierno de Francia y del peligro nazi). Llegamos a México en mayo de 1942. Mi madre se mantuvo dando clases de inglés, tejiendo suetercitos para niños y con una pequeñísima ayuda que durante 5 años le pasó la JARE (Junta de Ayuda a los Republicanos Españoles). Yo tuve una beca de la misma Junta para estudiar el bachillerato en el Instituto Luis Vives (fundado por los republicanos para sus hijos).

Opto, por tanto, tras el fallido intento de estudiar, como decía, el Romancero y la lírica popular de la guerra civil, por una temática menos ambiciosa y hasta ahora insuficientemente analizada: la poesía política de Emilio Prados anterior al conflicto armado del 36. Para ello hay, además de las evocadas, dos razones más: Mercedes hizo su trabajo de licenciatura sobre la poesía comprometida de Prados¹; la poesía comprometida española recoge

¹ MERCEDES DÍAZ ROIG, *Poesía comprometida de Emilio Prados publicada durante la guerra civil española*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México,

presupuestos teóricos e ideológicos enunciados, difundidos y desarrollados por José Díaz Fernández en revistas de la época y reunidos en su libro *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, aparecido en Madrid en 1930.

El nuevo romanticismo era el credo estético, poético e ideológico de un hombre muy comprometido en la campaña antidictatorial y revolucionaria, amén de una llamada explícita a la politización de jóvenes escritores, frecuentemente refugiados en un esteticismo estéril y alejados de los problemas de la vida real. Era, pues, el libro teórico, el manifiesto de Díaz Fernández. Los ensayos que dieron origen a *El nuevo romanticismo*, aparecidos en su mayoría entre 1927 y 1930, y el libro como tal jugaron un papel muy considerable en la vida literaria y cultural española de los últimos años de la Monarquía y primeros de la República: sus postulados estético-literarios contribuyeron en buena medida a desintegrar la literatura de vanguardia y a señalar los caminos que debía seguir la literatura de avanzada o nuevo romanticismo. Su influencia parece equiparable a la ejercida antes por otros dos libros señeros, *La deshumanización del arte* (1925), de Ortega y Gasset, y *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), de Guillermo de Torre. La literatura de avanzada o nuevo romanticismo se oponía a la concepción del arte vanguardista, en el que, en mayor o menor grado, predominaban la evasión, la intrascendencia de la temática, los ejercicios de virtuosismo artístico, el apoliticismo y la actitud escapista o excesivamente metafísica. Pero, a la vez, Díaz Fernández defendía un arte que no estuviese condicionado por la disertación política ni adscrito a una ortodoxia ideológica determinada. Mas, como es sabido, Díaz Fernández no se limitaba a las aportaciones teóricas: sus novelas *El blocao* (1928) y *La Venus mecánica* (1929) habían sido dos pruebas elocuentes de la estrecha fusión de sus teorías y de su práctica literaria².

1970. El lector se habrá sin duda percatado de que el argumento de mi primer cometido procedía del título de uno de los libros de Mercedes Díaz Roig: *El Romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976.

² Para los interesados en la obra de JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ, me permito dar algunas referencias: de él mismo, *La Venus mecánica*, introducción, edición y notas José Manuel López de Abiada, Laia, Barcelona, 1980; *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, edición, estudio y notas José Manuel López de Abiada, José Esteban, Madrid, 1984; *Octubre rojo en Asturias*, prólogo José Manuel López de Abiada, Silverio Cañada, Gijón, 1984; de JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA, *José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político*, Casagrande, Bellinzona, 1980; “De la literatura de vanguardia a la de avan-

2.

Pese a que una fijación cronológica de los poemas comprometidos de Prados sea incierta e incluso cuestionable, desde la edición de sus *Poesías completas*³ se puede aseverar que su poesía política tiene su punto de arranque hacia fines de 1929. Efectivamente, esta fecha parece segura, puesto que José Luis Cano aún conserva la donación de poemas inéditos que le entregó el propio Prados en enero de 1930. Entre esos versos inéditos figuraba “¡Alerta!”, que luego pasaría a formar parte de *No podréis* (1930-1932), un poemario integrado por sólo cuatro poemas en la edición de Blanco Aguinaga y Carreira. Parece que a Prados le urgía más la lectura de su poesía política ante grupos de militantes de los sindicatos de Artes Gráficas de Málaga —en cuya fundación participó activamente— y de pescadores malagueños que reunirlos en volumen⁴. “No podréis”, el poema que da el título a la colección, se publicó por vez primera en el número 1 de *Octubre*, la revista madrileña capitaneada por Rafael Alberti. En los números 4 y 5 (octubre-noviembre de 1933) apareció “Existen en la Unión Soviética”, el tercer poema de la colección. El último, “Un día”, se publicó en *El Sol*⁵, en 1933. Pero volvamos a “¡Alerta!”, cronológicamente el primero de sus poemas comprometidos.

Ya en la sentida dedicatoria se trasluce la temática del entero poema: los niños desamparados o la infancia desvalida y desasistida⁶. Desde el comienzo mismo es manifiesta la intención de dar

zada. Los escritores del 27 entre la «deshumanización» y el compromiso”, *Cuadernos interdisciplinarios de estudios literarios*, 1 (primavera de 1989), 19-62.

³ EMILIO PRADOS, *Poesías completas*, 2 vols., edición y prólogo Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, Aguilar, México, 1975. En adelante, cito por esta edición.

⁴ En esta época comienza a impartir cursillos sobre Marx en el Sindicato y entre los pescadores. Refiriéndose a su negativa a participar en la antología generacional de Diego (1932), BLANCO AGUINAGA y CARREIRA observan: “[...] vive lejos de la literatura y sus inevitables círculos; politizando a los obreros del Sindicato, enseñando a leer a los pescadores, haciendo excursiones con los hijos de unos y otros, pasando días sin comer y noches durmiendo bajo algún puente en compañía de mendigos. Sus actividades son ya plenamente subversivas, pues de lo que se trata es de sembrar el germen de la idea que permita concebir, tras la destrucción de la sociedad presente, la sociedad nueva” (*op. cit.*, 1, p. xxxix).

⁵ Para más detalles, cfr. *Poesías completas*, p. xli.

⁶ “A Manuel Jiménez Ojeda, «El Capitán», niño asperonero de las playas de Málaga que murió sepultado bajo la arena, y a todos los niños de las playas del mundo” (p. 443).

al tema de la indigencia una dimensión política: los niños pobres —personificados en el niño asperonero de la dedicatoria— son las víctimas inocentes e indefensas de la sociedad que los maltrata, margina y explota:

Huérfanos silenciosos
que nunca recibieron ni el pan ni la caricia
se acercaban descalzos.

Niños que nunca sonreían
iban brotando húmedos de la tierra,
medio ciegos, desnudos.

Niños que no dormían
que nunca conocieron el sabor del descanso
que apenas casi andaban y ya tenían abiertos los ojos
para siempre sin párpados colgados sobre el viento,
iban saliendo lentos uno a uno de sus lóbregas cuevas.
Sin hablarse se unían y caminaban juntos.

[...]
aún llevaban temblando clavados en las sienas
los últimos clamores de sus tristes hogares
los últimos lamentos de un cuerpo destruido por el
espanto y por la angustia del hambre y la miseria.

[...]
La ciudad no los quiere y quiere sus servicios.

[...]
No los quieren y quieren sus servicios.

Se les arroja como a perros de las iglesias.
No les dejan que posen sus pies sobre los mármoles.
Se les acosa como a perros sarnosos sin dejar que descansen.
Se les maltrata.
Se les escupe
a los niños que no duermen.
Niños que van callados
como sombras sin sueños,
curvados por la mano terrible de la arena

(1, pp. 443-445).

En la segunda mitad de la composición aparece con repetida insistencia anafórica el término que da el título al poema, amén de un cambio terminológico con claras consecuencias semánticas: el vocablo *niños* es reemplazado en varias ocasiones por *pioneros*,

pioneros rojos y CAMARADAS; concluye con un decidido llamamiento a los asperoneros, incitándoles a la rebelión y a la lucha colectiva:

Marchad con vuestros padres, con vuestros hermanos,
levantaos como llamas
por el pan
el descanso.
Juntos por la sonrisa.
PIONEROS

ALERTA

(p. 447).

Si cotejamos este poema con otros de libros anteriores o incluso de *Andando, andando por el mundo* (1930-1935), constatamos en seguida un cambio concluyente: en “¡Alerta!”, la cuita individual y la angustia personal del poeta se disuelven en la colectividad, el yo poético forma ahora parte de la ofendida comunidad de los niños asperoneros. En “Tengo miedo”, el primer poema de *Andando, andando por el mundo*, se percibe claramente una nueva actitud, un intento de ruptura con la etapa anterior:

He pedido mi ingreso en ese cuerpo voluntario,
en esa rumorosa claridad disidente,
[...]
He pedido mi ingreso en esa región donde vuelan los ríos
como blancas heridas o soñadoras cabelleras.
He pedido mi ingreso en la región de los palacios
desolados;
[...]
He pedido mi ingreso en la región de los hombres perdidos;
[...]

(p. 401).

Sin embargo, pese a las buenas intenciones, no siempre logra los objetivos perseguidos: la actitud individualista aparece intermitentemente hasta el final del libro:

Estoy cansado.

Un cuerpo padece mi agonía...
(p. 403).

Como la luna yo pensaba, pensaba,
unas veces tan cerca como el humilde estiércol,

otras como el papel sobre la tierra
 que se aleja del mundo y la orilla del hombre
 (p. 407).

“Existen en la Unión Soviética” es una declaración apasionada e idealista de su adhesión definitiva⁷ al movimiento revolucionario, un canto a la solidaridad internacional y, a la vez, una declaración de pertenencia a los grupos comunistas. Sin embargo, el poema presenta muchos de los rasgos y procedimientos estilísticos que caracterizan su poesía anterior, como, por ejemplo, los componentes simbólicos y la estructura binaria de su imaginaria. Rusia es, a juicio de Prados, el paradigma revolucionario por antonomasia, donde los hombres *trabajan*, “arden iluminados lo mismo que la espiga de una llama”, “sonríen” y “duermen confiados”, mientras “la juventud se pierde oscurecida en el mundo”. El entero poema rezuma una idealización y un optimismo mesiánico sorprendentes, por su candidez política, la gratuitad de sus afirmaciones y su escasa actitud crítica:

. La ciudad marcha en Rusia de la mano del campo
 persiguiendo sin sueño la rosa socialista
 Es cada granja en Rusia
 como un nido que nace
 una flor que comienza en medio de sus pájaros
 Es allí cada fábrica
 como un árbol que crece
 el corazón de Lenin que se eleva cantando
 iluminando el universo

Existen en la Unión Soviética
 un pueblo que trabaja la esperanza en silencio
 un hombre que dormido vela entre sus cristales los pulsos
 de este pueblo
 y una fecha aún cercana que es un corte del Tiempo
 que sangra sobre el mundo su enseñanza
 y ondea como un grito sobre el cielo
 (pp. 451-453).

⁷ Como es sabido, Alberti, Prados, María Teresa León y César M. Arconada habían fundado, en junio de 1933, la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR) y se habían declarado “contra la guerra imperialista, por la defensa de la Unión Soviética, contra el fascismo, con el proletariado”. Para más detalles, cfr. el libro de MANUEL AZNAR SOLER, *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*, Laia, Barcelona, 1978, p. 48.

3.

Calendario incompleto del pan y del pescado está integrado por romances y combinaciones métricas populares escritos en 1933-1934. Son poemas narrativos de temática reivindicativa, anclados en la simbología y el misticismo de *La voz cautiva* (1933-1934), pero que, como ha señalado Joaquín Marco, no enriquecen su lenguaje poético⁸. Este poemario versa exclusivamente, en sintonía con su título, sobre la problemática del campo (el *pan*) y del mar (el *pescado*), por lo que carece de referencias al sector urbano u obrero. La técnica narrativa es dramática y tradicional e intenta, como bien ha visto Cano Ballesta, “captar la atención del oyente mediante el cultivo de un *suspense* que se mantiene a base de temores y presagios, y que no describe el hecho sino que lo presiente, alude o insinúa a través del diálogo empapado en el sentimiento de los dos personajes”⁹. Su principal interés radica en el hecho de ser, con los conocidos poemarios de Alberti, el *Romancero del pueblo* (1930) de Balbontín, *Narja* (1932) de Pla y Beltrán¹⁰ y *Minero de estrellas* (1933) de José María Morón¹¹, uno de los primeros libros de poesía española que presenta en su entero conjunto una

⁸ JOAQUÍN MARCO, “La poesía de R. Alberti y E. Prados entre 1929 y 1934”, en *Homenaje a José Manuel Blecua, ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Gredos, Madrid, 1983, p. 413.

⁹ JUAN CANO BALLESTA, “Poesía y revolución: Emilio Prados (1930-1936)”, en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso reunido por los estudiantes de Filología románica*, Curso 1968-1969, Gredos, Madrid, 1970, p. 238.

¹⁰ ANTONIO GRACIA reproduce en su monografía sobre PLA Y BELTRÁN un pasaje de la evocación que el alicantino hace de Lorca en un trabajo aparecido en el diario caraqueño *Últimas noticias* (13-IV-1956): “Alberti acababa de publicar «Consignas» y yo «Narja», libro desafortunado y blasfemante. Tímidamente le tendí (a Federico) mi mano; tímidamente, también, le presenté mi libro. Dijo que me conocía de nombre. Abrió mi libro, encontró unas palabras rezumantes a tierra y estiércol y las leyó en voz alta. «Tú sientes tus poemas, pero creo que Rafael se traiciona en *Consignas*». Confieso que no me alegraron mucho sus palabras. Las tomé, no obstante, por el lado más bueno: Federico prefiere las *blasfemias* a las *consignas*. «Esto es poesía —manifestó—. Algún día escribiré yo cosas tan tremendas como estas». Tal vez García Lorca exageraba; posiblemente mi poesía no tenía nada de admirable; seguramente no era ni siquiera poesía. Pero él dijo eso y yo lo anoto. Uno siente esa irremediable vanidad”; Antonio Gracia: *Pascual Pla y Beltrán. Vida y obra*, Diputación Provincial de Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1984, pp. 33-34.

¹¹ JAN LECHNER ha sido el primero en reunir datos sobre la poesía comprometida de Morón: *El compromiso político en la poesía española del siglo XX*, Universitäts- u. Pers. Leiden, 1963.

defensa incondicionada del compromiso político. Escasean, sin embargo, los poemas conseguidos, con frecuencia panfletarios y excesivamente prosaicos, pese al recurso a formas populares¹², a la deliberada adopción de imágenes y giros lorquianos¹³ y a la buena intención política, que suele concretarse en un lenguaje más retórico que poético, lo que se explica si se considera que los poemas fueron concebidos para ser leídos a los marineros y obreros malaqueños, como lo prueba el hecho de que fueran desconocidos en los círculos intelectuales y que Prados accediese a su publicación sólo en las especiales circunstancias de la guerra civil.

4.

Como se desprende del subtítulo del poemario —*Durante la represión y bajo la censura posterior al levantamiento del año 1934*—, su origen emana directamente de los acontecimientos trágicos del octubre asturiano. Pese a ello, las referencias explícitas a la rebelión asturiana suelen ser veladas: sólo en algunos pasajes de los poemas tercero y último se vislumbran elementos de un paisaje que bien podría ser asturiano (“Sonaron tres golpes / allá en la montaña”, p. 521, y “Allá en medio de la vega, / entre blancos paredones, / mordido por las almenas, / se hunde el sol bajo la noche”, p. 537).¹⁴

¹² Las nueve composiciones que constituyen ahora el libro —eran, al parecer, muchas más, entre tanto definitivamente extraviadas— fueron calificadas de romances por el propio poeta, pese a que algunas —sobre todo la primera y la séptima— presentan frecuentes encabalgamientos y puntos y aparte que rebosan los esquemas tradicionales del octosílabo.

¹³ Cfr., por ejemplo, “Los amos no duermen”, en cuya primera estrofa leemos: “¡Qué cuchillada tan negra / la de la noche del amo; / noche de conciencia muerta / y de corazón parado! / ¡Oh, qué sábanas de hielo / las de sus noches de espanto; / espanto de honda semilla / y de fruto sazonado! / ¡Oh, qué crujidos de huesos / bajo sus sueños quebrados; / sueño de culpa despierta / contra unos ojos sin párpados! / ¡Oh, qué agitadas las ramas / de sus temores amargos!” (p. 473).

¹⁴ JAN LECHNER considera que *Llanto de octubre* “no se refiere en ningún momento directamente a la tragedia asturiana, sino que constituye más bien una larga queja, una gran manifestación de desolación y abatimiento. Si no fuese por el subtítulo y si no se supiera la fecha de su composición, el lector podría pensar que se trata de alusiones a una de las muchas tragedias que por aquel entonces ocurrían con bastante frecuencia en el campo y que fueron producidas por el choque entre un campesinado desesperado y la mano armada (Casas Viejas, Castilblanco, etc.)”: *El compromiso político en la poesía española*

Contrariamente al poemario que acabamos de examinar —en el que predominaban la ira, la exasperación y el talante revolucionario—, el tono general de *Llanto de octubre* es elegíaco y desolado y constituye, a la vez que un largo lamento, un acto de denuncia y testimonio de la represión que sigue a los acontecimientos de octubre de 1934.

De los nueve romances que integran el libro, el tercero es el único compuesto por versos hexasílabos, en vez de octosílabos. Su temática versa exclusivamente y desde el comienzo sobre la muerte, pese a que el lexema no aparezca explícitamente mencionado. La mención explícita sería superflua, puesto que abundan los elementos y las referencias semánticas y culturales que indican que se trata incluso de una ejecución: el estribillo que sigue a cada cuarteta subraya esa presencia a lo largo de todo el poema; los tres golpes y las voces onomatopéyicas de los estribillos remiten a las leyendas y cuentos en que la muerte se personifica para cobrar su tributo; los aullidos de los perros, la presencia de la luna, los sollozos del viento y del agua y la connivencia de la noche anuncian su presencia; las negras sombras de los ejecutores del crimen —nótese que Prados no especifica quién lleva a cabo esa represión, ya que se sobreentiende que se trata del “brazo de la ley”— y la última pareja de versos ponen en claro que el fusilamiento ha sido efectuado. Se trata, como vemos, de un ejemplo logrado, ahíto de sugerencias y evocaciones culturales que enriquecen semánticamente el texto y multiplican su polivalencia. Por otro lado, el desgarramiento del poeta y su participación en la suerte del fusilado se hacen manifiestos mediante los posesivos de los sintagmas “mi ventana” y “mi casa”¹⁵:

Sonaron tres golpes
junto a mi ventana.

del siglo XX, op. cit., p. 76.

¹⁵ No coincido con JOAQUÍN MARCO en considerar que las formas populares ya se revelaban entonces como un *camino cerrado y empobrecido*, pues este romancillo hexasílabo es una muestra evidente de lo contrario: “Rafael Alberti y Emilio Prados habían partido de parecidos esquemas, habían sufrido la crisis de la conciencia burguesa en forma bien dramática, y sus opciones ideológicas habían sido también parecidas; pero los resultados en el lenguaje poético eran ya, en 1934, muy distintos. La poesía política y revolucionaria sobre esquemas populares (la canción, el romance) se manifestaban en ambos como un camino ya cerrado y empobrecido”: “La poesía de R. Alberti y E. Prados entre 1929 y 1934”, *op. cit.*, p. 414.

Sonaron tres golpes
allá en la montaña.

Tan. Tan. Tan. Tres golpes.
Los perros aullaban.

El viento gemía,
sollozaba el agua;
sobre el cielo negro
la luna se alzaba.

Tan. Tan. Tan. Tres golpes
en la madrugada.

Cruzaron tres sombras
bajo mi ventana.
Tres sombras más negras
que sus negras almas.

Tan. Tan. Tan. Tres sombras
en la madrugada.

Ni el viento gemía,
ni lloraba el agua.
Se escondió la luna
tras las nubes altas.

Tan. Tan. Tan. Tres sombras.
Los perros aullaban.

Hoy sólo el silencio
rueda por mi casa

(pp. 521-522).

La temática de los demás romances coincide sustancialmente con lo señalado arriba. El poema segundo versa sobre la dicotomía existente entre el cometido y el papel de poeta o intelectual desclasado y la del revolucionario propiamente dicho:

Tengo mi frente en el fuego
y está mi ventana abierta,
pero mis sienes no quieren
más viento que su tristeza.

[...]

¡Campo de tristes cosechas!

Tengo a mi frente en el fuego
y está mi ventana abierta
y huele bajo la noche
la voz del trigo en mi puerta,
pero no quieren mis ojos
más luz que la de su pena.

Campo, no quiero mirarte,
que está mi razón despierta
(pp. 519-520).

El quinto constituye el punto culminante de la expresión de la incondicionada solidaridad del poeta con las víctimas de la represión, de la entrega a su causa y del recuerdo de las persecuciones:

Ay, cómo agrandan sus puertas
los ecos de los gemidos!
¡Cómo desgarran el recuerdo
mis pulsos estremecidos!

Aún suena el fuego en la carne
y contra el aire los tiros;
¡que no se cierren mis labios
ni tenga esta herida alivio!

¡Cómo retumba la muerte
por mi corazón vacío!
(p. 525).

El poemario se cierra con “Romance viejo”. Es probablemente la composición menos conseguida del volumen; su interés radica principalmente en la enérgica denuncia de las injusticias cometidas con quienes han sido encarcelados por defender la justicia social y los derechos de los desheredados.

El próximo poemario de Prados pertenece al período bélico: *Destino fiel. (Ejercicios de poesía de guerra) (1936-1939)*. De este libro —mucho más estudiado que los precedentes, por pertenecer al amplio *corpus* de la poesía española de la guerra civil— ha dicho Mercedes Díaz Roig:

[...] nos encontramos ante una poesía sincera, salida de lo más hondo del alma de un autor que ha querido dejar constancia de la tragedia por la que atraviesan él y su pueblo. Su gran sensibilidad ha

concentrado toda la emoción de esos años de luchas y derrotas, de esperanza y de dolor, de heroísmo y de desesperación, en un mensaje poético que no por estar fincado en la realidad histórica es menos valioso artísticamente. El poder de evocación de las metáforas, la plasticidad de las imágenes, la expresividad del lenguaje y la magia sonora de los versos, unidos a la profundidad de su sentimiento personal, hacen de esta poesía comprometida de Emilio Prados un documento poético y humano que nos encanta y conmueve a la vez¹⁶.

JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA
Universidad de Berna

¹⁶ *Poesía comprometida de Emilio Prados publicada durante la guerra civil española*, op. cit., p. 75.

LOS ROMANCES DE EMILIO PRADOS: DOS COMPROMISOS

Definitivamente, las raíces del gran sentido de rectitud y humanidad que caracterizaban a Emilio Prados se fomentaron en su hogar. Su padre entendía la formación de los hijos sólo en función de que cada uno de ellos siguiera su libre voluntad para que pudieran ayudar al prójimo, para que desarrollaran conciencia del esfuerzo que significa la libertad en una sociedad carente de justicia¹.

Dada su formación, es natural que desde su adolescencia Emilio se inclinara por los ideales del socialismo. En el Diario íntimo que escribe en la Residencia de Estudiantes en Madrid, deja testimonios de esas inclinaciones:

 Mi sangre toda la daría por ver la humanidad unida con amor, y que la igualdad fuera completa para todos. Me da horror pensar cuánta hambre y cuántos sufrimientos hay que pueden cambiarse en alegrías².

En 1921, Emilio se va a Friburgo de Brisgovia en Alemania con el propósito de estudiar filosofía. Ahí se envuelve en el furor político de la juventud revolucionaria de la izquierda y ese espíritu neomarxista deja en él una huella imborrable. A su regreso a España, el poeta experimenta un sentimiento de malestar frente al ambiente de la poesía española y frente a un panorama intelectual y artístico en el que todo parece desembocar en el puro juego gratuito³.

¹ CARLOS BLANCO AGUINAGA, "Emilio Prados, vida y obra-bibliografía", *Revista Hispánica Moderna*, 16:3-4 (1960), 1-2.

² *El Guadalhorce*, Málaga, 1966, p. 19.

³ JAN LECHNER, *El compromiso político en la poesía española del siglo xx*, Universitaire Pers, Leiden, 1968, pp. 1-19.

Lo que le mortifica es la actitud un tanto indiferente de los jóvenes contemporáneos ante los apremiantes problemas del país. Para él, el escritor debe asumir un compromiso político y darse simultáneamente a la acción. Prados quiere unos compañeros militantes con directrices serias y determinadas que sirvan de guía a la liberación moral y material del pueblo explotado y oprimido. Quiere cambiar el rumbo de la poesía hacia una poesía más solidaria y comprometida con la miseria humana⁴. Entiende que la poesía debe mover al cambio de las condiciones existentes.

Los años 1926 a 1929, paralelos a la revista *Litoral*, revista que él dirige con su amigo Manuel Altolaguirre, son clave, puesto que coinciden con la militancia política del grupo. Darío Carmona comenta que cuando se inicia el movimiento revolucionario entre los surrealistas franceses ya en Málaga son famosos los retratos de Marx cerca de las casas de los muchachos del grupo *Litoral*⁵.

De hecho, Prados organiza una huelga entre los obreros de la mueblería de su padre con el propósito de conseguirles un aumento de sueldo y el padre, cumpliendo con los principios que había imbuido en sus hijos, les concede el aumento solicitado⁶.

En 1929, Prados liquida *Litoral* y se retira a una ermita por una breve temporada para meditar sobre sus problemas y los de España. Cuando se reintegra a la sociedad, lo hace con nuevos bríos de lucha. Colabora con la organización del Sindicato de Artes Gráficas, discute el manifiesto marxista con los obreros y lee su poesía política en voz alta⁷.

Durante ese año, el poeta escribe el libro militante *No podréis*. Desafortunadamente, sólo se salvan cuatro poemas: “¡Alerta!”, “No podréis”, “Existen en la Unión Soviética” y “Un día”. Los cuatro poemas tratan de las deplorables condiciones humanas, del destino de explotadores y explotados y del advenimiento de la redención del hombre tras el ansiado triunfo de la revolución. Prados sigue militando en sus libros, *La voz cautiva*, *Andando, andando por el mundo*, *Llanto en la sangre*, *Destino fiel*, *Cancionero menor para los combatientes*, y los romances que incluye en el *Romancero general de la guerra civil de España*.

⁴ JUAN CANO BALLESTA, “Poesía y revolución, Emilio Prados (1920-1936)”, en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1970, p. 232.

⁵ JOSÉ MARÍA AMADO, “Introducción”, en *Litoral*, núms. 29-30 (junio-julio de 1972), s. p.

⁶ *Ibid.*

⁷ BLANCO AGUINAGA, “Emilio Prados, vida y obra...”, *op. cit.*, p. 15.

Los romances de estos libros responden a sus dos compromisos, el sociopolítico y el de su concepción metafísica del mundo.

Por lo que respecta al compromiso sociopolítico, el temario es amplio: la miseria en que viven los campesinos y obreros, la pasión deshumanizadora del pueblo sometido, la explotación de los obreros, la injusticia y la indiferencia social, el ansia de lucha y de venganza por parte de los explotados, el temor de los oprimidos ante el desenfreno pasional de la revolución, la solidaridad del pueblo, la ruina del país, las víctimas de la guerra, los estragos de la separación entre familiares y amigos, la traición por parte de los partidos enemigos, la difamación entre los partidos de la oposición, la desorientación durante los ataques y la arenga como estímulo de lucha. Por la limitación de tiempo, sólo podremos comentar algunos de estos temas.

Una de las causas fundamentales de la guerra civil es el estado general de miseria del pueblo trabajador. El hambre, la necesidad y la orfandad han hecho presa del pueblo y se hace inminente la lucha para redimirlo.

En el romance "Primavera en rumbo", cuando empieza a madurar el fruto, éste, en una impresionante personificación, cuestiona, en una serie de sintagmas anafóricos, quién ha de disfrutar de la cosecha. La anáfora opone al explotador y al explotado en un intento de hacer énfasis en que el ignorante de la labranza es el que la disfruta:

Ya la cosecha pregunta
 en él si ha de ser su dueño
 el que sus ganados junta,
 el que la tierra le labra,
 el que conoce sus frutas,
 el que le troncha los tallos
 cuando la espiga madura,

 o aquel de quien ni la sombra
 conoce de su figura
 el que le roba la sangre
 al que su sangre procura,
 el que hasta del lecho priva
 al que sus riquezas junta,
 el que hambre da por salario
 y muerte da por ternura⁸.

⁸ EMILIO PRADOS, *Poesías completas*, 2 vols., ed. y pról. Carlos Blanco Aguilana y Antonio Carreira, Aguilar, México, 1975, p. 472; en adelante; *PC*.

Los versos antitéticos, “el que le roba la sangre / al que su sangre procura”, manifiestan cómo los explotadores se aprovechan del sudor de los campesinos. Mientras los explotadores duermen cómodos, los campesinos no tienen ni siquiera un lecho. El diálogo, estrategia común entre los poetas surrealistas, facilita la autorreflexión y el examen. A través del mismo, el poeta hace consciente al obrero de la situación y lo estimula a la lucha.

Hay un tremendo dramatismo en el romance “Enero en el mar”. Un niño ahogado es abandonado a su suerte en completa orfandad. Ni siquiera la dignidad que reclama el misterio de la muerte impacta los sentimientos humanos. Los seres humanos, debido a la crisis emocional que provoca en ellos la guerra, pierden la conciencia de costumbres, ritos y tradiciones en torno a ese suceso tan significativo como lo es la muerte:

En el agua
un niño, blanco, sin ojos
pasa flotando.
Su cara
no tiene boca.
.....
La luna
su hoz sobre la arena clava.
Como un martillo en el pecho
pide el corazón venganza.
.....
iluminando la tierra,
una estrella roja sangra
(*PC*, t. 1, pp. 259-260).

Así como se fragmenta la familia, el sentimiento, el sentido de dignidad humana, así también el romance, en un intento, tal vez subconsciente, de fundir la tragedia con la estructura del poema. Se rompe, incluso, con la tradición del pie cuadrado.

El pueblo, testigo de esta injusticia, se prepara para la venganza. La misma “luna redonda” que marca el ciclo vital cumplido con la muerte del niño, en un cambio metafórico aminorativo, se convierte en la hoz que le da la muerte y que suscita el arma de la venganza. Lechner ve, en estas alusiones a hoces y martillos, inconfundibles referencias al comunismo⁹. Además, esa

⁹ J. LECHNER, *El compromiso político en la poesía española del siglo XX...*, *op. cit.*, p. 75.

estrella roja que sangra sobre la tierra es, indudablemente, un presagio del levantamiento del pueblo.

Dada la extrema pobreza, es natural que por doquiera se oiga la voz de la protesta. El pescador se queja de la buena vida que se dan los ricos indiferentes al hecho de que el “hambre hiere”¹⁰. Los campesinos se enfurecen al entender que los amos duermen mientras “el hambre siega otras vidas”. La rabia los deshumaniza y se desplazan de hombres a un “hambre parada, fría”. Ese instinto biológico insatisfecho los empuja a clavar la cuchilla de sus ojos en “las anchas casas lejanas”¹¹.

A veces el poeta, llevado por la pasión, deja fluir las tradicionales y comunes maldiciones y se sirve de ellas como estímulo bélico:

Que se oscurezcan mis labios
como la carne del cieno
y que hasta el pan que me coma
se me convierta en veneno,
que mi lengua se está hinchando
de guardar tanto silencio
y no soy perro de ricos
ni tengo mis pulsos muertos!

.....
Que no me cierren las puertas
que a sangre me huele el techo!

(PC, t. 1, p. 518)

Para este minero, no habrá puertas que él no pueda franquear. Es algo así como si Prados intuyera el desenfreno del pueblo cuando se desata la guerra.

A pesar de todo, el explotador sigue negando al obrero la remuneración que merece. El incidente de Asturias y los subsiguientes levantamientos en el país hacen que las cárceles se llenen de obreros. Desde antes del levantamiento asturiano, Prados profetiza los encarcelamientos. En el romance “Huelga en el campo”, las cárceles aguardan a los campesinos como los graneros aguardan el grano en el invierno:

Ya las cárceles aguardan
la temblorosa simiente

¹⁰ EMILIO PRADOS, *op. cit.*, t. 1, p. 464.

¹¹ *Ibid.*, p. 478.

que un hambre larga de invierno
 a sus graneros promete!
 Ya el gobierno malas leyes,
 que al que trabaja no amparan
 y al que descansa defienden,
 alza contra una justicia
 que ya en vuestros pechos prende!
 (PC, t. 1, p. 480)

De hecho, la cantidad de encarcelados es tan inmensa que el Frente Popular, luego de su victoria en 1936, pide la amnistía de 30 mil detenidos¹². Desafortunadamente, la incapacidad de la República para resolver los múltiples problemas sociales, económicos y políticos del país y para aceptar la realidad de un triunfo electoral del Frente Popular precipita el levantamiento de los militares en julio de 1936¹³. Una vez que el pueblo se levanta en armas, la unión de las clases trabajadoras se manifiesta en todo el país:

Tengo un hermano en el frente
 que tú no conoces, madre,
 que el hermano que ahora tengo
 no lleva tu misma sangre.

 Tengo un hermano en Asturias
 otro en Aragón combate
 (PC, t. 1, p. 561).

El combatiente entiende que más importantes que las ataduras filiales son las ataduras de la nación. El poeta cede la voz lírica a un soldado anónimo porque él no tuvo el privilegio de poder enlistarse. Hay que considerar, además, que Prados lee sus romances por una emisora republicana¹⁴, de ahí la importancia del efecto que éstos debían de producir en el oyente.

El testimonio más amplio que nos deja el poeta de esos años de guerra es, precisamente, el efecto devastador tanto físico como espiritual que deja la lucha. Los pueblos quedan desolados, las fábricas vacías:

¹² CARLOS M. RAMA, *La crisis española del siglo XX*, FCE, México, 1960, pp. 234-235.

¹³ S. CÁNOVAS CERVANTES, *Apuntes históricos de solidaridad obrera*, Editorial C. R. T., Barcelona, s. d., p. 455.

¹⁴ JOSÉ LUIS CANO, "Emilio Prados en mi recuerdo", *Ínsula*, 17:187 (1962).

Vuélvete y mira a Madrid
sobre su meseta brava:
toda la sangre en sus campos
todo el silencio en sus fábricas,
todo el ardor en sus frentes,
todo el sueño entre sus balas
(*PC*, t. 1, p. 603).

Es natural que, ante una situación como la del sitio de Madrid, el poeta sintetice en cuatro sintagmas la concentración total de la lucha.

La angustia de la separación de hijos, esposos, hermanos, amigos tiene como resultado el desquiciamiento:

Ni quiero hermano ni amigo,
ni quiero hermana ni madre,
ni quiero brazos al cuello,
ni quiero ardor en mi carne,
ni quiero el sabor de un hijo,
ni quiero el calor de un padre,
.....
Allá va!: Vuelan las balas...
Ay, corazón en la cárcel!
Qué culpa hiciste tú fuera
para que así te separen?
.....
No quiero hermano ni amigos
que de mi razón me aparten...
(*PC*, t. 1, p. 526).

En este romance, la anáfora acentúa el deseo de no pensar en esos "lazos" para poder mantener la sanidad mental y la calma. No se trata sólo de la tristeza como consecuencia de la separación sino de que, en los casos en que las relaciones degeneran, se producen grandes disturbios emocionales.

Hay que aceptar que, para un hombre de las convicciones morales de Prados, la traición a los ideales de lucha no merezca otro recurso de estilo que la maldición ni otro tono que el imprecatorio. El romance "La traición traicionada" es la culminación del complejo de culpa que experimenta el traidor:

Como un espectro en la tierra,
sin pie, sin luna, sin aire,

apuñalado en mis sueños
 y estrangulado en mi sangre,
 vuelo el cuerpo que me han dado

 vuelo mis ojos sin lumbre
 y el llanto que en ellos arde;
 vuelo el luto de mi sombra,
 sombra color de mi carne,
 tizón de mi desventura
 y ceniza de mis males
 que como llama tendida
 sobre el suelo agonizante,
 equilibrio de mi angustia
 pide a la muerte triunfante:
 muerte, muerte, llega, muerte,

 arda entre los olivares
 el olivar de mis venas
 y la espiga que en él late...
 (PC, t. 1, p. 587).

La bajeza del acto de la traición hace que el que la comete se convierta en espectro alegórico que se acusa a sí mismo y sienta tal angustia que no le permite sosiego ni en la vida ni en la muerte.

No falta en los romances sociopolíticos de Prados el tema de la difamación o la propaganda mal intencionada. Con el descrédito del proletariado, se pretende alejar al pueblo de sus ideales socialistas:

Dicen que sembramos llanto
 y odio sólo recogemos
 que las mujeres y niños
 nos huyen como al veneno.
 Dicen que tronchamos trigo;
 que las cosechas perdemos;
 que sólo sembramos hambre
 y dolor para el invierno...
 (PC, t. 1, p. 594).

Obviamente la clase explotadora quiere mantener al pueblo sometido y el descrédito es vital en la estrategia.

Todo pueblo en estado de crisis es víctima de la desorientación. La experiencia que toca más de cerca al poeta es la de su

Málaga. Las tropas reaccionarias la dejan devastada y ello crea un estado colectivo de confusión:

A montones nos salimos
 cuando la negra metralla
 tronchó el último jardín
 y la fuente más lejana.
 Por los montes, por los riscos,
 por las carreteras anchas,
 junto a las aguas del mar,
 por las estrechas cañadas,
 como un rebaño perdido
 nuestro dolor rebosaba
 (PC, t. 1, p. 609).

El símil “como rebaño perdido” capta el dramatismo épico de la desorientación del pueblo.

El romance de exaltación heroica de los grupos milicianos es recurrente. Uno de los más logrados es el que el poeta dedica “A la brigada motorizada «Hierro»”. Por medio de un sintagma negativo, el valor de estos milicianos se realza a un grado supremo:

No son flechas, no son flechas,
 las que por el monte vienen,
 que no hay cuerda en ningún arco
 que rinda impulso tan fuerte.
 No son flechas, no son flechas,
 las que desde el valle ascienden,
 que no hay fuerza en ningún brazo
 que encienda ardor tan potente.
 No es desmandado rebaño
 ni enloquecido torrente,
 ni es arrollador pedrisco
 ni alta ventisca de nieve.

 Son banderas encendidas;
 es roja sangre de héroes
 que en ráfagas de victoria
 sobre los vientos se extienden
 (PC, t. 1, pp. 605-606).

El poeta, llevado por la pasión de la lucha, crea imágenes visionarias con esas motoras que se convierten en ráfagas que vuelan por el viento.

Siguiendo la tradición de la épica homérica, la arenga en la poesía de Prados es un estímulo para la lucha:

¡A las armas, a las armas,
que la metralla extranjera
ya estalla por nuestras calles
y los campos ensangrienta!
¡Afuera, afuera el traidor
que contra España se atreva!
(*PC*, t. 1., p. 584)

En otras instancias innovadoras, se usa para invocar a los extranjeros afiliados a las tropas enemigas a que abandonen el suelo español o a las carreteras para que sean vía franca a tanques, soldados y armas¹⁵.

El aspecto más trascendental de la poesía sociopolítica de Prados es el que incorpora a ésta su concepción metafísica del mundo. Para el poeta, el hombre es un fluir en su esencia, físico-síquica eterna y continuamente. La lucha es lo que caracteriza al hombre, por eso, de los héroes caídos quedan los hijos para continuar la lucha. En este sentido, el sacrificio de los milicianos es siempre positivo:

No es esto morir hermano,
sino dar vida y hallarla,
que la muerte, cuando es muerte,
de la tierra nos separa
y tú te quedas con ella
roja semilla que aguardas
para crecer con la espiga
que hoy defienden nuestras balas
(*PC*, t. 1, p. 591).

En este romance, el héroe que muere es “roja semilla” que renace en una nueva “espiga” o hijo que llegado el momento continuará defendiendo los derechos del ser humano. La guerra es un fenómeno inevitable, puesto que lo natural es que un pueblo explotado se rebele contra los explotadores.

El poeta sostiene que el hombre fluye en un eterno devenir hacia lo absoluto: Dios. Ese devenir se efectúa arrastrando la pureza o impureza anímica. De ahí que siempre haya fuertes y dé-

¹⁵ EMILIO PRADOS, *op. cit.*, t. 1, pp. 598, 512-513.

biles, buenos y malos, explotadores y explotados. Consecuentemente, la guerra es el medio de reivindicación humana.

En el romance "Al camarada Antonio Coll", el cuerpo del soldado muerto late en la colectividad humana como ésta late en él, el hombre en el todo y viceversa, con esta concepción de la vida:

Antonio Coll, te conozco,
te he conocido y te veo,
delfín alegre que salta,
entra en la muerte riendo
y de ella sale cantando,
burlándola con un quiebro.
No hay hierro que te resista,
ni fuego que te dé miedo,
también naciste del pueblo
y un barco de tu figura
es siempre buen marinero
(*PC*, t. 1, p. 573).

Conforme a su concepción de los tránsitos del ser, el hombre entra y sale de la muerte con un "salto", trayendo en el inconsciente la tradición. En el nuevo "barco-hombre", encarnan los conocimientos de Antonio o lo que el poeta llama la "memoria del olvido".

Considerando el enfoque de la fluxión (flujo) de Dios en el hombre y viceversa, que Prados usa en su poesía anterior a la guerra, notamos que, en la poesía comprometida con los problemas sociopolíticos, el poeta sigue usando los mismos símbolos. El hombre es flor, árbol, rama, trigo, espiga o colectividad de árboles que fluyen reflejados en sí mismos o en espejos simbólicos de las aguas que son corriente de vida. En el romance "Llegada", la entrada de Federico García Lorca en la muerte es un fluir de alamedas de olmos que no es otra cosa que una continuación del ciclo vital:

Alamedas de mi sangre.
¡Alto dolor de olmos negros!
¿Qué apretáis en mi garganta
que siento el tallo del hielo
aún más frío que la muerte
estrangular mi deseo?
.....
Qué rumor llevan tus hojas

que todo mi cuerpo yerto
 bajo sus dolientes ramas
 ni duerme ni está despierto.

.....
 Con cinco llamas agudas
 clavadas sobre su pecho,
 sin pensamiento y sin sombra
 vaga con temblor de espectro
 (PC. t. 1., pp. 568-571).

Notemos que ahora los olmos son negros porque simbolizan la estadía del poeta en la muerte. Por medio de la sinécdoque, ya que lo que muere son los sentidos (Dios lo priva de ellos con “cinco llamas agudas” en las que se manifiesta la pasión amorosa de creador a criatura en el momento de la muerte), Prados logra elaborar un espectro sin noción de realidad. “Llegada” es, además, un desdoblamiento del autor, se trata de Federico en un diálogo con su otro yo. De este modo, el poeta logra magistralmente transferir su técnica dialéctica y su concepción simbólico-metafísica del devenir cósmico a su amigo muerto.

En la poesía de Prados, seres, circunstancias y conceptos se someten al eterno fluir en un “algo” interno y externo a éstos: lo Absoluto. En este proceso en que los “cuerpos del tiempo” fluyen hacia el logro de un estado de perfeccionamiento, la guerra es simplemente cambio y germen de nuevos cambios en que los pueblos van, poco a poco, mejorándose material y moralmente.

Desafortunadamente, los seres humanos no pueden prescindir de sus debilidades. Debido a esto, fluyen en gradaciones de pureza e impureza. Y siendo así, las raíces de la guerra son intronchables. Por consiguiente, en los tres tiempos en que se cumple el ciclo vital eterno del hombre (pasado, presente, futuro), la guerra es en el ser y con el ser un inexorable retorno.

LOREINA SANTOS SILVA

DOS CANCIONES POPULARES EN UNA NOVELA DE JOSÉ REVUELTAS: LAS EXPRESIONES DE LA MEXICANIDAD

NOVELAS Y CANCIONES: PRESENTACIÓN DE *EL LUTO HUMANO*

En varios textos literarios de José Revueltas se intercalan fragmentos de canciones populares. Puesto que los protagonistas de todas sus novelas y relatos son los hombres y mujeres marginados de la sociedad mexicana contemporánea —campesinos, obreros, lumpenproletarios, militantes políticos—, la inserción de esas canciones contribuye a crear una impresión de verosimilitud. La búsqueda de esta impresión estaba implícita en la estética de un narrador que se proponía cultivar “un realismo materialista y dialéctico”, como afirma en uno de sus más lúcidos manifiestos, el prólogo a la 2ª edición de *Los muros de agua*, en 1961 (Revueltas 1981, p. 20).

La relación indisoluble entre la posición estética y la posición política es característica de la obra de este escritor. En el mismo prólogo, Revueltas vincula el tipo de realismo al cual aspira con su autodefinición como “militante marxista leninista”. Tras años de experiencias y frustraciones, personales y colectivas, en la militancia de oposición, Revueltas revisó muchos de sus presupuestos, pero no renunció nunca a su definición fundamental. En este contexto, la alusión a la sabiduría colectiva y popular que implica la presencia de las canciones en la trama narrativa tiene también un sentido político, contestatario; como ha hecho notar Lombardi Satriani, “el interés por el folklore testimonia una búsqueda [. . .] de formas culturales alternativas a las propuestas e impuestas como universales y como las únicas válidas” (Lombardi 1978, p. 13).

En un primer acercamiento al tema, parece claro que la inserción de las canciones folklóricas en las obras narrativas cumple, en términos generales, con los fines mencionados. Considero

interesante, sin embargo, observar un caso específico, el de la novela *El luto humano*, en donde aparecen citadas dos canciones.

Publicada en 1943, *El luto humano* es la segunda novela de José Revueltas. Evidencia la voluntad del autor de enraizar sus textos en la historia nacional que se observa en toda su producción novelística. En su trama se establece una temporalidad del presente que, por múltiples indicios, remite a la década de los años treinta, en el México posrevolucionario.

Ese presente de la narración está vertebrado por el viaje que un puñado de campesinos y un cura realizan en busca de nuevas tierras, una vez que su pueblo se les ha vuelto inhabitable. Ellos, los pocos que quedaban en el lugar tras el fracaso de un sistema de riego, experimento de progreso llevado a cabo por la reforma agraria gubernamental, que implicó la represión de una huelga por mejores condiciones de trabajo en el mismo, deciden salir cuando muere la única niña de la comunidad. Así, de inicio carentes de futuro, emprenden una caminata que se vuelve circular y termina por conducirlos a la muerte, víctimas de las fuerzas naturales desatadas, el viento y el agua.

A lo largo de la jornada, los personajes evocan fragmentos de su vida, introduciendo nuevos puntos de vista y nuevos planos tempo-espaciales en la voz dominante del narrador omnisciente. En conjunto, los recuerdos conforman un panorama de los acontecimientos más importantes en el México del siglo xx, panorama histórico que se conjuga y a la vez se ve cuestionado con la alusión a algunos mitos fundadores, como, por ejemplo, el éxodo y el diluvio bíblicos o, en el caso mexicano, la conquista y el mestizaje como origen de la nacionalidad.

La visión dominante que se ofrece de los hechos pretende identificarse con la de todos los desposeídos de la sociedad mexicana, simbolizados por los campesinos y el sacerdote. A partir de tal identificación, la trama de la novela dinamiza un sistema de valores en principio maniqueísta, en el que una articulación de positivities, vida, colectividad, solidaridad, tierra, historia, se enfrenta a sus opuestos, muerte, individualismo, carencia de solidaridad, desarraigo, ahistoria¹.

Los valores positivos son encarnados en Natividad, líder comunista con rasgos cristianos, quien es asimismo portavoz de la

¹ El análisis de *El luto humano* que da contexto al comentario sobre las canciones populares está ampliamente desarrollado en mi tesis *Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura de la narrativa de José Revueltas* (NEGRÍN 1991).

concepción de que los hombres unidos construyen su historia. Los negativos se concentran en Adán, asesino mercenario, instrumento represivo del gobierno institucional, al que el narrador llama Caín y al que asocia con una concepción fatalista del destino de los seres humanos. En este personaje parecen reunirse dos maldiciones bíblicas, la de Adán y la de Caín; en consecuencia, está condenado al desarraigo y a la huida. Los restantes personajes están ante la alternativa de ser como Natividad o como Adán.

LA CAUTELA

La primera referencia a una canción popular se encuentra en el texto, a propósito del personaje Calixto, hacia el final del octavo y penúltimo capítulo. En éste, en el plano del presente, cuatro sobrevivientes del grupo inicial han finalizado su viaje circular, volviendo a la misma casa de la que partieron, y han tenido que subir a la azotea para salvarse de la creciente inundación. Allí, mientras divisan a unos zopilotes que giran a su alrededor, Calixto hace un recuento de los acontecimientos más significativos de su vida anterior. En este capítulo, al igual que en los otros, la relación tanto de los acontecimientos del presente como de los del pasado es con frecuencia interrumpida por las reflexiones y divagaciones del personaje o del narrador omnisciente.

La experiencia de Calixto muestra una de las formas en que los campesinos vivieron el movimiento de 1910. Como soldado villista, regresa a atacar la hacienda en la que había sido peón de niño y consigue apoderarse de una caja de joyas. Esta posesión transforma su personalidad; de inmediato se vuelve desconfiado de sus compañeros, enemigo de ellos y de la revolución misma. El botín se convierte en el centro de su vida hasta que le es robado, y él queda como antes del movimiento, desposeído.

El narrador omnisciente es bien explícito acerca del significado de la propiedad de Calixto “la revolución eran las joyas” (Revueeltas 1980, p. 106). Por una parte, este campesino es presentado como la víctima de un proceso social: la revolución dio a los grupos explotados que la hicieron algo que estaba en posesión de las antiguas clases dominantes, y después los despojó de ello. Sin embargo, Calixto es, de acuerdo a un narrador muy preocupado por la ética individual, también culpable, ya que la propiedad de algo corrompe sus sentimientos y destruye sus lazos afectivos con sus compañeros.

Aun cuando el narrador hace explícitas su simpatía e identificación con los grupos populares, de hecho su actitud es ambivalente. En el texto alterna una y otra vez la aproximación afectiva con el distanciamiento de los personajes; oscila entre la confianza y el desencanto. La canción popular citada a propósito de Calixto y la referencia bíblica que la canción suscita en las reflexiones del narrador permiten apreciar la ambivalencia mencionada.

Así, tras informar del pasado de Calixto, el narrador pasa a transcribir los pensamientos del campesino en el presente y sus propios comentarios:

“De qué me hubiesen servido las joyas en realidad —pensaba ahora—, si hoy comparezco ante la muerte y poco me falta para desaparecer?”

Los zopilotes giraban en torno de los náufragos.

“Ese zopilote —continuó Calixto fijándose en uno— bajará sobre mi cabeza, ya lo veo.”

De paso habría que decir la raíz de la palabra zopilote, compuesta de *tzotl*, basura, y *pilotl*, acto de levantar o recoger.

Eran basura los náufragos, basura terrible:

Hacíamos de cuenta
que fuimos basuras
y que un remolino
nos alevantó,
y el mismo viento
allá en las alturas,
allá en las alturas
nos aseparó. . .

Canción escéptica, humilde, paráfrasis bárbara de aquel “polvo eres y en polvo te convertirás”. ¡Náufragos de soledad y de destino! ¡Basura que vuela y se consume, combustible, pájaro, ala de pobre origen!

Ningún pueblo tan grande como aquellos cuatro náufragos heridos a un mismo tiempo por el rencor y la esperanza (Revueltas 1980, pp. 107-108).

En el relato de la vida anterior de Calixto, el elemento clave son las joyas, en el presente, el elemento clave es la basura. Se contrapone, pues, algo de valor a algo por completo carente de él. Las joyas significaban, como la revolución, la promesa de un cambio; la basura prueba la descomposición de Calixto y sus compañeros. Es evidente la vinculación entre el proceso histórico y

la desvalorización de los campesinos, “como si fueran la carroña de la Revolución mexicana”, ha dicho Roger Bartra (1987, p. 47).

El “nosotros”, sujeto de la canción, deja ver que se trata no sólo del punto de vista del narrador, sino del de los propios campesinos. Y el hecho de que expresen este punto de vista a través de la tradición y la sensibilidad colectivas hace extensiva la conciencia de su desvalorización de este grupo de hombres, en un momento histórico preciso, a todos los desposeídos, al “pueblo” mexicano. Es a éste al que pertenece la visión fatalista: como el autor, sea quien fuere, y como muchos transmisores de la letra, estos campesinos se sienten materia de desecho, por una parte; por otra, llevados por el viento, sin autonomía ni poder sobre su futuro. Las coplas populares, pertenecientes a la canción *La cautela* (véase el apéndice), contribuyen al planteamiento del narrador, quien, en el desarrollo de la trama y de su reflexión, amplía su trazo de las características de los personajes aún más, ya no sólo a los desposeídos, sino a todos los mexicanos. Imbrica así la historia con el mito e inscribe la novela en la filosofía del mexicano y de lo mexicano².

En efecto, uno de los textos fundadores de la filosofía del mexicano en el siglo xx, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), de Samuel Ramos, ya habla de la “autodenigración mexicana”, cuyo origen sitúa en el siglo xix, cuando México, como otros países latinoamericanos, adquiere su independencia y las minorías ilustradas toman a las europeas como modelo y cultivan el desprecio hacia lo nacional (Ramos 1934, p. 97). Este desprecio permea la forma de pensar de varios grupos sociales aún un siglo después. El filósofo estudia así el complejo de inferioridad, la autodesvalorización que observa en diversos estratos de la sociedad mexicana (Ramos 1934, pp. 92, 117 y 158).

Citar la canción por la vía de explicar el origen náhuatl de la palabra zopilote, “de paso habría que decir la raíz”, implica

² En la historia de las ideas en el México contemporáneo, tiene un lugar primordial la filosofía del mexicano o de lo mexicano. Como ha hecho notar JOSÉ GAOS, “el presente de la historia de la filosofía mexicana [está] constituido no exclusivamente pero sí considerablemente, por una actividad enderezada a elaborar una filosofía del mexicano y de lo mexicano” (Gaos 1980, p. 77). Esta filosofía, que ha sido seminal para la literatura, tiene uno de sus textos fundadores en *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), de SAMUEL RAMOS. A través de los ejemplos citados, puede observarse que entre este texto y *El luto humano*, publicado nueve años después, existen muchos vasos comunicantes.

recordar también la raíz de los campesinos —y de los mexicanos—, su parte indígena. La imagen del ave subraya que el pasaje está signado por la presencia de la muerte —aunque la novela toda lo está, como se indica desde el título—, lo que tiene que ver asimismo con la temática de lo mexicano. En *El luto humano*, cuando el narrador o alguno de los personajes piensa la mexicanidad, la identifica con el mestizaje, y a partir de él se asocian las religiones y culturas prehispánicas con la muerte, y el cristianismo con la vida. Así, por ejemplo, se dice de los personajes Adán y Úrsulo:

Ellos eran dos ixcuintles sin voz, sin pelo, pardos y solitarios, precortesianamente inmóviles, anteriores al Descubrimiento. Descendían de la adoración por la muerte, de las viejas caminatas donde edades enteras iban muriendo, por generaciones, en busca del águila y la serpiente [...] (Revueltas 1980, pp. 20-21).

[...] hombres salidos de la noche [...] De la noche y de la muerte [...] (Revueltas 1980, p. 23).

Esta afinidad con la muerte de los pueblos precortesianos ha sido heredada por los mexicanos contemporáneos, se ha convertido en una característica nacional:

Tenía Adán esa sangre envenenada, mestiza, en la cual los indígenas veían su propio miedo y encontraban su propia nostalgia imprecadera, su pavor retrospectivo, el naufragio de que aún tenían memoria (Revueltas 1980, p. 18).

Y este país era un país de muertos caminando, hondo país en busca del ancla, del sostén secreto (Revueltas 1980, p. 25).

La relación de los mexicanos con la muerte ha sido uno de los temas constantes en la filosofía de lo mexicano. Samuel Ramos, en el libro citado, afirma: “Hasta ahora los mexicanos sólo han sabido morir; pero ya es necesario adquirir la filosofía de la vida” (Ramos 1934, p. 93).

La frase bíblica a que el narrador alude está en el Génesis; corresponde al pasaje en que Yavé maldice a Adán:

“Por ti será maldita la tierra;
Con trabajo comerás de ella todo el tiempo de tu vida; (3, 17)

Con el sudor de tu rostro comerás el pan,
Hasta que vuelvas a la tierra,

Pues de ella has sido tomado;
Ya que polvo eres y al polvo volverás. . .” (3, 19).

Y le arrojó Yavé Dios del jardín del Edén, a labrar la tierra de que había sido tomado (3, 23) (Nacar y Colunga 1952).

El narrador modifica el mensaje bíblico al emparejarlo con la canción; a la maldición del dios del Antiguo Testamento sobre Adán y su descendencia —expulsión, desarraigo, finitud—, se agrega el matiz degradante: ser basura. El acento está puesto, en esta novela, en la intención de explicar a los mexicanos contemporáneos; sin embargo, en la cita bíblica está implícita la sugerencia de que la culpa y la condena tienen que ver con toda la humanidad.

Por otra parte, el juego intertextual entre la afirmación del canto popular —“Hacíamos de cuenta que fuimos basuras”— y el imperativo de un texto que incluye y rebasa varias tradiciones folklóricas³ y ha sido la principal fuente nutricia de la literatura culta occidental —“Ya que polvo eres y al polvo volverás”— connota que se comunica una verdad tal, finitud y degradación como distintivas de los mexicanos, de los hombres, que hace desaparecer las fronteras entre el saber popular y el culto, pues ambos la certifican.

En relación con lo mexicano y los mexicanos, predominan en la novela, como puede observarse en las citas, las apreciaciones negativas, la noche, la inmovilidad, el impulso de muerte y, como culminación, la basura; sin embargo, el narrador menciona ocasionalmente una característica positiva que pone en tela de juicio, si no destruye, la visión pesimista del país: “Ningún pueblo tan grande como aquellos cuatro náufragos. . .”

En un balance de las valoraciones sobre lo mexicano a lo largo de la novela, lo que queda es una visión, como he adelantado, ambivalente, paradójica, un equilibrio de contrarios, simbolizado por la tierra: “así era la tierra de este país: tierna, cruel, hostil, cálida, fría, acogedora, indiferente, mala, agria, pura” (Revueltas 1980, p. 19).

³ El libro de Sir JAMES FRAZER, *El folklore en el Antiguo Testamento* (1986), ejemplifica profusamente las raíces de diversas tradiciones populares que la Biblia integra.

EL CORRIDO DE JOSÉ LISORIO

La segunda vez que se cita una canción popular es, asimismo, a propósito de la reconstrucción de la experiencia de otro de los personajes en la Revolución mexicana. En este caso, la del comunista Natividad, que introduce una visión en contraste con los recuerdos de otros campesinos insurgentes. Después de la trayectoria de Calixto en el movimiento de 1910, se presentan, en el capítulo final, las de Adán y Natividad en contrapunto; ellos se conocieron el día en que el segundo llegó al pueblo, en la etapa en que el sistema de riego estaba funcionando, y se relataron mutuamente sus remembranzas.

Las experiencias de Adán llevan a una última instancia las de Calixto. Entre ambos completan un cuadro de la lucha armada como liberación de los instintos primitivos, atropello, pillaje, violencia, homicidio:

Entonces se desata el hombre como un animal oscuro cuyo goce simple se compone de la desolación y el caos. [...] La revolución era eso: muerte y sangre. Sangre y muerte estériles [...] (Revueltas 1980, p. 155).

Así, por ejemplo, Adán cuenta, entre otras anécdotas, la de un general revolucionario practicando el tiro al blanco con los cadáveres de los enemigos: la fiesta de las balas. Frente a ello, Natividad evoca casi exclusivamente escenas de solidaridad entre los soldados de la revolución. Recuerda un pasaje en el que, tras diez días de acoso psicológico, los soldados de su destacamento, exhaustos y hambrientos, deciden acampar para esperar el ataque enemigo y se ponen a cantar. Cito el pasaje numerando las intervenciones del narrador, entre las cuales se intercala el corrido, para facilitar su comentario:

1. Por la noche hubo corridos de guerra, de amor, de inundaciones, de aparecidos, de crímenes, de prisioneros. Uno de ellos narraba cierto acontecimiento muy famoso en la región de donde provenía, que era la de los minerales norteños. Allá la gente es sobria, seca, seria, fidedigna y desprovista de exageración, lo que contrasta con el carácter de los habitantes de la Mesa Central, que es humilde y prevenido.

En torno de quien cantaba formóse un corro silencioso y atento, que parecía ensimismarse en recuerdos muy simples, pero a la vez llenos de profundidad y emoción.

Un domingo fue por cierto,
el caso que sucedió. . .

2. El mexicano tiene un sentido muy devoto, muy hondo y respetuoso, de su origen. Hay en esto algo de oscuro atavismo inconsciente. Como ignora su referencia primera y tan sólo de ella guarda un presentimiento confuso, padece siempre de incurable y pertinaz nostalgia. Entonces bebe, o bebe y canta, en medio de los más contradictorios sentimientos, rabioso en ocasiones, o tristísimo. ¿Qué desea, qué le ocurre cuando vuelve los ojos a sus horizontes vacíos, a su viejo paisaje inmóvil y es capaz de permanecer así por años sin que tal vez un solo pensamiento cruce por su mente? Quizá añore una madre terrenal y primigenia y quiera escuchar su voz y su llamado.

3. — . . . que el joven José Lisorio. . . — continuaba el corrido.

Era la historia de un minero: José Lisorio. Bebía con frecuencia, y en una ocasión en que su madre le reprochaba tal conducta, el “joven José Lisorio” montó en cólera y

a su madre le pegó. . .

4. La madre maldijo al desnaturalizado minero, quien, cuando al siguiente día descendió al fondo de la mina, encontró ahí la muerte, víctima de espantoso derrumbe. La moraleja del corrido tendía a exaltar la veneración que se debe a una madre. Pero en modo alguno ésta de José Lisorio era una madre tierna y dulce, antes bien terrible, profética, oscura, filicida. Madre del Viejo Testamento, con poderes sobre el destino, intocable y mágica: de tan entrañable y querida, sordamente querida, como un tabú siniestro, círculo, límite sin tiempo, raya imposible (Revueltas 1980, pp. 143-144).

En la parte en que se inserta el corrido, la voz del narrador omnisciente relata una anécdota que se supone fue contada por Natividad. La transcripción de las líneas de la canción implica aún más mediaciones narrativas: el líder comunista evocaba las palabras del cantante, quien a su vez repetía las de un anónimo compositor e innumerables transmisores.

No obstante, el narrador, en el fragmento 1, la descripción de la escena en que van a entonarse las canciones, parece estar en tan absoluta identificación con Natividad que ambos expresan un solo punto de vista. En los fragmentos 2, 3 y 4, Natividad ya ha desaparecido como instancia narrativa. Desaparece también el cantante, personaje del cual se ignora todo y que es menciona-

do por esta única vez. Quedan, pues, sólo dos voces: la del narrador y la popular que ha hecho suyo el corrido; ambas emisoras de discursos distintos con una palabra en común: *madre*. Las voces funcionan en forma paralela al principio; en el fragmento 2, el narrador habla del problema de la madre en relación con las características de los mexicanos antes que la anécdota del corrido haya sido transcrita; en los siguientes fragmentos, el narrador comenta el corrido, completando las partes no citadas.

En los fragmentos 1 y 2, el tono del narrador es serio: vincula los corridos, en su diversidad, con la gente del pueblo e hilvana sus opiniones sobre el mexicano en forma similar a su manera de abordar otros problemas en la novela.

En el párrafo 3, el narrador cambia de tono y adopta frente al corrido cierto distanciamiento irónico. Lo despoja de su forma para sintetizar su argumento a través de un lenguaje culto —por ejemplo, usa el subjuntivo—, lo que da al corrido un matiz cómico. Subraya, además, su carácter ajeno, poniendo entre comillas el nombre del minero.

En el párrafo 4, al principio, el tono es similar al del anterior, el uso del adjetivo “desnaturalizado” para referirse al hijo que golpea a la madre, pero no a ésta que lo envía a la muerte, es ejemplo de la actitud del narrador omnisciente. La afirmación “La moraleja del corrido tendía a exaltar la veneración que se debe a una madre” reitera la ironía, en el sentido de una oposición transparente entre lo que se dice literalmente y lo que verdaderamente se dice⁴; la madre vengativa no suscita veneración alguna, como es evidente en cualquier manera de abordar el corrido (véase el apéndice). La oración siguiente continúa en el mismo tono, describiendo a la madre personaje del corrido en términos cultos que contrastan con el lenguaje de la canción —“profética . . . filicida”—; pero, a partir de la siguiente frase, “Madre del Viejo Testamento”, se registra un cambio. Con la referencia bíblica, el narrador suspende la ironía y retoma el tono serio de los párrafos 1 y 2, que es el dominante en la novela. El narrador está demasiado comprometido en la problemática de los orígenes, la identidad y la caracterización del mexicano para poder mantener el distanciamiento; la ironía se le resquebraja.

La “Madre del Viejo Testamento” a que el narrador alude

⁴ La definición de ironía procede de Beda Allemann, y la empleo siguiendo el análisis que ANA ROSA DOMENELLA (1989) hace de la obra de Jorge Ibar-güengoitia (p. 23).

no parece remitir a un personaje bíblico en particular; más bien da la impresión de que se atribuyen a la madre de José Lisorio las características del dios del Antiguo Testamento: terrible, con poderes sobre el destino. Esta madre que traiciona su función definitoria al enviar a su hijo a la muerte lleva a una última instancia la imposibilidad de dar vida que caracteriza a los personajes femeninos en el presente de la trama; de hecho, esta temporalidad se inicia con la muerte de la única niña del pueblo, recuérdese.

Helia Sheldon, estudiosa de las novelas revuelbianas, ha hecho notar, a propósito de *El luto humano*, cómo la nostalgia de los orígenes y la búsqueda del espacio vital están íntimamente vinculados con la madre y la tierra (Sheldon 1985, p. 91). En efecto, hay en esta novela un reflexionar obsesivo sobre determinados temas: el origen, reitero, el de la humanidad —la primera canción mencionada se asocia con el Génesis bíblico— y el de los mexicanos, el mestizaje; la madre y la tierra de este país bajo el signo de la infertilidad. La negación de las funciones sustantivas de la tierra y de las madres se traduce, en el contexto de la novela, en una negación de la patria.

En conjunto, las dos canciones populares que se integran al texto novelístico, las referencias bíblicas con que se enlazan y, por supuesto, los comentarios del narrador complementan su significación en el contexto de la novela. La primera canción que da constancia de la degradación de los personajes se asocia con la maldición bíblica lanzada por Dios a Adán: el destierro y la finitud; la segunda relata la maldición de la madre que ocasiona la muerte al protagonista, y el asidero bíblico le imprime profundidad a la anécdota. Se borran, como he dicho, las diferencias entre literatura culta y popular para quedar la impresión de un grupo humano —campesinos, “pueblo” mexicano, mexicanos todos— condenado, como por una maldición, a ser finito, desarraigado, degradado.

Esta visión fatalista constituye un eje que recorre la novela y, si bien se le contrapone en distintos niveles narrativos un discurso del narrador que intenta ser optimista y confiar en el futuro de la humanidad —“Hombres como Natividad se levantarían una mañana sobre la tierra de México, una mañana de sol” (Reveltas 1980, p. 179), por ejemplo—, termina por imponerse: los personajes agonizan al final de la narración. El narrador elige la vía de las canciones populares porque finalmente coincide con el sentir pesimista que expresan.

OTRAS REFERENCIAS A LA MEXICANIDAD Y OTRA CANCIÓN:

LA MAQUINITA

El luto humano no es la única obra en la cual Revueltas muestra su preocupación por el tema de la mexicanidad, pero sí la única en la que lleva a una última instancia la filosofía de lo mexicano. Ésta adquiere en la novela un carácter generador. Veamos otras obras. En una crónica publicada un año antes que la novela, “México: reptil y ave”, el escritor describe un fósil híbrido de la era mezozoica como símbolo del país: “México es el arqueopterix, mitad reptil y mitad ave” (Revueltas 1983a, p. 167).

El águila y la serpiente están en lucha y, para el autor, el triunfo de la primera significa la posibilidad de salvación del país.

En ensayos posteriores, Revueltas explora el sentido de lo mexicano de una forma diferente, con las herramientas de la historia y el marxismo que conocía. Esto puede observarse en el volumen 19 de sus *Obras completas, Ensayos sobre México*, en los escritos agrupados bajo el rubro “Formación de México”. Por ejemplo: en el ensayo “Posibilidades y limitaciones del mexicano” (1950), el escritor hace una crítica de la filosofía de lo mexicano:

Cuando los intelectuales y profesores pretenden *definir al mexicano por su sentido de la muerte*, por su resentimiento, *por su propensión a la paradoja* y por sus inhibiciones y elusiones sexuales, no están haciendo otra cosa que una literatura barata de salón. El mexicano no es un tipo único para el que existan, o deban inventarse, leyes ni definiciones únicas, porque un tipo de tal naturaleza no puede darse en ningún género de circunstancias dentro del conglomerado humano moderno. Las características que se quieren hacer pasar como peculiares del mexicano, el resentimiento, el sentido de la muerte y demás son rasgos que han aparecido y aparecen en otros pueblos (Revueltas 1985, p. 45; los subrayados son míos).

La diferencia de acercamiento al tema obedece no sólo al paso del tiempo —“Posibilidades . . .” aparece siete años después que la novela— sino también a que los ensayos políticos del escritor están regidos por la racionalidad en mucha mayor medida que los textos literarios, en los que hay más emergencia del inconsciente. En éstos y en textos más ligados a la literatura, las concepciones de la mexicanidad evidenciadas en *El luto humano* ofrecen poca variación y se basan justamente en los rasgos que se critican en el ensayo político citado. Así, por ejemplo, en una entrevista con E. Díaz Ruanova publicada el mismo año que “Po-

sibilidades . . . ”, el autor se expresa acerca del país en términos similares a los de la novela:

Yo no soy existencialista [. . .] Me tienen por un heterodoxo del marxismo, pero en realidad no saben lo que soy: un fruto de *México, país monstruoso al que simbólicamente podríamos representar como un ser que tuviese al mismo tiempo formas de caballo, de serpiente y de águila. Todo entre nosotros es contradicción. Una maldición de la historia* hace que las clases feudales de la colonia, en nombre y con las ideas de los enciclopedistas, consumen una independencia que debió ser en realidad equivalencia americana de la Revolución Francesa. Y así en el transcurso de un siglo, hasta que una revolución que debió ser social, como la rusa de octubre, es hecha por la burguesía. De allí tanto trastorno [. . .] (Díaz 1977, p. 113; los subrayados son míos).

Aun cuando, en este caso, el autor remite, como hace en el ensayo, a circunstancias históricas para explicar al país, la expresión simbólica se parece al texto novelesco e incluye algunos de los elementos clave de éste, como el de maldición o el de contradicción, reiterados en *El luto humano* mediante las canciones. En el prólogo a la segunda edición de *Los muros de agua* (1961), que antes he mencionado, el escritor habla no de contradicción, sino de paradoja como una forma de expresión característica de los mexicanos e implica, lo cual es muy poco frecuente, que su propia visión tiene que ver con ella. Para ejemplificar lo primero, recurre también en este caso a una canción popular. Recordemos que en este prólogo el escritor relata su visita a un leproso en el cual ve una metáfora del estrato profundo de la sociedad. A propósito de una obra de teatro escenificada por los leproso, cita la canción:

El juguete cómico en cuestión es un relato, en verso, que hace una loca de su vida. *Los versos son paradojas, muy al estilo mexicano, del monstruoso humor mexicano*, como ése del tren que descarrila y que se goza en imágenes como el maquinista sin cabeza, el fagonero con las tripas fuera, que si las juzga uno con objetividad, colocándose fuera, (aunque a uno mismo le encanten), resulta de una comicidad de locos o de criminales (Revueltas 1981, p. 18, los subrayados son míos).

En el prólogo, y en general en la obra de José Revueltas, el humor, de cualquier especie, es un elemento casi ausente; pero la visión paradójica generadora de sus textos está aquí ya clara. Por ejemplo, para explicar el leproso como metáfora, dice:

Tomar a los leprosos en lo que no tienen de leprosos, porque, en efecto, la vida no es la lepra, pero más aún, sin que dejen de ser leprosos, porque la vida todavía está en riesgo de caer en la lepra (Revueltas 1981, p. 19).

En otro ensayo, “Fantasía y realidad en el pueblo mexicano”, escrito en 1968 y publicado póstumamente diez años después, Revueltas insiste en hablar de las paradojas del mexicano y alude a la misma canción —*La maquinita* (véase el apéndice)— de la misma forma que en el prólogo citado, es decir, sin transcribir líneas textuales ni mencionar el título, limitándose a glosar parte del argumento (Revueltas 1983b, p. 183).

José Revueltas tuvo una enorme conciencia de su oficio; con frecuencia dio, en diversos escritos y entrevistas, opiniones y pistas precisas sobre sus mecanismos literarios; sin embargo, casi nunca, a excepción del prólogo mencionado, habla de la paradoja que es, de acuerdo a mis análisis, el principal de sus recursos generadores. Es interesante ver cómo, cuando habla de la paradoja, la vincula con su origen mexicano; y cómo más bien atribuye esta forma de entender el mundo y de ser a la mexicanidad. Es interesante asimismo el hecho de que, al hablar de mexicanidad, la identifique con “el pueblo”, con los desposeídos, y encuentre que la mejor expresión de la mexicanidad, tanto en lo que atañe a la visión paradójica como a sus otros rasgos definitorios, ignorancia de los orígenes, falta de patria, sentencia al desarraigo, degradación, afinidad con la muerte, está en las canciones populares.

EDITH NEGRÍN

Universidad Nacional Autónoma de México

APÉNDICE

I. *La cautela*

Presas me encuentro por una cautela
y abandonada por un mal querer,
mientras yo viva en el mundo y no muera,
nunca en la vida lo vuelvo a querer.

Hacemos de cuenta que fuimos basura,
vino un remolino y nos “alevantó”
¡Ay! Cuando anduvimos allá en la altura
el mismo viento nos “desapartó”.

No fue verdad lo que a mí me prometió
todo fue una falsedad.
Falsa moneda con que me pagó.

Toda aquella hembra que quiere a un ingrato
como lo quiere lo debe tratar.
Como las hojas que el viento “alevanta”
como las agarra las vuelve a tirar.

Hacemos de cuenta. . .

No fue verdad lo que a mí me prometió,
todo fue una falsedad,
falsa moneda con que me pagó.

(Canción carcelaria del siglo XIX,
Tehua DFL).

2. *Corrido de José Lizorio*

Un domingo fue por cierto el caso que sucedió,
que el joven José Lizorio con la madre se enojó.
Señores, tengan presente y pongan mucho cuidado,
que este hijo llegó borracho y a su madre le ha faltado.

Señores, naturalmente la madre se enfureció,
alzó los ojos al cielo y fuerte maldición le echó.
La madre, como enojada, esta maldición le echó,
Delante de un Santo Cristo, que hasta la tierra tembló:

—¡Quiera Dios, hijo malvado, y también todos los Santos,
que te caigas de la mina y te hagas dos mil pedazos!—
El lunes por la mañana a la mina se acercó
y le dijo a su ayudante: —No quisiera bajar yo.—

Le pregunta su minero: —¿Por qué estás tan afligido?—
—¡Ay! ¡Cómo no he de estar, mi madre me ha maldecido!—
Le contestó su minero: —Pues no deberás bajar;
anda y búscate un amigo que te quiera reemplazar.—

Cuando miró la escalera, pues él empezó a rezar:
—¡Madre mía de Guadalupe, que no me vaya a matar!—
A su casa fue José muy triste y acongojado,
pensando en la maldición que su madre le había echado.

Cuando a la puerta llegó, ¡ay!, allí se le arrodilló,
le dijo: —¡Madre querida, quítame tu maldición!
Te ruego madre querida, yo te imploro tu perdón;
soy hijo de tus entrañas, nacido del corazón.

¿Qué dices, madre qué dices? Levanta tu maldición,
si no, que traigan las velas y que traigan el cajón.—
De allí salió José muy triste y desconsolado,
nomás pensando en la madre que no le había perdonado.

Se negaron sus compañeros a ayudarlo a trabajar
y el pobre José Lizorio su muerte allí fue a encontrar.
—¡En el nombre sea de Dios! —dijo al mirar la escalera—,
¡Jesucristo me acompañe y la luz de la candela!—

Al empezar la escalera allí se desvaneció
y el pobre José Lizorio en el fondo se estrelló.
Toditos los compañeros muy pronto lo levantaron,
diéronle parte a su jefe y a su madre le avisaron.

Le avisaron a la madre y un gran desmayo le dio,
alzó los ojos al cielo y al instante se acordó.
La pobre madre lloraba muy triste y desconsolada,
pero ya todo era en vano, las lágrimas que regaba.

La madre se confundió cuando lo miró tendido:
—Te fuiste y me dejaste, ¡adiós, hijito querido!
Perdóname, Padre mío, las faltas que he cometido:
el demonio me tentó y a mi hijo lo he maldecido.—

Cuando se cayó pa'bajo cayó cruzado de brazos
y su cuerpo lo sacaron por completo hecho pedazos.
Sus sesos los recogieron, en la copa de un sombrero;
que sirvan para ablandar los corazones de acero.

Adiós, todos mis amigos, adiós, todos mis parientes,
para que pongan cuidado los hijos desobedientes.
Ya con ésta me despido después del triste velorio,
aquí se acaban cantando versos de José Lizorio.

(Procede de Parral, Chihuahua,
Mendoza 1964, 257).

3. *La maquinista*

Aquí yo he venido
aquí yo he llegado,
muy triste y muy amolado,
cantando canciones
me paso la vida
un poco más divertida.

Era en el año cuarenta,
antes del cincuenta y cuatro,
cuando murió tanta gente
entre Puebla y Apizaco.

El tren que corría
sobre la ancha vía
de pronto se fue a estrellar
contra un aigroplano
que andaba en el llano
volando sin descansar.

Quedó el maquinista
con las tripas fuera
mirando pa'l aviador
que ya sin cabeza
buscaba un sombrero
para librarse del sol.

Los pocos supervivientes
nos contemplaban llorando
y la máquina seguía
pita... pita... y caminando.

El buen fogonero
también quedó muerto
y abajo del chapote,
y hasta el garrotero

sin brazos ni piernas
se agarraba del garrote.

Buscando al agente
de publicaciones
lo encontraron moribundo,
y el pobre gritando:
—¡Cervezas heladas!—,
se fue para el otro mundo.

Todo esto nos sucedía
sin saber cómo ni cuándo
y la máquina seguía
pita... pita... y caminando.

Llegó la Cruz Roja,
llegó la Cruz Blanca
y a auxiliar a los heridos
y allí se encontraron
que todos los muertos
de miedo ya habían corrido.

Estos cadáveres
salieron huyendo
en tan críticos instantes,
y ha habido difunto
que lo han encontrado
cuatro leguas adelante.

Los zopilotes estaban
sobre los muertos volando
y la máquina seguía
pita... pita... y caminando.

Llegó en un fortingo
 don Maximiliano
 que era entonces gobernante
 y vio entre los muertos
 a un pobre gendarme
 gritando: —¡Alto y adelante!—

Don Maximiliano
 vio el pullman abierto
 y a comer se metió al punto
 y allí el cocinero
 le sirvió al instante
 los hígados de un difunto.

En una zanja los muertos
 solos se fueron echando

y la máquina seguía
 pita . . . pita . . . y caminando.

Y yo ya no quiero
 seguir esta historia
 para no cansar a ustedes
 rueguen por el alma
 de los que murieron
 hombres, niños y mujeres.

Al recordar tanto muerto
 ya me retiro llorando
 mientras la máquina sigue
 pita . . . pita . . . y caminando.

Esta versión procede de un disco de Óscar Chávez, en el cual Irene y Arturo Warman la atribuyen al dominio popular (Chávez DP 50044, vol. 2); Mario Kuri Aldana y Vicente Mendoza Martínez atribuyen la letra a Ángel Rabanal y la música a Jesús Graña (Kuri y Mendoza 1987, vol. 1, p. 441).

BIBLIOGRAFÍA

- BARTRA 1987 ROGER BARTRA, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Grijalbo, México, 1987.
- CHÁVEZ ÓSCAR CHÁVEZ, *Herencia lírica mexicana*. Disco Polydor 50044, vol. 2, México.
- DÍAZ 1977 E. DÍAZ RUANOVA, "No he conocido ángeles" (entrevista con José Revueltas, 1950), en *Conversaciones con José Revueltas*. Universidad Veracruzana, Jalapa, 1977, pp. 87-92.
- DOMENELLA 1989 ANA ROSA DOMENELLA, *Jorge Ibarguengoitia: La transgresión por la ironía*. UAMI, México, 1989.
- FRAZER 1986 JAMES GEORGE FRAZER, *El folklora en el Antiguo Testamento*. (1907-1918). FCE, México, 1986.
- GAOS 1980 JOSÉ GAOS, *En torno a la filosofía mexicana*. Alianza Editorial Mexicana, México, 1980.
- KURI y MENDOZA 1987 MARIO KURI ALDANA y VICENTE MENDOZA MARTÍNEZ, *Cancionero popular mexicano*. SEP, México, 1987, vol. 1.
- LOMBARDI 1978 LUIGI MARÍA LOMBARDI SATRIANI, *Apropiación y cultura de las clases subalternas (1973)*. Nueva Imagen, México, 1978.
- MENDOZA 1964 VICENTE T. MENDOZA, *Lírica narrativa de México. El corrido*. UNAM, México, 1964.
- NACAR y COLUNGA 1952 ELOÍNO NACAR FUSTER y ALBERTO COLUNGA, *Sagrada Biblia*. Ed. Católica, Madrid, 1952.
- NEGRÍN 1991 EDITH NEGRÍN, *Entre la paradoja y la dialéctica: Una lectura de la narrativa de José Revueltas*, tesis doctoral. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1991.
- RAMOS 1934 SAMUEL RAMOS, *El perfil del hombre y la cultura en México*. s. ed., México, 1934.
- REVUELTAS 1980 JOSÉ REVUELTAS, *Obras completas*, 2: *El luto humano* (1943). ERA, México, 1980.
- REVUELTAS 1981 *ibid.*, 1: *Prólogo a Los muros de agua* (1961). *Idem.*, 1981.
- REVUELTAS 1983a "México, reptil y ave" (1942), *ibid.*, 24: *Visión del Paricutín*. *Idem.*, 1983, pp. 166-168.
- REVUELTAS 1983b "Fantasía y realidad en el pueblo mexicano" (1978), *ibid.*, 24: *Visión del Paricutín*. *Idem.*, 1983, pp. 179-185.
- REVUELTAS 1985 *IDEM.*, "Posibilidades y limitaciones del mexicano" (1950), *ibid.*, 19: *Ensayo sobre México*. *Idem.*, 1985, pp. 41-58.
- SHELDON 1985 HELIA A. SHELDON, *Mito y desmitificación en dos novelas de José Revueltas*. Oasis, México, 1985.
- TEHUA DFL TEHUA, *Y la canción se hizo historia*. Disco Fonarte Latino, sin número, México.

NONATOS LITERARIOS. BÚSQUEDA DEL ORIGEN Y GESTACIÓN DE LA CONCIENCIA

En torno a la figura y voz del nonato —personaje y motivo literarios— se perfila una unidad temática que centra su interés en los orígenes de la vida, el mito y la historia. Este personaje *non natus* agrupa textos que, desplegados en una diversidad o en una similitud formal, configuran un árbol genealógico textual que hunde sus raíces en el árbol de la vida —vientre materno, paraíso terrenal, devenir histórico— y, al mismo tiempo, alcanza su contrapartida, oscura e ineludible, en la pérdida y la muerte del cuerpo, el deseo y la conciencia.

“La vida no es muy seria en sus cosas” (1945) de Juan Rulfo¹, “El soñado” (1949) de Juan José Arreola², “Nonato” (1967) de Augusto Roa Bastos³ y *Cristóbal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes⁴ se inscriben en un conjunto de textos que en forma visible o soterrada establecen relaciones de parentesco⁵ a partir

¹ Después de su aparición en la revista *América*, México, 1945, núm. 40, 35-36, este cuento no volvió a publicarse. Muchos años después fue recogido por su propio autor, en JUAN RULFO, *Antología personal*, pról. J. Ruffinelli, Nueva Imagen, México, 1977, y en *Obra completa*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977. Diez años más tarde, apareció en *Obras*, FCE, México, 1987, pp. 267-270. Utilizo esta edición.

² Se publicó originalmente en JUAN JOSÉ ARREOLA, *Varia invención*, Tezon-
tle, México, 1949, y más tarde en *Bestiario* y en los diversos confabularios. Utilizo el *Confabulario total (1941-1961)*, FCE, México, 1962, pp. 62-63.

³ Apareció por primera vez en el t. 4 de la antología de ÁNGEL FLORES, *The literature of Spanish America* de 1967, y posteriormente en AUGUSTO ROA BASTOS, *Cuerpo presente y otros textos*, Cedal, Buenos Aires, 1972. Utilizo la antología de Ángel Flores, *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología*, t. 4: *La generación de 1940-1969*, Siglo XXI, México, 1982, pp. 284-292.

⁴ CARLOS FUENTES, *Cristóbal Nonato*, FCE, México, 1987.

⁵ Estas relaciones no tienen nada que ver con aquellas que se mencionan en *Cristóbal Nonato* (pp. 151-152).

del personaje nonato que gesta su vida y su conciencia en el vientre materno.

A diferencia de “La vida no es muy seria en sus cosas”, donde el personaje tiene ocho meses de gestación, y de “Nonato”, donde éste recuerda aquella etapa, en “El soñado” y en *Cristóbal Nonato* los personajes hacen explícito su asomo al origen de la vida, refiriéndose al tiempo de su concepción: el personaje de “El soñado” alude, no sin rencor, a su estado individual, “debí comenzar diciendo que todavía no he acabado de nacer, que soy gestado lentamente, con angustia, en un largo y sumergido proceso. Ellos maltratan con su amor, inconscientes, mi existencia de nonato”⁶ (p. 62). Cristóbal, trascendiendo su propia existencia, expresa:

Pero yo no duermo: mis ojos, saben ustedes, están abiertos todo el tiempo; mi mirada es transparente dentro de la opacidad del vientre materno; mis ojos aún sin velo leen las palabras de mi padre: esto sólo lo sabemos los recién concebidos; después lo olvidamos nosotros mismos; pero ahora estamos demasiado cerca del origen (p. 293).

Si bien en los cuentos de Rulfo, Arreola y Roa Bastos, se condensa el proceso de gestación de los personajes, en la novela de Fuentes este proceso se desarrolla de principio a fin, logrando en gran medida un paralelismo virtual entre el tiempo de la historia y el tiempo de la escritura; entre el momento de la concepción del personaje y sus nueve meses de gestación y el prólogo que anuncia la creación de *Cristóbal Nonato* y los nueve capítulos de esta novela. Cristóbal se anticipa incluso al momento de su concepción “en Acapulco, donde yo voy a ser concebido el lunes 6 de enero de 1992, con la venia de susmercedes los Electores” (p. 102).

En el proceso de gestación de los personajes, cuyo desenlace oscila entre la vida y la muerte, se intercambian el placer y el dolor, el sueño y la realidad, el recuerdo y el olvido, la aceptación y el rechazo, la venganza y la conciliación, que se concentran en el deseo y la carencia del nonato y de la pareja que lo concibe, en la que él funciona como elemento de ruptura o de unidad desde el espacio donde se crea.

Las primeras palabras de “La vida no es muy seria en sus cosas” colocan en primer plano este ámbito de gestación: “Aquella cuna donde Crispín dormía por entonces” (p. 267), espacio inte-

⁶ De este y los otros textos, anoto entre paréntesis el número de la página que cito.

rior que resguarda la intimidad entre el nonato y su madre: “Cierto es que se sentía un poco molesto de estar enrollado como un caracol, pero, sin embargo, se vivía a gusto ahí, durmiendo sin parar y sobre todo, lleno de confianza; con la confianza que da el mercerse dentro de esa grande y segura cuna que era su madre” (*id.*). Rulfo privilegia este espacio en la narración.

Crispín, el personaje de este cuento, que desde el principio aparece pasivamente en el vientre materno, a veces reclama ser atendido: “Y era en aquellos momentos sin conciencia, cuando Crispín golpeaba con más fuerza en el vientre de ella y la despertaba” (p. 268). En *Cristóbal Nonato*, desde el momento de su concepción, el personaje actúa y lucha por ocupar este espacio: “mientras yo hago esfuerzos inauditos por prenderme a tierra firme en el oviducto del útero rumbo a su cavidad de ella que se dispone a ser mi cueva mía, el espacio que se supone ella y yo vamos a compartir por quién sabe cuánto tiempo” (p. 23). Más tarde, Cristóbal se defiende con todas sus fuerzas ante la amenaza de ser expulsado del vientre materno (pp. 241-242). Este nonato, con clara conciencia de su gestación y de su ser, opta siempre por la vida.

Tanto en el cuento de Rulfo como en la novela de Fuentes, el cuerpo de la madre es el espacio real que alberga la vida del personaje que se gesta. En cambio, en “El soñado”, la alusión al vientre materno es simbólica: “Yo permanezco junto a ella, palpitante, y la ciño con mis brazos ausentes que poco a poco se disuelven en el sueño” (p. 62). La condición de soñado de este nonato hace que él, el hombre y la mujer que lo sueñan, triángulo de amor y de odio, ocupen el lugar del deseo y el imaginario.

El personaje de “Nonato” de Roa Bastos, en la sordidez de su vida desgraciada, convierte el recuerdo de su pasado de gestación en el lugar del deseo permanente:

Porque lo que a mí me derrite de gusto y me cura es hablar de esas cosas de antes de nacer; no para hacerla sufrir, créame; sólo para estar más juntos; me hacen sentir que vuelvo a entrar en usted hasta quedarme bien empapado de su oscuridad, arropadito en lo caliente de su angustia, sintiendo en mi cabeza el cimbrar de sus pasos que me inquietan con su propia inquietud (p. 289).

El recuerdo de su gestación, que llena de esperanza su soledad, la conciencia de ser objeto de burla por su “cabeza hueca”, “sus desvaríos de zonzo”, “destetado al apuro”, el deseo de no competir con el padre ausente el cuidado y el amor de la madre

que lo rechaza hacen que este personaje, que es nonato no por inexistente aún sino por su forma de salir al mundo, elija su muerte:

Yo quiero aliviarla a usted de una sobrecarga que la parte en dos para nada; que ha convertido su vida en sufrimientos. Mañana me iré al puente a oír pasar el retumbo del tren, bien metido bajo el agua; voy a pegar como siempre mi cabeza al pilote, pero no voy a ponerme la cañita en la boca; me quedaré escuchando con los dientes apretados hasta que la dentera del ruido se me vaya apagando en los huesos con los otros ruidos que tamborean dentro de mí sin descanso (p. 292).

El límite, tenue e imperceptible, rotundo y definitivo, entre vida y muerte se diluye en este texto, lo mismo que en “La vida no es muy seria en sus cosas”, en donde la cuna de Crispín se convierte, tal parece, en su tumba: “En ese momento, pensó tal vez que Crispín se habría despertado por aquel esfuerzo y se bajó a toda prisa. . . Bajó muy hondo. Algo la empujaba. Debajo de ella, el suelo estaba lejos, sin alcance. . .” (p. 270). En ambos textos, los personajes son huérfanos antes de nacer; la muerte del padre marca trágicamente el proceso de gestación. En el texto de Rulfo, esta muerte une estrechamente a la madre con el hijo; en el de Roa Bastos, los separa. La relación madre-hijo funda los textos; la muerte de los personajes los clausura. El tiempo futuro se nulifica, la posibilidad de vida se pulveriza. En los dos casos, de amor y de desamor, el vientre materno es lugar de origen y de fin.

El deseo del personaje de “El soñado” es, por el contrario, romper con el origen de su existencia: “Pero un día, cuando den por azar con mi forma definitiva, escaparé y podré soñarme yo mismo, vibrante de realidad. Se apartarán el uno del otro. Y yo abandonaré a la mujer y perseguiré al hombre. Y guardaré la alcoba, blandiendo una espada flamígera” (p. 63). El soñado pretende cancelar su relación con la pareja para trascender su existencia; legitima su deseo aludiendo, como lo hace buena parte de la obra de Arreola, a un pasaje bíblico: “Echó, pues, fuera al hombre, y puso al oriente del huerto de Edén querubines, y una espada encendida que se revolvía á todos lados, para guardar el camino del árbol de la vida” (Génesis, 3:4)⁷.

⁷ *La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. Antigua versión de CASIODORO DE REINA (1569). Revisada por Cipriano de Valera (1602), Sociedades Bíblicas Unidas, 1960, p. 3.

En *Cristóbal Nonato*, donde como en “El soñado” se anticipa la verificación del futuro, aunque sea éste desesperanzado y desesperanzador, la espada flamígera acompaña al nacimiento del personaje:

Sale el niño. Del cielo desciende veloz Ángel, ángel de casco dorado y espolones verdes, espada flamígera en la mano, Ángel escapado de los altares indohispánicos del hambre opulenta, de la necesidad vencida por el sueño, de la cópula de los contrarios: carne y alma, vigilia y muerte, vivir y dormir, recordar y desear, imaginar [...] yuela desde el ombligo del cielo con la espada en la mano [...] es el Ángel Barroco, con la espada en la mano y las alas de quetzal y el jubón de serpientes y el casco de oro [...] (p. 563).

El pasado prehispánico, marcado literalmente por el propio texto, irrumpe en *Cristóbal Nonato*, gestado sobre todo en un acto de prospección creativo. La espada flamígera hace recordar también a la culebra encendida utilizada por Huitzilopochtli para matar a sus hermanos, que intentan matar a su madre y evitar así que él nazca:

[...] en llegando los dichos indios Centzonhuitznaua nació al punto Huitzilopochtli, trayendo consigo una rodela que se decía *teueue-lli* con un dardo, y vara de color azul con rostro como pintado, y en la cabeza traía un pelmazo de pluma pegado y la pierna siniestra delgada, y también emplumada y los dos muslos pintados igualmente de color azul y también los brazos y Huitzilopochtli mandó a uno que se llamaba Tochancalqui, que encendiese una culebra hecha de teas que se llamaba Xiuchcatl encendióla y con ella fue herida la dicha Coyolxauhqui de que murió hecha pedazos [...]⁸.

Vientre materno-alcoba-paraíso, espada flamígera-culebra encendida, nacimiento de personajes, de héroes, de dioses y de mitos, conciencia de pecado y de existencia, de castigo y de venganza crean una red intertextual cuyo eje —la figura del nonato— atraviesa estos textos, que encuentran otro punto de referencia en el romance “El infante vengador” de la tradición judeoespañola, recogido en Tánger en 1904:

Preñada estaba la infanta de tres meses que no mase;
hablóla la criatura por la gracia de Dios Padre:

⁸ Fr. BERNARDINO DE SAHAGÚN, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Libro tercero: *Del principio que tuvieron los dioses*, 1: *Del nacimiento de Huitzilopochtli*, ed. M. Acosta Saignes, Alfa, México, 1955, p. 288.

—Si Dios me deja vivir, salir de angosto lugare,
 mataré yo al rey (mi abuelo?) también a la reina madre,
 ajuntáronse a una la noche de la verdade,
 Me quitaron las mis plumas, cuantas Dios me diera y mase;
 ellos me quitaban una, y ellas me crecen a pares [. . .]⁹.

La conciencia de gestación de los nonatos de este análisis se liga estrechamente con su voz. Con excepción de “La vida no es muy seria en sus cosas”, donde la narración corresponde a una tercera voz omnisciente, los otros textos se arman fundamentalmente por la voz en primera persona del nonato. Sin embargo, sólo Cristóbal se refiere a esta situación:

Qué ocurriría si la voz de un niño nonato es escuchada allá afuera antes del nacimiento?; de qué brujerías no la acusarían a la madre?; de qué tráficos en el Espíritu Santo al padre? y a mí mismo de qué no se me acusaría aun antes de nacer cómo me llamarían? (p. 551).

Dice además, con el mismo tono irónico de su novela: “Pero si Elector es mi amigo y colaborador como quiero y confío que / no se detendrá a examinar si esta novela es narrada por mí *ab ovo* o veinte años después” (p. 207).

En la relación verbal entre los personajes de estos textos, resalta el diálogo del nonato con su madre. Aunque Crispín no le habla, ella sí habla con él: “«Te llevaré de la mano todo el tiempo.» Esto le dijo” (p. 269). Cristóbal se dirige varias veces a los otros personajes, sobre todo a su madre y a su padre, al que, como él dice, lo une la imaginación. Este diálogo que relaciona el adentro con el afuera, al nonato con su madre, podría ser también reminiscencia de la gestación de Huitzilopochtli:

[. . .] y después de haber la dicha Coatlycue el negocio, pesóle mucho y atemorizóse y su criatura hablábala y consolábala diciendo: “no tengas miedo, que yo sé lo que tengo que hacer” y después de haber oído estas palabras la dicha Coatlycue, aquietósele su corazón, y quitósele la pesadumbre que tenía (p. 287).

Los nonatos “humanos” como Cristóbal y el personaje del cuento “Nonato”, en el momento próximo a su nacimiento, no

⁹ Versión recogida de la tradición oral por José Benoliel de una mujer judía sefardita (Colección de textos inéditos del Archivo Menéndez Pidal, Madrid).

sólo no pueden proteger a su madre, como el dios indígena, sino que se sienten y están desprotegidos. Su larga vida de nonatos los ha llenado de vivencias y recuerdos; pero, si bien Cristóbal, a punto de nacer, está horrorizado por la posibilidad de olvidar y de ser olvidado, el personaje de “Nonato”, al contrario, básicamente por el recuerdo, liga su vida y su deseo al vientre materno. Ambos personajes envejecen durante su etapa de gestación. “Por eso mi cansancio —dice Nonato a su madre— crece más que el suyo. Antes de nacer, ya soy más viejo que usted, más que mi padre muerto, mucho más que los viejos del pueblo. Por qué no me cree cuando le digo que me acuerdo muy bien de esos recuerdos” (p. 290).

Cristóbal, al dar las gracias múltiples por ser creado, dice: “gracias por mis nueve meses y lo que en ellos he aprendido: tengo nueve meses de vida, soy gerontonono al nacer: noto que soy nonononato!” (p. 553), “he envejecido irremediamente en el vientre de mi madre, sí, lo que llaman nacer es un engaño, yo voy a morir viejecito: nadie tiene más tiempo que nueve meses, todos morimos a los nueve meses de edad; lo demás es la muerte porque es el olvido” (p. 556). Para Cristóbal, que en el vientre materno ha tomado conciencia de la historia y de su vida y ha sido testigo de lo que pasa a su alrededor, olvidar es morir y, si él olvida al nacer, su nacimiento será su muerte.

La espada flamígera que en el Viejo Testamento protege el árbol de la vida, que en el Nuevo Testamento sirve a San Miguel Arcángel para destruir a Lucifer y a los otros ángeles rebeldes, que en el mito mexicana mata a quienes pretenden impedir el nacimiento del dios, cuyo origen primero está en una pelotilla de pluma, que en “El soñado” resguarda el espacio donde fue concebido el personaje, en *Cristóbal Nonato* sella y borra la sabiduría y el recuerdo del proceso de gestación: “el Ángel pega, pega sobre los labios del niño que nace sobre la playa: la espada ardiente y dolorosa pega sobre los labios y el niño olvida, lo/olvida todo olvida todo, o/l/v/i/d/a [. . .]” (p. 563). La memoria colectiva almacenada en Cristóbal se esfuma. La conciencia histórica tendrá que re-crearse.

La espada flamígera puesta sobre los labios de Cristóbal, que cesa el discurso y clausura el habla, cumple una función similar al candado que, como castigo, se le colocó en los labios a aquel santo catalán de principios del siglo XIII que en Argel se sacrificó por los cristianos y convirtió a muchos moros. Me refiero a San Ramón Nonato, que vio la luz extraído del vientre de su madre

muerta. En la tradición católica, San Ramón Nonato, además de ser patrón de las parturientas, abogado de los presos y cautivos y protector de los campesinos, libra de las habladurías, los chismes y las calumnias. El candado puesto a su verdad es el mismo que él pone a la mentira. Es como la espada que sella la boca de Cristóbal y cancela su historia. A mi modo de ver, este personaje es el más abarcador y significativo de los nonatos aquí vistos, nonatos cuyo proceso de gestación y desenlace son diferentes: Cristóbal pierde al nacer la sabiduría adquirida: gestación plena y finalmente olvido; el soñado, atado a la pareja que lo crea, alimenta su rencor: carencia de realidad, deseo de venganza; la gestación inconclusa de Nonato marca con dolor su infancia: petición amorosa a la madre, renuncia a la vida; la tranquilidad de Crispín se acaba bruscamente: esperanza de vida y caída al vacío. Si bien entre la vida y la muerte se desvanecen y se afianzan las diferencias, entre la gestación y el nacimiento éstas se anticipan.

Es cierto que la carencia, la pérdida y la muerte unifican estos textos, pero también es cierto que dicha unidad y diversidad no sólo se encuentran en la cara oscura de la existencia, sino también en la esperanza de encontrar respuestas en y para el origen de la vida. De ahí el cálido vientre de la mamá de Crispín, la vuelta del soñado al paraíso, los recuerdos dulces de Nonato y los ojos abiertos de Cristóbal a la vida. Vientre materno y gestación conforman esta unidad temática sobre la que el escritor toma conciencia y la recrea. En el proceso de creación pone la diferencia y la semejanza.

“La vida no es muy seria en sus cosas”, “El soñado”, “Nonato” y *Cristóbal Nonato*, en estricto orden de aparición, participan de una preocupación mítica, religiosa y literaria. Pero, más que preocupación, en *Cristóbal Nonato* hay una actitud y una reflexión acerca de la historia. La búsqueda del origen y la gestación de la conciencia de este nonato literario se aglutinan y revierten en la historia de México.

SARA POOT HERRERA

University of California, Santa Barbara

Estudios de folklore y literatura
dedicados a Mercedes Díaz Roig
se terminó de imprimir en marzo de 1992
en los talleres de Programas Educativos, S.A. de C.V.,
Chabacano 65-A, 06850 México, D.F.
Fotocomposición y formación: Redacta, S.A.
Se imprimieron 1 000 ejemplares,
más sobrantes para reposición.

PUBLICACIONES DEL CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS
Y LITERARIOS DE EL COLEGIO DE MÉXICO

Serie *Estudios de lingüística y literatura*

- I. MARGIT FRENK, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, 1975; 1ª reimpresión, 1985.
- II. GIORGIO SABINO ANTONIO PERISSINOTO, *Fonología del español hablado en la ciudad de México. Ensayo de un método sociolingüístico*, 1975.
- III. MERCEDES DÍAZ ROIG, *El romancero y la lírica popular moderna*, 1976.
- IV. ALICIA C. DE FERRARESI, *De amor y poesía en la España medieval. Prólogo a Juan Ruiz*, 1976.
- V. LUIS FERNANDO LARA, *El concepto de norma lingüística*, 1976.
- VI. BEATRIZ GARZA CUARÓN, *La connotación: problemas del significado*, 1978.
- VII. CARLOS H. MAGIS, *La poesía hermética de Octavio Paz*, 1978.
- VIII. YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, DIANA MORÁN y EDITH NEGRÍN, *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*, 1979.
- IX. GEORGINA GARCÍA GUTIÉRREZ, *Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes*, 1981.
- X. EMMA SUSANA SPERATTI-PIÑERO, *Pasos hallados en "El reino de este mundo"*, 1981.
- XI. PAULETTE LEVY, *Las completivas objeto en español. Estudio distribucional*, 1983.
- XII. LUCE LÓPEZ BARALT, *San Juan de la Cruz y el Islam. Estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística*, 1985 [coedición El Colegio de México-Universidad de Puerto Rico].
- XIII. TOMÁS SEGOVIA, *Poética y profética*, 1985 [coedición El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica].
- XIV. MERCEDES DÍAZ ROIG, *Estudios y notas sobre el Romancero*, 1986.
- XV. TERESA AVELEYRA, *De Edipo al Niño divino. Algo sobre «el difícil diálogo entre literatura y psicoanálisis»*, 1986.
- XVI. RAIMUNDO LIDA, *Estudios hispánicos*, edición de A. Alatorre, prólogo de C. Blanco, 1988.
- XVII. WILLARD F. KING, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, traducción de A. Alatorre, 1989.
- XVIII. *Homenaje a Jorge A. Suárez: lingüística indoamericana e hispánica*, edición de Beatriz Garza Cuarón y Paulette Levy, 1990.
- XIX. MERCEDES DÍAZ ROIG, *El romancero tradicional de América*, 1990.
- XX. YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, 1990 [coedición El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica].

Serie *Estudios de dialectología mexicana*

- I. RODNEY WILLIAMSON, *El habla de Tabasco. Estudio lingüístico*, 1986.
- II. BEATRIZ GARZA CUARÓN, *El español hablado en la ciudad de Oaxaca, México. Caracterización fonética y léxica*, 1987.
- III. RAÚL ÁVILA, *El habla de Tamazunchale*, San Luis Potosí, 1990.
- IV. *Atlas lingüístico de México*, dirección de Juan M. Lope Blanch, t. 1, 1990 [coedición El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica].

Serie *Biblioteca novohispana*

FERNÁN GONZÁLEZ DE ESLAVA, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, edición de Margit Frenk, 1989.

Otras publicaciones

RAIMUNDO LIDA, *Letras hispánicas. Estudios, esquemas*, 1958; 1ª reimpr. rev., 1981 [coedición El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica].

CARLOS H. MAGIS, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, 1969.

MARGIT FRENK ALATORRE e YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Coplas de amor del folklore mexicano*, 1970; 1ª reimpresión, 1973.

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, 1ª ed., 1950 (en Publicaciones de la Nueva Revista de Filología Hispánica); 2ª ed., 1984.

MARGIT FRENK ALATORRE, YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ et al., *Cancionero folklórico de México*, 5 tomos, 1975-1985.

GLORIA RUIZ DE BRAVO AHUJA, *Los materiales didácticos para la enseñanza del español a los indígenas mexicanos*, 1976.

Hacia una historia de la literatura latinoamericana, compilación de A. Pizarro, 1987 [coedición El Colegio de México-Universidad Simón Bolívar].

GUIDO GÓMEZ DE SILVA, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, 1988 [coedición El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica].

ALFONSO RANGEL GUERRA, *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*, 1989.

ANTONIO ALATORRE, *Los 1 001 años de la lengua española*, 1989 [coedición El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica].

Serie *Archivo de lenguas indígenas de México*

I. VELMA PICKETT y VIRGINIA EMBREY, *Zapoteco del Istmo, Oaxaca*, 1974.

II. FERNANDO HOLLENBACH y ELENA E. DE HOLLENBACH, *Trique de San Juan Copala, Oaxaca*, 1975.

III. JOHN DALY y MARGARITA HOLLAND DE DALY, *Mixteco de Santa María Peñoles, Oaxaca*, 1977.

IV. CAROL MOCK, *Chocho de Santa Catarina Ocotlán, Oaxaca*, 1977.

V. ALLAN JAMIESON, *Mazateco de Chiquihuitlán, Oaxaca*, 1978.

VI. L. KNUDSON, *Zoque de Chimalapa, Oaxaca*, 1980.

VII. VIOLA WATERHOUSE, *Chontal de la Sierra, Oaxaca*, 1980.

VIII. DON D. LYON, *Mixe de Tlahuitoltepec, Oaxaca*, 1980.

IX. JOHN RUPP, *Chinanteco de San Juan de Lealao, Oaxaca*, 1980.

X. YOLANDA LASTRA DE SUÁREZ, *Náhuatl de Acaxochitlán, Hidalgo*, 1980.

XI. GLEM A. STAIRS y EMILY F. DE STAIRS, *Huave de San Mateo del Mar, Oaxaca*, 1983.

XII. JORGE A. SUÁREZ, *Tlapaneco de Malinaltepec, Guerrero*, 1989.

XIII. YOLANDA LASTRA DE SUÁREZ, *Otomí de San Andrés Cuexcontitlán, Estado de México*, 1989.

XIV. RAY FREEZE, *Mayo de Los Capomos, Sinaloa*, 1989.

XV. PAULETTE LEVY, *Totonaco de Papantla, Veracruz*, 1990.

La obra escrita de Mercedes Díaz Roig marca un gran avance en la investigación sobre romancero y sobre lírica popular americana, más específicamente, sobre sus aspectos mexicanos. Paralelamente a esta sólida contribución sobre la literatura tradicional del nuevo mundo, en el que se exilió nuestra amiga, podemos considerar su obra moral. Gracias a personas como Mercedes Díaz Roig, vale la pena sostener muchos tipos de lucha; por ejemplo, aquella que se libra porque el conocimiento responda sólo a la búsqueda de posibles verdades. Vale también la pena luchar por hacer del lugar donde vivimos uno más justo y más prometedor, actuando siempre en favor de la libertad en todos sentidos: la libertad de expresión, la libertad de investigación, la libertad de cátedra y la libertad de acción amplia. Refugiados españoles como Mercedes Díaz Roig nos dieron una lección de ética: la injusticia y la mentira se imponen con frecuencia en nuestro mundo, pero uno puede elegir no someterse a ellas jamás.

